



**Universidade de Brasília**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PÓSLIT-UNB**

**CLEBER JOSÉ DE OLIVEIRA**

**A POESIA AO RÉ S DO CHÃO:  
RAP E CRÍTICA SOCIAL NA TRADIÇÃO LITERÁRIA POPULAR BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito final para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira

Brasília/DF  
Setembro de 2019

OC623p OLIVEIRA, CLEBER JOSÉ DE  
A POESIA AO RÉS DO CHÃO: RAP E CRÍTICA SOCIAL NA TRADIÇÃO  
LITERÁRIA POPULAR BRASILEIRA / CLEBER JOSÉ DE OLIVEIRA;  
orientador DANGLEI DE CASTRO PEREIRA. -- Brasília, 2019.  
220 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2019.

1. POESIA SOCIAL . 2. RAP. 3. CRÍTICA SOCIAL. 4.  
REPRESENTAÇÃO . 5. TRADIÇÃO POPULAR BRASILEIRA. I. PEREIRA,  
DANGLEI DE CASTRO, orient. II. Título.

**CLEBER JOSÉ DE OLIVEIRA**

**A POESIA AO RÉS DO CHÃO:  
RAP E CRÍTICA SOCIAL NA TRADIÇÃO LITERÁRIA POPULAR BRASILEIRA**

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira (Presidente)  
Universidade de Brasília / UNB

---

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior-Titular  
Universidade de Brasília / UNB

---

Prof. Dr. Ary Pimentel - Titular (membro externo)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro /UFRJ

---

Profa. Dra. Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva  
- Titular (membro externo) Secretaria de Educação do  
Distrito Federal - SEE-DF

---

Prof. Dr. Rogério da Silva Lima - Suplente  
Universidade de Brasília/ UNB

OLIVEIRA, Cleber José de. **A poesia ao rés do chão: rap e crítica social na tradição literária popular brasileira.** Tese de Doutorado em Literatura. Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Brasília/DF, setembro de 2019.

## RESUMO

A presente pesquisa sustenta que o rap nacional é, na atualidade, o *continuum* da tradição literária/poética de cunho sócio popular que se desenvolveu no âmbito da literatura universal sob a égide da crítica social. Ademais, carrega em sua gene ideológica a valorização e atualização da(s) tradição(ões) cultural(ais) popular(es) e suas causas. Sustenta ainda que o rap apresenta uma coerência estética com essa tradição, a qual está pautada no imbricamento de elementos como: a oralidade, a sátira, a rasura, a coloquialidade, a liberdade formal e linguística, o engajamento em causas populares, entre outras. Manifesta-se por meio de um discurso estético fortemente marcado por uma atuação política e contestadora das desigualdades sociais, atrelado a uma consciência coletiva sobre identidade étnica e classe social. Tais características o condicionariam como sendo uma poesia ao rés do chão, isto é, aquela que se ocupa das coisas populares, ao passo que atua como contraponto do viés literário erudito. Com efeito, explicita que este é fruto das transformações sociopolíticas e culturais que acometem o Brasil desde a colônia. Especifica ainda que no cenário sociocultural brasileiro, o rap é a faceta atualizada dessa tradição. Não obstante, descortina que as mudanças ocorridas nas esferas social, política e cultural desde o período colonial até agora, contribuíram para a consolidação dessa tradição no contexto brasileiro. Sem ingenuidades, sabe-se que tal tradição em *continuum* se dá, não raro, por meio de pontos de convergência e afastamentos, conflitos e confrontos na arena social, que provocou e provoca mudanças nas relações de poder no tocante à acessibilidade aos bens simbólicos, culturais e econômicos. Assim, o rap torna-se uma chave interpretativa da sociedade brasileira e suas relações de poder. Para tanto, traça um panorama da tradição literária nacional de cunho popular e social, que foram produzidas em etapas diferentes da vida brasileira, observando sua influência sobre a realidade sociocultural do país ao longo do tempo. Compõe um estudo analítico com foco no rap, apresentando seu discurso estético e os elementos que o compõem ao passo que descortina quem são e como vivem seus produtores. O *corpus* analisado é composto por obras de Criolo, Gog, Sabotage, Emicída, Rapadura, MV Bill, Kunumí, Facção Central, Brô MCs, OZ Guarani e Racionais MCs.

**Palavras-chave:** Poesia. Rap nacional. Crítica social. Tradição popular. Oralidade.

OLIVEIRA, Cleber José de. **A poesia ao rés do chão: rap e crítica social na tradição literária popular brasileira.** Tese de Doutorado em Literatura. Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Brasília/DF, setembro de 2019.

## ABSTRACT

The present research posits that the national rap is, at the present time, the continuum of the sociopopular literary/poetic tradition developed in the scope of the universal literature under social critic aegis. In addition, it carries in its ideological gene the popular cultural tradition(s) valorization and update, as well and their causes. It also maintains that rap presents an aesthetic coherence with this tradition, which is based on elements interweaving such as orality, satire, erasure, colloquialism, formal and linguistic freedom, engagement with popular causes, among others. It manifests itself through an aesthetic discourse strongly marked by a political and contentious action of social inequalities, linked to a collective consciousness about ethnic identity and social class. Such characteristics would condition it to be poetry on the ground, that is, one that deals with popular things and, at the same time, serves as a counterpoint to the scholarly literary bias. In fact, it explains it is the result of sociopolitical and cultural transformations that have affected Brazil since the colonial period. It also explains that, in the Brazilian sociocultural scene, rap is the updated facet of this tradition. Nonetheless, It reveals that the changes occurred in the social, political and cultural spheres from the colonial period to the present have contributed to consolidation of this tradition in the Brazilian context. Without naivety, it is known that this tradition on a continuum is not uncommon, through points of convergence and withdrawal, continuities and discontinuities, conflicts and confrontations in the social arena. This has, in fact, provoked and provokes changes in the power relations regarding accessibility to symbolic, cultural and economic goods. Thus, rap becomes a key interpretive of Brazilian culture and its relations of power. To do so, it traces a panorama of the national literary tradition of popular and social nature, which was produced in different stages of Brazilian life, observing its influence on the sociocultural reality of the country over time. Subsequently, he composes an analytical study focusing on rap, presenting his aesthetic discourse and the elements that compose it while revealing who they are and how their producers live. The corpus analyzed is composed by works of Criolo, Gog, Sabotage, Emicida, Rapadura, MV Bill, Kunumí, Faccção Central, Brô MCs, OZ Guarani, Racionais MCs.

**Keywords:** Poetry. National rap. Popular Tradition. Social criticism. Orality.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus pelo sopro de vida e pela saúde até aqui.

À minha mãe que me cuidou e me alimentou, enquanto eu não era capaz de fazê-lo.

À minha companheira. Aos meus amigos que, de longe ou de perto me ofereceram acalanto, via palavras e afetos, nos dias e noites de exaustão física e emocional.

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

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília - UnB, pela oportunidade.

Aos professores do referido programa pelas profundas discussões promovidas, visando sempre à horizontalização de meu conhecimento e pela expansão de minha humanidade.

.

Por fim, agradeço imensamente ao meu orientador, Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira. Suas palavras/orientações nortearam as reflexões que se explicitam nesta Tese. Descortinaram enigmas que pareciam insolúveis para mim e, sobretudo, contribuíram enormemente para o meu crescimento intelectual e humano. E ainda para a ampliação dos meus horizontes como pesquisador da Cultura e Literatura nacional.

*De onde eu venho*

*Sou fruto do engenho, fruto do campo  
Anos e anos de estupro e espanco  
Leito da dor, leito do pranto  
De 1500-600 e tanto*

*Vários milhões arrancados de lá  
Reis e guerreiros lançados no mar  
Congo, Angola, centro-oeste  
A África, o Brasil, Nordeste*

*Séculos de chibata, séculos de corrente  
Sou remanescente, afrodescendente  
Povo sobrevive, entre aspas, livre  
Hoje a guerra é outra, eu sei, e sempre estive*

*Mandela, Zumbi, Luís Gama, E-D-I  
Qual a diferença, qual a facção  
Qual a sua sentença, qual a sua razão?*

*Ouro, café, engenho, cana  
Droga, cadeia, crime, grana  
Brasil, violência sangrando a esmo  
Negros vivendo e morrendo no mesmo*

*Bate o tamborzão, América do Sul  
Bahia, nascente SP, sou zulu  
Homem de ambições, homem de visões  
Viagem de líderes, reis e leões*

*Por pra cima, agora, e mais, em outra vida  
O mic é minha nove, caneta, ferida  
Quântico, crítico, romântico, político*

*Edi Rock*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>CAPÍTULO I. LITERATURA E CULTURA POPULAR BRASILEIRA: tradição(ões) em <i>continuum</i></b> .....	22
1.2. O popular na tradição litero-cultural brasileira.....	35
1.3. Literatura e tradição popular na atualidade.....	54
1.4. Rap: raízes e contextos socioculturais.....	65
<b>CAPÍTULO II. LITERATURA BRASILEIRA E CRÍTICA SOCIAL: tensões e reivindicações</b> .....	73
2.2. A poesia cancional como instrumento de crítica social e resistência: a MPB e os contextos de repressão.....	88
2.3. Literatura, sátira e contestação social em <i>continuum</i> .....	95
2.4. Poesia popular e crítica social à brasileira.....	120
<b>CAPÍTULO III. ANÁLISE DO CORPUS: rap nacional, um raio X do Brasil</b> .....	141
3.2. A poesia ao rés do chão.....	157
3.3. O <i>locus</i> : periferia é periferia em qualquer lugar.....	196
<b>IV. CONCLUSÃO</b> .....	206
<b>V. REFERÊNCIAS</b> .....	209

## INTRODUÇÃO

As origens dessa Tese se encontram em pesquisas e reflexões iniciadas há pouco mais de uma década (2004), ainda durante o curso de graduação em Letras/Literatura na Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD. Foi essencial o conhecimento que, adquirido por meio das disciplinas oferecidas pelo referido curso, me apresentou os pontos gerais da linha de pesquisa à qual me dedico hoje. Não obstante, foi a partir de um Projeto de Iniciação Voluntária à Iniciação Científica (PIVIC), iniciado em 2005, que a certeza se consolidou em mim de que esse seria o caminho que eu traçaria na academia. Tal projeto se estendeu até o ano de 2007, e resultou em um relatório final muito elogiado pelos professores.

Mais tarde, em 2008, já com os resultados e conclusões do PIVIC em mãos, acabei por transformá-los em meu TCC, o qual intitulei: “Representações do marginal(izado) na crônica brasileira”, tendo focado nas questões de representação e autorrepresentação dos grupos populares subalternizados na esfera literária nacional, via gênero crônica.

Após a apresentação do TCC e sua conseqüente aprovação, continuei realizando leituras e pesquisas na esteira temática da representação literária dos estratos populares. Em 2009, já com algumas ideias na cabeça fiz uma disciplina, como aluno especial, na área de literatura e ensino. Em 2010 fui admitido como aluno regular no PPGL-UFGD, com um pré-projeto que seguia, grosso modo, as linhas discutidas no Trabalho de Conclusão de Curso.

Com o espraiamento do Modernismo esse espaço de representação foi sendo ocupado gradativamente por aqueles que até então figuravam apenas como objeto do fazer literário.

No decorrer do cumprimento dos créditos, uma das ideias que eu trazia arraigada na cabeça floresceu em forma de confronto dialético. Desse confronto surgiu-me a questão/hipótese decisiva para compor a minha dissertação, dentro do espectro da representação e da autorrepresentação das classes populares na literatura nacional, a saber: o engajamento de autores modernistas num projeto de nação brasileira que se desenvolveu, sobretudo, na primeira metade do século XX. Tal projeto, como informa Candido (2000) seria uma tentativa de amenizar, ainda que ideologicamente, as desigualdades socioculturais entre as camadas populares e as elites culturais na esfera social brasileira. Com o espraiamento do Modernismo esse

espaço de representação foi sendo ocupado gradativamente por aqueles que, até então, figuravam apenas como objeto do fazer literário.

Para tanto, precisei definir, dentro da esfera literária e da cultura nacional, um objeto de análise que pudesse ao mesmo tempo ser atual e que abarcasse em todas as suas nuances o processo de representação encabeçado pelos modernistas e o processo gradativo e conflituoso de autorrepresentação reivindicado pelos autores periféricos, o que, em última análise, trata do acesso à voz por parte dos sujeitos subalternizados. Diante dessa dialética, defini o rap como objeto de pesquisa, pois entendi que esse gênero apresenta todos os conflitos e tensões que compõem o cenário social, político e cultural do Brasil contemporâneo.

Definido o objeto, as reflexões em torno da referida hipótese foram sendo cada vez mais aprofundadas e consolidadas. Por fim, o fruto dessas reflexões, pesquisas e estudos foi a dissertação intitulada “*Rap: o discurso subversivo do intelectual marginal*”, defendida no ano de 2012, no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Artes e Letras da UFGD.

Assim, todas as pesquisas, estudos e leituras utilizadas na construção da referida dissertação, se acumularam como fortuna crítica e humana com outras tantas pesquisas, leituras e reflexões para compor e configurar a presente Tese.

O objetivo central desta Tese é sustentar que o rap nacional, na atualidade, pode ser entendido como uma das facetas poéticas da tradição literária popular nacional, que atua sob a égide da crítica social. Isto é, via espaço de dicção poética nacional, o rap faz uso dos elementos fundantes de tal tradição, tais como: a oralidade, a sátira, a paródia, a rasura do discurso oficial, a coloquialidade na linguagem, a liberdade formal, as crenças, as representações dos modos de vida e dos saberes ancestrais. Isso, ao passo que atualiza, por meio de ressignificações dos aspectos simbólicos e metafóricos, a tradição literária brasileira de crítica social e contestação do *status quo*. Assim, o rap se configura, acima de tudo, como uma poesia ao rés do chão. Isto é, na medida em que compõe seu projeto estético, político e ideológico com elementos reconhecidamente populares, ocupando-se em retratar e relatar esteticamente as tensões sociais e as mazelas que recaem sobre os extratos subalternizados historicamente, refuta alinhar-se ao academicismo e à tradição cultural erudita.

Em torno dessa hipótese central, giram e se desdobram várias outras secundárias que também foram abordadas aqui, a saber: a) entrever como as

“fronteiras” entre o popular e o erudito se manifestam na atualidade, observando e registrando possíveis características de continuidade e descontinuidades, a partir das tensões de representação e autorrepresentação das camadas sociais historicamente excluídas, tanto por uma como pela outra; b) o rap é a genuína manifestação artístico-cultural de determinada parcela da população brasileira que, ao longo da história nacional teve sua voz cerceada, e que, na atualidade, busca se representar por meio de sua própria voz, (re)marcando assim um *locus* de enunciação popular/periférico; c) o discurso pronunciado pelo MC do rap oscila entre o testemunho e o ficcional, no sentido de que a vida se torna extensão do que é escrito/rimado/cantado, e reflete, a seu modo, as formas de relações sociais e os procedimentos de exclusão contemporâneos; d) o discurso do rap marca uma rejeição, um rechaço à condição histórica de racismo, discriminação e exclusão social sofrida por seus produtores; e) o rap é um gênero que mantém uma crença no poder da palavra e é utilizado como instrumento de resistência e libertação; f) no rap há, explicitamente, um latente desejo de se construir uma imagem positiva das comunidades das quais seus produtores são oriundos, isso em detrimento do mito racial e de inclusão social; g) o rap ao mesmo tempo em que apresenta um discurso lírico quase sempre centralizado no eu, apresenta também um desejo coletivo, uma espécie de busca e realização no coletivo; h) A redemocratização do país marcada, sobretudo, pela derrocada do Regime Militar e a volta da liberdade de expressão colaboraram para que os sujeitos periféricos se engajassem na missão de representar suas comunidades, papel até hoje feito pelos intelectuais letrados, especialmente, os modernistas; i) o contexto sociopolítico brasileiro é terreno fértil para germinar manifestações estéticas de cunho crítico como é o caso do rap, isso na medida em que privilegia os que historicamente foram e são privilegiados e segrega os que historicamente foram e são excluídos dos bens da Nação; j) na atualidade o rap se manifesta como forma e ferramenta de expressão poética das classes populares, servindo assim como discurso-farol para os que estão à deriva no oceano do social.

Ao se entrever o rap nacional como *um continuum* da tradição literária brasileira de cunho popular e social, é preciso compreender que, ao retomar e fazer uso dos elementos da cultura popular, aquele atualiza, valoriza e reafirma o viés de contestação e rasura aos discursos opressores, tão caro a essa tradição. Vide os versos: “Periféricos no gabinete num enter e sai / Monitor arrastou, não controlador Akay / Del é mais, me salve dus mouse, dus pause / Ctrl S dor, Ctrl S dor! / A favela

nas teclas do computador / Ctrl S dor, Ctrl S dor! A favela na tela computa a dor” (GOG, 2017); “Hei, senhor de engenho / eu sei bem quem você é / Ei bacana, quem te fez tão bom assim / O que cê deu, o que cê faz, o que cê fez por mim?” (RACIONAIS MCs, 2002); “Aqui o meu rap não acabou / Aqui o meu rap está apenas começando / Chego e rimo o rap guarani e kaiowa / Aqui é o rap guarani que está chegando pra revolucionar / Nós te chamamos pra revolucionar / Aldeia unida, mostra a cara” (BRÔ MCs, 2009).

Contemporaneamente, o rap se constrói como uma poesia que se preocupa com o presente e o futuro da vida daqueles que, não raro, foram e são invisibilizados por meio de ideologias sociopolíticas de segregação promovidas, não raro, pelo Estado e suas elites: “Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido / Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido, hã! / Tipo embaixador da rua / Milhares, de olhares imploram socorro na esquina / No morro a fila anda a caminho da guilhotina / Vários queima de arquivo diária com a fome/ Que vão amuntando os corpo de quem não tem sobrenome (EMICÍDA, 2009). *A priori*, o que parece importar é provocar um *start* de consciência na vida dos que assim como os próprios produtores do rap vivem ao rés do chão: “Então como eu tava dizendo, sangue bom / Isso não é sermão, ouvi tem o dom?”(RACIONAIS MCs, 1997); “Prum novo mar vermelho / Uma nova travessia / Pro povo ter reis no espelho / Minha caneta cria / Vim esmagar *boy* que debocha da cultura *black* / Sou anti sinhozinho, independente nas *track* / Com a garra, razão e frieza, mano / Se a barra é pesada, a certeza é voltar / Tipo Pantera Negra” (EMICÍDA, 2018).

Não obstante, o rap se importa também em desconstruir os mitos sociais, criados e disseminados pelo *status quo*, tais como: o da democracia racial e o da inclusão dos subalternizados na esfera dos bens e direitos da Nação, ao acesso pleno à cidadania. À consciência dos MCs cabe destaque, pois em suas poesias deixam claro a quem e a que se colocam como aliados: “Pelo chão, pelo amor, pelo sangue, pela cor / O rap é hino pra mim, já estava escrito neguim / O baianinho assim, que anda perto do fim/ Se segura, o que eu te ofereço é muito bom/ É força e poder, dom através do som” (EDI ROCK, 2018).

Os MCs, ao adotarem essa postura de desconstrução, via rap, colocam em xeque boa parte da narrativa histórica oficial:

As trancas, as correntes, a prisão do corpo outrora...  
 Continua caso raro ascensão social  
 Tudo igual, só que de maneira diferente  
 As senzalas são as antessalas das delegacias  
 Corredores lotados por seus filhos e filhas  
 [...] No mural vedem uma democracia racial  
 E os pretos, os negros, afrodescendentes  
 Passaram a ser obedientes, Afro convenientes  
 Quando falamos numa mínima reparação:  
 ações afirmativas, inclusão, cotas?!  
 O opressor ameaça recalçar as botas.  
 Nos mergulharam numa grande confusão  
 Racismo não existe e sim uma social exclusão  
 (GOG, 2006)

Mandela, Zumbi, Luís Gama, E-D-I  
 Qual a diferença? qual a facção  
 Qual a sua sentença, qual a sua razão?

Ouro, café, engenho, cana  
 Droga, cadeia, crime, grana  
 Brasil, violência sangrando a esmo  
 Negros vivendo e morrendo no mesmo  
 (EDI ROCK, 2018)

Nos trechos é retomada criticamente a história sociocultural dos afro-brasileiros. A alusão crítica ao regime escravocrata é muito potente. Os dilemas e tensões do sujeito negro na sociedade atual também são referenciados num jogo dialético de resistência de alguns e atuação conivente de outros.

Ademais, a tradição é retomada a partir da referência feita por Edi Rock: “Mandela, Zumbi, Luís Gama, E-D-I / qual a diferença?”. Respondendo a essa questão, pode-se dizer que, no tocante ao ativismo artístico e político por todos desempenhado, nenhuma. A retomada, estratégica, do poeta abolicionista Luís Gama explicita o desejo do MC em dar continuidade ao legado de luta e resistência, via poesia social de cunho crítico.

Pensando em outros autores da literatura nacional que buscaram representar os estratos populares no século XX, Antônio Candido (2000) e Alfredo Bosi (2013) já destacaram a atuação dos poetas e romancistas do Modernismo, os quais buscaram rerepresentar a cultura nacional e seus matizes sob um ângulo mais valoroso, sócio e politicamente.

A estética modernista, sobretudo, a primeira e segunda fases, procurou apresentar e valorizar a cultura popular genuinamente nacional. Explorou fortemente os aspectos orais, coloquiais, mitológicos e folclóricos. Ademais, retomaram os mitos

e as lendas populares com o intuito de constituir uma identidade nacional comum via projeto nacional desenvolvimentista (cf. CANDIDO, 1975; 2000).

Tal projeto pode ser entendido como um esforço estético-político de inclusão social, isto é, um empenho para problematizar a ausência dos homens e das mulheres das classes menos abastadas na esfera dos direitos da Nação (cf. CANDIDO, 1975). Contudo, mostrou-se ideológico ao final deste mesmo século. Isso porque o acesso à cidadania plena não foi expandido aos estratos sociais menos abastados, os quais historicamente foram e ainda são cerceados no acesso a direitos básicos como educação, saúde, infraestrutura e participação política efetiva.

Outro impasse desse projeto diz respeito à questão da sequestro da voz desses estratos, já que tais intelectuais pretendiam ser porta-vozes, representantes das classes excluídas, “o que, claro, obstruía o direito das classes populares de terem representantes oriundos de sua própria composição social orgânica (cf. OLIVEIRA, 2012). *A priori*, tais tensões longe estão de serem ociosas. Compreendê-las, de modo profundo, depende da formulação de questionamentos e reflexões específicas sobre as diversas formas de sociabilidade político-cultural no Brasil atual. Com efeito, isso influencia diretamente a organização, a produção e a veiculação dos gêneros e manifestações literárias, musicais da cultura estética como um todo.

Considerando esses pressupostos, é possível afirmar que grande parte das tensões que surgem nas esferas social, política e cultural do Brasil contemporâneo é derivada dos impasses dos projetos sociopolíticos-culturais de “Emancipação Colonial” proposto pelos árcades no século XVIII; de “Identidade Nacional” engendrada pelos românticos no XIX; e o de “Nação” alvitado pelos modernistas, principalmente, na primeira metade do século XX. Este último grupo buscou, também, ainda que ideologicamente, incluir as classes subalternizadas na esfera dos bens sociais e simbólicos.

Já na segunda metade do século XX, mais especificamente em 1964, é desencadeado o golpe civil-militar, que implementou o autoritarismo da Ditadura Civil-Militar (1964-1985), com influência direta dos Estados Unidos da América, como apontam os registros do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade (2014). Isso colidiu frontalmente com os anseios democráticos de boa parte do povo brasileiro. O enfraquecimento do Estado democrático de direito, o cerceamento das liberdades artística e de expressão foram algumas das consequências que ocorreram de imediato. Sob o pretexto de uma invasão comunista no Brasil, a implantação da

Ditadura Militar visou combater no campo político, social, cultural e de costumes, toda e qualquer manifestação popular contrária à sua ideologia. Com efeito, todos aqueles que se insurgiram, e possíveis insurgentes, foram perseguidos, torturados, exilados, mortos.

Como um vírus, a ditadura se alastrou praticamente por toda a América Latina, tendo como foco os países liderados por políticos de esquerda: Bolívia em 1964, Argentina em 1966, Chile e Uruguai em 1973 até os dias atuais, sendo ainda possível observar os resquícios das ditaduras na organização social e estatal desses países. Ressalte-se que, dentre todos, o Brasil foi o único que não puniu os torturadores e assassinos (policiais civis e militares do Exército) que atuavam em prol da Ditadura Militar). Por isso, ainda hoje é possível observar que o *modus operandi* do Regime Militar, tal como: prisões arbitrárias, tortura como prática comum, assassinatos, ainda se faz presente na atuação do braço armado do Estado (práticas louvadas e incentivadas publicamente pelo atual presidente da república, diga-se de passagem). De fato, essas feridas causadas por esse e outros *modus operandi* como a escravidão implantada desde a colônia ainda continuam bem abertas nos corpos e nas memórias daqueles que sobreviveram ou que são herdeiros históricos de tal barbárie.

Com a derrocada da Ditadura Militar em 1985, abriram-se possibilidades mais efetivas de contestação da realidade social pautada na segregação. Via resistência estética, os periféricos, na atualidade, estão reivindicando reparações culturais e econômicas, tanto na esfera sociopolítica como na simbólica, já que a conciliação de classe já não se sustenta mais. Sem ingenuidade, isso gera conflitos e tensões pungentes no tecido social.

Sob a perspectiva de Rocha (2007), o que se institui com isso, de fato, é uma “dialética da marginalidade” a qual pretende superar a desigualdade social mediante o confronto, em lugar da conciliação; através da exposição da violência, em lugar de seu ocultamento. O lidar com a real injustiça social e o cotidiano sub-humano imposto por ela já não é mais tratado como apenas mais uma temática literária, como fizeram os modernistas. A “dialética da marginalidade” se impõe mediante a exploração e mesmo a exposição metódica da violência, a fim de explicitar o dilema da sociedade brasileira nos tempos atuais.

Em linha com a tradição de poesia social composta por Luís Gama, Solano Trindade, Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus, presentemente, o rap se oferece como uma estética potente para este fim: ressignificar e traduzir em elemento

estético toda violência histórica, todo racismo e segregação promovidos pelos *status quo* nas comunidades periféricas.

Constituindo-se como uma “poética da sobrevivência”, como sustenta Rocha (2007), os versos a seguir são exemplos emblemáticos dessa poética: “Escravo e dono de fazenda não sentam na mesma mesa;/ Vigora Apartheid, racial, social; / De um lado favela, do outro rico, Morumbi, marginal” (FACÇÃO CENTRAL, 2006); “Favela Sinistra na madrugada /Filha da puta assassino de farda / Se eles te ver, tenta correr / De qualquer forma se proteger./ Seja firmeza mantenha atitude / Chega na área mais nunca se ilude” (T.S do GUETO, 2003); “O gueto sempre tem na frente o inimigo / A polícia é racista, mais do que ninguém / A favela entre o céu e o inferno, Jerusalém” (EDI ROCK, 2018); “Não confio na polícia raça do caralho / se eles me acham baleado na calçada /chutam minha cara e cospem em mim, é/ Eu sangraria até a morte já era um abraço” (RACIONAIS MCs,1993); “Não dá pra esquecer o que senti / Percebi / Que a polícia continua sendo o braço governamental / Na favela dissemina o mal / Com suas fardas e caverões / A serviço daqueles que controlam opiniões, / Que roubam milhões, donos de mansões” (MV BILL, 2010).

Tais tensões direcionam nosso olhar para as formas e gêneros de produção artística que estão atentos à pauta da inclusão/exclusão social, como é o caso do rap nacional. Ademais, entendemos que o fazer literário de poetas como Luís Gama, Solano Trindade, Patativa do Assaré, Sérgio Vaz, Sacolinha, Ferréz e MCs como Rapadura, Gog, Emicída e grupos como Facção Central, Racionais MCs, Brô MCs, OZ Guarani, Kunumi MC, dentre muitos outros, seguem uma coerência estética. Isso no sentido de confrontar, contestar e desconstruir mitos sociais tais como: o da democracia racial, o da igualdade de oportunidades, o da inclusão plena dos povos indígenas, dos nordestinos pobres, dos brancos pobres e, sobretudo, do povo afrodescendente aos bens da Nação.

Aqui esses temas estão representados na produção de alguns poetas que compõem o cânone literário brasileiro o que, com o surgimento de novos gêneros artísticos contemporâneos como o rap, torna mais agudos e explícitos tais confrontos. Ainda sob a esteira de pensamento de Rocha (2007), o qual pondera que, nas manifestações literárias produzidas pelos sujeitos periféricos, é preponderante a capacidade de organizar esteticamente os efeitos do racismo, da violência e da segregação vivenciadas por estes, cotidianamente. Sob essa perspectiva, o autor cunhou o conceito de “poética da sobrevivência”; conceito que engloba todas as

manifestações produzidas nas/pelas periferias nacionais. Um aspecto central desse conceito é o da compreensão de como os artistas periféricos, desde o início, canalizaram sentimentos como o ódio e o ressentimento e os transformaram em elementos estéticos em suas expressões poéticas/literárias. Não raro, outros tantos sentimentos como a ira, a traição, a confiança, a fé e a esperança foram também convertidos em matéria poética.

Os exemplares mais bem-acabados dessa canalização estética, o rap, são as seguintes obras: *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e *Nada melhor do que um dia após o outro dia* (2002), dos Racionais; *Convoque seu Buda* (2015), de Criolo; *CPI da Favela*, de Gog; *Pra quem já mordeu cachorro por comida até que eu cheguei longe* (2010), de Emicida; *Direto do campo de extermínio* (2003) e *A voz do periférico* (2015), do Facção Central; *Amor popular* (2008), de Rapadura.

Sopesando o contexto adverso e dialético no tocante à possibilidade de acesso ao poder literário de representar a si e ao outro, entende-se aqui que, ao se traçar um panorama da produção poética nacional de cunho social, é possível entrever as origens dessas tensões em alguns autores pertencentes a “movimentos literários” anteriores, que colaboraram para a construção da tradição literária popular desde sua origem até os dias atuais.

Frise-se que esta Tese explora o rap sob a égide do discurso literário, dos aspectos poéticos e de seus recursos discursivos e de resistência. Entende que o fazer poético, sobretudo, no tocante ao rap, não é fruto sagrado de inspiração divina como queriam nos fazer crer os antigos, ou qualquer coisa do tipo, pelo contrário, é arte demasiadamente impregnada do humano e de suas contradições. Nesse sentido, nenhum produto artístico está isento da influência dos contextos sociais, políticos e culturais nos quais está inserido. Assim, para que seja possível alcançar uma compreensão mais ampla e irrestrita do rap (sem deixar a centralidade literária da abordagem), consideraram-se, nas análises, todos os elementos que se fazem presentes e compõem esta estética. Inclui-se aí a influência das variantes linguísticas, da condição socioeconômica e do *locus* físico-geográfico dos quais seus produtores fazem uso e nos quais estão inseridos. Com isso, reconhece a reivindicação dos periféricos em se configurarem como sujeitos do seu próprio discurso sócio histórico. Isso tudo considerado, cremos que se justifica o nosso debruçar, em forma de Tese, sobre o rap nacional e as questões que dele se desdobram.

O objetivo central foi: investigar em que medida o rap pode ser entendido e alocado no interior do espaço de dicção da tradição literária nacional de cunho popular. Nessa perspectiva, foram entrevistados alguns desdobramentos, tais como: as transformações ocorridas na tradição da cultura e da literatura popular com ênfase na crítica social ao longo do tempo, as quais convergem nas manifestações literárias produzidas pelos sujeitos periféricos; o entrelaçamento entre oralidade e escrita nos gêneros contemporâneos; a utilização da crítica social pelo rap como forma de denúncia, resistência e revide ao *modus operandi* do *status quo*.

Os objetivos específicos giraram em torno de: explicitar os aspectos e elementos populares retomados na estética do rap; entrever as relações de poder que vigoram na esfera da representação e da autorrepresentação dos estratos populares; explicitar como esses elementos estão imbricados no rap; descortinar como se constituiu o fazer literário de cunho social; compreender o esforço de fixação do *locus* literário periférico e seu poder de contestação do *status quo*; interrogar quais são os limites/fronteiras entre literatura popular e literatura erudita, seus cânones, suas continuidades e descontinuidades; e por fim, avaliar a contribuição do rap, como produto estético e discurso de contestação na constituição de um olhar mais amplo e realista do cenário sociopolítico e cultural brasileiro, na atualidade.

O *corpus* teórico que sustenta as discussões aqui promovidas no tocante à literatura oral, à cultura popular e sua(s) tradição(ões) e transformações ao longo do tempo é composto basicamente por: Romero (1977), Cascudo (1956, 1971, 2006, 2013), Zumthor (1997, 2014), Bosi (1997; 2002) (Fernandes (2004); no que se refere à literatura brasileira Candido (2000, 2004, 2006), Bosi (2003, 2013), Coutinho (2004), Rocha (2007); sobre o imbricamento entre canção e poesia: Cyntrão (2009, 2015), Tatit (2002; 2004) Tinhorão (1998; 2008); em relação ao rap e seus desdobramentos: Oliveira (2018), Salles (2004), Miranda (2011), Oliveira (2012; 2013), Camargos (2015). É importante ressaltar que esses são os teóricos que guiaram centralmente as discussões, não obstante, muitos outros foram referenciados.

Quanto ao *corpus* poético selecionado para análise estão as obras: 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; Dia a dia da Periferia (1994), CPI da favela (2000), Aviso as Gerações (2006) do rapper e ativista brasiliense GOG (Genival Oliveira Gonçalves); Nó na orelha (2012) e Convoque seu Buda (2015) do rapper paulistano Criolo; Rap Indígena (2009) do grupo douradense Brô MCs (1º

grupo de rap indígena brasileiro (Dourados-MS); Meu sangue é Vermelho (2016), Todo dia é dia de Índio (2018) do MC Kunumi; Contra a PEC 215 (2017), do grupo Oz Guarani; e ainda Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe (2009), Emicídio (2010) do rapper paulistano Emicída.

A *priori*, o recorte temporal fixou-se, principalmente, na segunda metade do século XX, estendendo-se até os dias atuais (contudo, há referências e citações de obras e autores de períodos anteriores). A escolha desse ponto temporal justifica-se, pois coincide com momentos de profundas transformações nos cenários social, político e cultural do Brasil, com destaque para dois acontecimentos específicos, a saber: a redemocratização do país com o fim da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) e a chegada do rap norte-americano e sua adaptação e incorporação à cultura brasileira.

Para uma melhor organização das discussões a presente Tese se estruturou em torno de três capítulos, sendo respectivamente: 1º- “Literatura e cultura popular brasileira: tradição(ões) em *continuum*”; 2º- “Literatura Brasileira e Crítica Social: entre tensões e reivindicações”; 3º- “Análise do *Corpus*: rap nacional, uma poesia ao rés do chão”. Foi com este arranjo que se buscou consolidar a hipótese central.

No primeiro capítulo discutiu-se a tradição literária oral e suas origens milenares, sua consolidação por meio da memória coletiva e das manifestações culturais que estão no gene dos grupos, tribos e sociedades humanas ancestrais e atuais. Em linha com as reflexões de pensadores como Cascudo (1981, 2006), Romero (1971) e Coutinho (2004), descortinou que a literatura oral foi aquela que primeiro “alimentou” os homens sobre a terra, no tocante à necessidade destes de criação e transformação da realidade, da vida e do mundo ao seu redor. Mais ainda, discutiu as fronteiras entre literatura oral e literatura popular, suas temáticas e elementos constitutivos, isso na medida em que demonstrou o amplo diálogo entre os valores e saberes de uma e de outra. Um pouco mais adiante, deu-se ênfase à constituição de uma tendência literária popular – a literatura popular – a qual segundo Cascudo (2006) bebe na fonte da literatura oral. Nesse sentido, optou por compreender em que medida ocorre o entrelaçamento da cultura oral com a popular e como seus elementos são configurados na produção literária nacional constituindo uma tradição popular que, não raro, engajou-se em causas republicanas e étnicas.

Com efeito, foi discutida ainda a formação da tradição literária popular nacional e também seus desdobramentos desde o Brasil colônia até os dias atuais. Observou-se que, por meios de manifestações e gêneros próprios do contemporâneo, como a

canção popular e o rap, a tradição literária popular se atualizou e se mantém ativa e resistente. Explicitou também que o poder da representação literária, que até então só era acessado por sujeitos oriundos das elites culturais brasileiras (com raríssimas exceções), começou a ser gradativamente reivindicado por aqueles sujeitos que até então figuravam apenas como tema e objeto de análise.

Por fim, explicitou as origens e as raízes mais profundas do rap. Apontou seu vínculo com a tradição oral dos *griots* africanos; sua utilização na luta pela consolidação dos direitos sociais das populações pobres, ainda nas periferias de Kingston dos anos 50 e 60 do século XX; sua chegada aos Estados Unidos da América nos anos de 1960, ainda como um esboço disso que se conhece como rap na atualidade; sua rápida incorporação, como instrumento poderoso, às manifestações de reivindicação dos direitos civis dos negros americanos, e também como forma de resistência em face da segregação promovida pela política de *apartheid* vigente naquele momento e dos seus resquícios na atualidade.

Já no segundo capítulo, foi discutida a gradativa utilização de um discurso crítico e de contestação frente às mazelas sociais como elemento estético das manifestações literárias de cunho popular. Ademais, demonstrou que a crítica social está no cerne da poesia popular brasileira, e que o rap pode ser entendido, na atualidade, como seu instrumento por excelência. Isso na medida em que retoma e apresenta elementos como a oralidade, a sátira, a paródia como ferramentas de rasura do discurso oficial e de denúncia às mazelas sociais. Não obstante, recorreu-se a produções que estão localizadas em momentos mais remotos da história literária brasileira, no intuito de explicitar a constituição de uma tradição literária de contestação. Observou ainda que essa tradição ganha mais fôlego, sobretudo, a partir de meados do século XIX, momento em que se desencadearam, no país, relativas transformações nas esferas social, política e cultural. Para além disso, foi destacada ainda a participação ativa dos principais artistas/escritores modernistas num projeto de nação brasileira (cf. CANDIDO, 2006), cujo intuito central visou à valorização da cultura popular nacional atrelada à inclusão das classes populares nos bens da Nação, ainda que simbolicamente. Mais tarde tal projeto, como afirma Candido (2006), mostrou-se ideológico.

Nesse sentido, observou que parte da expressão literária nacional se desenvolveu sob a égide do popular e da crítica social. Como dito anteriormente, passou por um processo de hiperbolização de suas pautas ao longo da história

sociopolítica brasileira. Mais ainda, seguiu ampliando sua forma de crítica e contestação, que até então era balizada pela sátira que marca a obra de Gregório de Matos. Fez isso (e ainda faz) ao incorporar novas causas, questões e temáticas como, *a priori*: o direito à liberdade dos cativos, e *a posteriori*: a segregação étnica e o racismo, como elementos poéticos; a produção literária de Luís Gama, Castro Alves, Cruz e Souza, no século XIX; de Lima Barreto, Solano Trindade e Patativa do Assaré; e a poesia oralizada de Stela do Patrocínio no século XX, oferecidas como exemplos emblemáticos da progressiva utilização do elemento crítica social. No decorrer desse mesmo século ocorreram diversas transformações nas esferas política, social e cultural; outros autores foram se incorporando à tradição literária de crítica social, exemplo disso foi o engajamento de parte dos escritores/intelectuais modernistas como: Manuel Bandeira, Mário Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Tiago de Mello, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa; e pós-modernistas como Ferreira Gullar, Ruben Fonseca, junto com a manifestação da poesia marginal da década de 70. Eles se engajaram, uns mais outros menos, no projeto Nacional Desenvolvimentista da Nação Brasileira (cf. CANDIDO, 2004) cujo intuito visou construir e consolidar uma identidade nacional na qual figurassem todos os atores étnicos e culturais que formam o povo brasileiro. Ademais, visava valorizar a cultura e os saberes populares, principalmente, os de raízes indígenas, africanas e nordestinas. Esses autores e outros tantos consolidam a tradição da literatura brasileira de cunho social no século XX.

Simultaneamente a isso, Cyntrão (2009) informa que a partir dos anos de 1950 a canção popular, suporte artístico pelo qual a estética poética de contestação se manifesta com intensidade, começou a ocupar um espaço de centralidade na esfera sociopolítica e cultural. Pode se entrever que poetas/escritores se alinham com a canção popular criando uma simbiose entre o texto literário e a canção, sendo a obra litero-musical popular de Vinicius de Moraes um bom exemplo. Entrevê que nas décadas seguintes, com o relativo acesso da população aos equipamentos de Rádio e TV e, conseqüentemente, aos programas a eles vinculados tais como os festivais, a canção popular atrela-se à tradição poética nacional de contestação e crítica social (cf. CYNTRÃO, 2015), (cf. TINHORÃO, 1998). Com isso, essa autora explicita que movimentos artísticos como a Tropicália, o *Punk*, o *Rock* 80, e, sobretudo, o *Hip Hop* nacional, o rap, canalizaram em suas obras a crítica social como principal elemento

estético. Nesse ponto de vista, são compreendidos, sob a perspectiva poética, como *continuum* das lutas e das pautas reivindicadas pelas classes populares.

O capítulo derradeiro se desenvolveu em linha com os capítulos anteriores. Analisou raps de diferentes grupos e MCs, no intuito de entrever em que medida o rap nacional está em *continuum* com a tradição literária sócio popular brasileira. Especificou que a chegada do rap (carregado de simbolismo social e político) ao Brasil no fim dos anos de 1980, coincidiu com um momento ímpar da vida brasileira – uma maior liberdade de expressão e abertura política – após vinte e um anos de Ditadura Militar.

Para além disso, observou ainda que, nas duas últimas décadas do século XX, a vertente periférica da literatura nacional, na qual o rap está inserido, se apresenta como uma espécie de periscópio sobre o oceano social brasileiro. Agora, sem o mito da conciliação de classe via projeto nacional desenvolvimentista. Com isso, pautas sociais como: a segregação, a desigualdade social, os conflitos étnicos, a violência e o racismo voltam à ordem do dia. Sendo, talvez, a principal delas a reivindicação ao acesso pleno à voz social.

Explicitou, por fim, a instrumentalização feita pelos MCs, via rap, de elementos como: a oralidade, a memória coletiva ancestral, a sátira, a rasura do discurso oficial. Ao passo que lançou luz sobre como ocorre a simbiose entre oralidade e escrita nas letras de rap. E também como ocorre o processo de valorização da cultura oral-popular. Mais ainda, e como se organiza, em termos estéticos-discursivos, a dialética de transição do discurso lírico, marcado por um “eu individual”, para uma expressão coletiva, a qual é marcada por um “eu coletivo”. Enfatize-se que esta é uma das características centrais da tradição literária popular – a consciência coletiva.

## CAPÍTULO I

### LITERATURA E CULTURA POPULAR BRASILEIRA

#### tradição(ões) em *continuum*

*Repare que a minha vida  
É deferente da sua  
A sua rima pulida  
Nasceu no salão da rua  
Já eu sou bem deferente  
Meu verso é como a semente  
Que nasce inriba do chão  
Não tenho estudo nem arte  
A minha rima faz parte  
Das obra da criação.  
Mas porém, eu não envejo  
O grande tesôro seu  
Os livro do seu colejo  
Onde você aprendeu  
Pra gente aqui sê poeta  
E fazê rima completa  
Não precisa professô  
Basta vê no mês de maio  
Um poema em cada gaio  
E um verso em cada fulô*

*Patativa do Assaré*

Desde as primeiras manifestações por meio da oralidade, até chegar à sua forma mais complexa – o registro escrito – a literatura tem sido um poderoso instrumento de transmissão do conhecimento. Via literatura foram transmitidos os saberes, os modos de vida, os ritos, os valores, as crenças, os atos heroicos – a cultura de modo geral – das sociedades que as produzem.

Não obstante, a literatura, em sua forma oral, se faz presente na organização cultural humana desde os primórdios. Constitui-se ao longo do tempo como uma tradição artístico-cultural intrinsecamente vinculada à expressão verbal. Segundo Coutinho (2004, p. 185) ela “é o primeiro leite da cultura humana”. Nesse sentido, pode-se dizer que ela se faz presente, com mais ou menos intensidade, em praticamente todas as organizações sociais humanas, sendo repassada de geração em geração. Daí existência de uma fortuna crítica sobre essa manifestação literária de cunho oral, na qual repousa a transmissão da própria história evolutiva da cultura dos homens sobre a terra.

Como se sabe, a expressão literária oral foi a única forma de difusão das culturas humanas por milênios. A invenção da escrita deu início a um processo de incorporação das narrativas orais na modalidade de registro escrito. As manifestações litero-culturais de cunho popular seriam, nesse sentido, uma espécie de simbiose entre a tradição oral e a tecnologia da escrita coloquial. O poema de Patativa do Assaré, citado na epígrafe, pode ser tomado como um exemplo emblemático disso.

É preciso reconhecer que, mesmo ocorrendo tal simbiose, existe uma certa diferenciação entre a manifestação literária oral e a popular. Basicamente essa diferenciação está nos estratos sociais que as utilizaram/utilizam. A oral foi utilizada tanto pelos grupos eruditos (oráculos, filósofos, preceptores, imperadores, sacerdotes) quanto pelos grupos populares (artesãos, cativos, plebeus) para transmitir seus saberes e seus modos de vida. Ao passo que a literatura popular acabou por ser atrelada quase que exclusivamente aos estratos sociais subalternizados, quando ainda na Renascença se constituiu a dicotomia erudito *versus* popular (cf. ZUMTHOR, 2014) e (cf. BAKHTIN, 2008).

Ressalte-se que, desde o mundo Greco-latino até o fim da Idade Média, houve um esforço para manter a arte dentro de uma tradição que lhe conferia certa sacralidade, uma aura sagrada, como informa Benjamin (2014, p. 170-1). Nesse sentido, o mesmo autor afirma:

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média quando os doutores da Igreja via nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura. A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto.

Com a consolidação da modalidade escrita nos meios intelectuais eruditos, a literatura na forma de registro escrito foi eleita e cultuada como sendo a configuração da expressão literária por excelência dos poetas vinculados aos grupos abastados, eruditos e cultos. Rapidamente foi alçada a uma espécie de sacralidade, na medida em que sua produção e acesso oficialmente só poderiam se realizar em cultos ritualísticos por meio da figura de alguns poucos escolhidos, vide discussão central travada em “O nome da Rosa” (1980), de Umberto Eco.

Este artifício marca um processo de distanciamento da literatura em sua forma escrita das suas origens orais. Ademais, marca também a separação de uma expressão erudita e outra, a popular, do fazer literário. Assim, as formas oralizadas perdem o prestígio que gozavam anteriormente junto aos grupos abastados sendo rechaçadas das esferas culta e erudita. Sendo vinculada, como já dito, aos grupos populares; por ser considerada, pelos eruditos, um subproduto da cultura.

Mais tarde, no Brasil, sobretudo, a partir do século XIX a literatura oral, entendida como expressão genuína da cultura popular, reivindicará sua condição de “discurso competente” (cf. CHAUI, 2011), isto é, de ser a expressão artística genuína do povo e da tradição popular, um elemento fundador da cultura nacional.

Aspectos translinguísticos, específicos do discurso oral, associam-se à voz para lhe dar mais concretude, como os gestos, a dicção entonacional, as pausas, a mímica facial, os movimentos do corpo, os quais explicitam que a literatura oral não se restringe exclusivamente à ação da voz. O texto oral mantém uma relação íntima com as pessoas, acompanhando o pulsar dos seus sentimentos, veiculando as suas emoções, participando do seu cotidiano.

Como se sabe, as sociedades modernas elegeram as formas literárias escritas como sendo a sua expressão oficial e como meio de assegurar a transmissão do saber e do conhecimento sem sofrer alterações significativas no tempo (COUTINHO, 2004). E isso acabou por marginalizar, por um longo espaço de tempo, as expressões que se mantiveram sob a égide da oralidade. Entretanto, nos últimos dois séculos houve uma retomada importante e bastante intensificada dos estudos e pesquisas sobre a literatura oral. Destaque-se que a partir da segunda metade do século XIX foram publicadas, sobretudo na Europa, obras que apresentaram resultados importantes sobre tal tema. Apesar disso, é no século XX que se intensificam imensamente as pesquisas, e, por consequência, os debates. Sobre essa temática. Zumthor (1915-1995) encabeça pesquisas profundas sobre a ligação entre literatura e oralidade, *a priori*, com a intenção de reestabelecer às estéticas orais o estatuto artístico.

No Brasil, sob a capitania de pesquisadores como Silvio Romero (1851-1914), Câmara Cascudo (1898-1986), Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), entre outros, o projeto nacional de retomada e valorização das tradições populares de cunho oral, em nosso país, alinhou-se intrinsecamente à questão da busca pela identidade nacional.

Dentre todos, é preciso destacar a imensa contribuição dos estudos realizados por Mário de Andrade, no tocante à cultura poética de cunho popular e oral brasileira. O que de acordo com Matos (1994) é a coleta de maior peso e profundidade realizada depois de Sílvia Romero. A mesma autora descortina que os referidos pesquisadores seguiam numa mesma linha de interpretação e entendimento sobre os elementos populares e folclóricos genuinamente nacionais, a saber: estes são "traços indicadores de certa unidade brasileira que habitam no subterrâneo da cultura e da alma popular" (MATOS, 1994, p. 59).

Desse modo, guardadas singularidades dos projetos de cada um, de tempo e espaço, esses pesquisadores buscaram atrelar, desde muito cedo, as visões de mundo das populações oriundas de comunidades de tradição oral à questão da identidade nacional. Tais comunidades, no passado produziram em terras locais uma literatura reconhecidamente popular e oralizada. Nesse sentido, se faz relevante compreender em que medida a manifestação nacional da literatura oral se mantém ativa e influente no contexto atual. Mais ainda, de que maneira esse espaço de dicção oral se mantém ecoando, visto que o contexto sociocultural contemporâneo explicitamente privilegia as expressões literárias desenvolvidas sob a égide da palavra escrita.

De modo geral, o termo literatura oral é utilizado para designar um conjunto de textualidades em prosa e verso que, *a priori*, eram transmitidos oralmente de geração para geração e que são apresentados de modo diferente do falar cotidiano. Contos, modinhas, autos, orações, ladainhas, lendas, mitos, adivinhas, provérbios, parlendas, cantos, conselhos, sagas, desafios, profecias etc., constituem a miscelânea de narrativas e de manifestações culturais de fundo literário, transmitidas, como já dito, oralmente por processos não-gráficos, como informa Romero (1977) e Coutinho (2004). Cascudo (1952) informa que o primeiro registro que se tem notícia desse termo data do século XIX, mais precisamente de 1881, ano de publicação da obra *Littérature Orale de la Haute-Bretagne*, de Paul Sébillot, na França. Nessa perspectiva, ela está identificada como elemento originário da vertente literária na forma escrita. Devido a isso, segundo Goody (2012), convencionou-se a aplicação do termo literatura a expressões identificadas com a arte verbal seja escrita ou oral. Ressalte-se que o que está sendo referenciado aqui são os primeiros registros escritos sobre ao termo literatura oral, e não as origens desta, as quais, como se sabe, são milenares e remontam à própria origem da aquisição da linguagem humana.

Em terras brasileiras, a expressão literatura oral é utilizada pela primeira vez por Luís da Câmara Cascudo em sua obra *Literatura Oral no Brasil*, publicada em 1952. A afirmação de que não existe apenas uma literatura oficial e impressa, mas uma literatura oral que tem igual valor como fonte de informação. Essa manifestação literária conta com seus gêneros próprios, tais como: provérbios, adivinhas, contos, orações, cânticos, canções de trabalho e de contestação. Para o autor, a literatura oral é constituída, sobretudo, pelas memórias, conhecimentos, sabedoria e visões de mundo dos povos originários, africanos e europeus (portugueses principalmente) que aqui estiveram. Além disso, constitui-se a partir de elementos da esfera e do campo semântico popular, tais como: oralidade, coloquialidade, liberdade formal, crítica social, sátira, rasura e paródia. Sua produção se deu (e ainda se dá) a partir da sensibilidade estética de homens e mulheres de vida simples. Não raro, pertencentes e/ou descendentes das diferentes tribos/comunidades/grupos étnicos que formam o povo brasileiro.

Nessa perspectiva, a literatura oral é entendida aqui como sendo um traço orgânico da feição sociocultural brasileira. Isso na medida em que se constitui das tradições – sabedorias e memórias – das gerações que nos antecederam.

Sobre tradição, Cascudo (1971) afirma que esta é “a memória onde os hábitos, costumes e crenças que são de uso comum se mantêm comunicável através do tempo” (p. 87). Em outras palavras, como tradição se entende todo o conjunto de produção sócio-artístico-cultural criado por uma comunidade que vai sendo passada e repassada, ao longo dos séculos, a outros que comungam dos mesmos valores e do mesmo “sentimento de pertença” (cf. HALL, 2003). Cascudo aborda o conceito de tradição numa perspectiva mais universal, isto é, mesmo havendo singularidades a serem consideradas o processo de difusão e os objetivos, seja na tradição de cunho erudito ou na de cunho popular, são praticamente os mesmos: a transmissão dos valores, ideologias e modos de vida de cada grupo.

É possível entrever que a literatura de cunho oral apresenta como característica triunfante – a coletividade. Já que é composta por diversas vozes localizadas tanto no passado como no presente. E que, no limite, se configuram como vozes coletivas, logo populares. Isto é, ao contrário do texto estritamente escrito que, não raro, se concretiza na esfera do singular e do íntimo; a textualidade oral – é fruto direto do trabalho de recriação comunitária que opera em uma textualidade fruto da memória coletiva das gerações que nos antecederam. Com isso, atualiza-o frente às

diversas formas de relação sociais contemporâneas. Nesse sentido, parece ser um tipo de literatura que não exige um proprietário específico, é propriedade de todos, do povo em geral, pois está vinculada à memória coletiva. Em suma, o texto literário oral possui “um valor intrínseco e um caráter próprio”, como assevera Jakobson (1985, p. 22). E, por certo, isso possibilita, na atualidade, sua reprodução em paralelo com as manifestações estritamente de caráter gráfico.

Na história sociocultural brasileira é possível entrever que os estratos subalternizados, em sua grande maioria, foram se vinculando às tradições poéticas de cunho oral e popular, num movimento natural. Isso talvez ocorreu (e ainda ocorre) devido às ideias de comunidade e de coletividade que atravessam essas tradições. Seus produtores são conhecidos como poetas populares, os quais consolidaram um espaço de dicção poética na literatura brasileira que se constituiu basicamente pela retomada e recriação de composições orais da tradição indígena, africana, europeia e cabocla (CASCUDO, 1971).

Os poetas populares lançam mão de fórmulas preestabelecidas que circulam no imaginário popular para comporem sua literatura oral. Uma vez que – os poetas populares contemporâneos – compõem mediante fórmulas que foram utilizadas pelos poetas populares do passado, estes primeiros ajudam a consolidar a tradição poética oral brasileira. Um exemplo bem elucidador desse uso tradicional é a cantoria, expressão poética nordestina em que dois poetas repentistas se desafiam através do canto poético improvisado. Coutinho (2004), uma vez mais, contribui para o debate apontado que:

embora haja uma vasta e borbulhante literatura impressa, centenas de milhares de folhetos em versos, fixando os acontecimentos nacionais impressionantes [...] há ainda uma literatura oral que se faz presente na lembrança dos velhos poetas populares, ignorados nas cidades mas admirados como égides de sabedoria pelo povo. Pela boca dos contadores, cantadores e ouvintes os trechos mais expressivos vão se tornando cada vez mais anônima e oral [...] à literatura oral pertence às rondas e jogos infantis, pois sua transmissão comum é pela oralidade. Ninguém aprende uma brincadeira lendo, mas brincando (COUTINHO, 2004, p. 191-2)

Do ponto de vista da sua estruturação, a poesia oral organiza-se a partir da voz de um enunciador. Esse narrador é o transmissor do discurso narrativo, discurso estético que engloba não apenas a fala do seu enunciador, o eu da enunciação, mas também um coro de outras vozes que se organiza em torno e por meio dessa instância

de transmissão de saberes e modos de vida da comunidade à qual pertence o enunciador/narrador, como já informou Bakhtin (2013). Nesse sentido, como se vê, não se sustenta o argumento (dos mais ortodoxos) de que a literatura é um fenômeno que só se realiza em plenitude na modalidade escrita. Sem nenhum demérito da literatura estritamente escrita, ao aceitar tal argumentação estaríamos excluindo não só as tradições orais que fundam a cultura e a nação brasileira, mas também toda tradição ocidental, sobretudo, as expressões medievais de comunidades europeias cuja produção literária era a expressão de indivíduos letrados que numericamente predominavam naquela época, como informa Bakhtin (2008).

Paz (1982) pondera que “a poesia ocidental nasceu aliada à música”, sobretudo, sua expressão oralizada. Nesse sentido, pode se dizer que a tradição da poesia oral esteve e está vinculada à palavra cantada desde seu surgimento. Exemplos disso são os inúmeros cânticos de trabalho, de guerra, de paz, étnico-religiosos, tribais, de rituais, de festa, de ninar, entre outros. Ressalte-se que, ao longo da história moderna, a produção literária de cunho oral e popular foi sendo gradativamente atrelada aos estratos sociais menos abastados enquanto que a produção estritamente escrita deu início a uma tradição erudita alinhada às castas mais abastadas e letradas.

Alcoforado (2008) contribui com o debate ao afirmar que a crescente desigualdade entre as classes sociais no mundo moderno determinou a associação da literatura escrita com a elite burguesa, enquanto as tradições populares foram associadas às classes de menor prestígio sociocultural, aos analfabetos, revestindo-se a sua produção de conotações depreciativas e, sobretudo, preconceituosas, quem sabe, talvez pelo equívoco de admitir a oralidade como improvisação por desconhecimento do peso da tradição na recriação de um texto.

Para Zumthor (1997; 2014), ela (poesia oral) não se restringe a um contexto enunciativo exclusivamente verbal. Apresenta aspectos específicos do discurso oral, que se associam à voz para lhe dar mais concretude, tais como: os gestos com as mãos e braços, a mímica facial, a dicção entonacional, os movimentos do corpo de modo geral. Ainda, segundo o autor, o texto oral é produzido durante a sua performance, ou seja, o momento em que uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida. De tal modo, uma vez mais, destaca-se a intenção coletiva própria das estéticas orais. A voz de um “eu” que representa o senso comum e a voz de um “eu” coletivo, representação da voz de uma comunidade específica. Assim, no

trato com o texto da literatura oral é preciso ter noção das suas especificidades, do seu modo próprio de atuação na esfera sociocultural.

Contemporaneamente, no tocante à poesia de cunho oral, é possível entrever que a mesma se manifesta nas lacunas deixadas pela literatura oficial – que, não raro, atende aos interesses das classes dominantes (cf. CANDIDO, 2000). De modo geral, ela se mantém como fonte de preservação da memória coletiva, dos saberes, da cultura e dos modos de vida das gerações passadas, isso tudo por meio da recriação poética. É possível entrever ainda procedimentos que realçam a função da voz e os aspectos performáticos da comunicação, que suplementam a mensagem poética. Cabe lembrar que em cada ato de recriação do texto memorizado, introduzem-se dados atualizadores da formação social que o recebe, garantindo-lhe sua funcionalidade como forma atualizada de comunicação estética e cultural. Assim, a poesia oral vem, ao longo do tempo, se manifestando por meio de diversos gêneros artísticos, entre eles os músicos poéticos

A canção popular brasileira se tornou uma forma de veiculação dessa poesia, sobretudo, a partir da década de 20 do século XX, com o samba, como informa Cyntrão (2009). Para a autora, a voz estética de cunho popular que habitava o imaginário sociocultural coletivo, ao se traduzir em canção popular moderna, promoveu uma atualização da estética oral e potencializou o seu alcance por todo o país.

Nesta mesma linha Bomeny (2004), atesta o papel de destaque que a canção brasileira exerce, desde sua aparição, na cultura brasileira expressão maior e mais pura da manifestação da cultura. Sob essa ótica, a canção demonstra-se um potente instrumento de transmissão da cultura popular, e um dos elementos formadores da identidade nacional, da nação e do povo. Esta seria a tradução poética do mundo social que tem por matéria prima essencial o afetivo emocional que se revela na vida cotidiana das pessoas simples, comuns. Para a autora a canção captura do cotidiano dessas pessoas

o que escapa aos livros, o que não conseguimos capturar com os nossos artifícios racionais mais herméticos, desliza com desenvoltura e pontaria certa nas notas dos compositores antenados com o mundo cotidiano, os tão propalados processos sociais, como os arranjos e desarrajos políticos e, por fim, e mais importante, com o movimento afetivo emocional das pessoas comuns (BOMENY, 2004, p. 135).

Com efeito, a canção se apresenta, na esfera sociocultural, como um tipo de manifestação poética, simbólica, híbrida e contextualizada, isto é, que carrega traços dos contextos culturais, políticos e alegóricos em que foi e é produzida. Vide a produção nacional que se desenvolve e se consolida ao longo do século XX, desde o samba, passando pelos Festivais, a Bossa Nova, a Tropicália. Com concentração mais intensa na poesia de protesto, contestação e libertária dos anos 60, 70 destacam-se Belchior, Taiguara, Geraldo Vandré, Raul Seixas, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento. Na década de 80, desponta o *Rock Nacional* carregado de crítica social, fruto da tão almejada e recém conquistada liberdade de expressão seus precursores Cazuza, Renato Russo. Com efeito, nos anos 90 essa manifestação poética converge na potência e contundência avassaladora do Rap e do Manguê Beat, os quais podem ser entendidos como frutos genuínos do cancionário popular de contestação (CYNTRÃO, 2009).

Em linha com Zumthor (1997; 2014), e Alcoforado (2008), observa-se que as formas estéticas tradicionais, sobretudo, a poesia, passaram por processos de reconfiguração pautados na incorporação de elementos próprios do contemporâneo. Nesse sentido, as expressões literárias baseadas na oralidade acabaram por se fundir a outras formas/gêneros como a canção popular, a qual se manifesta numa simbiose de oralidade e escrita. Podem ser tomados como exemplo disso os versos: “Quando oie a terra ardendo/Qual fuguera de São João [...] Que brasero que fornaia/Nem um pé de plantação (GONZAGA, 1947); “Cheguei na beira do porto/Onde as onda se espaia/As garça dá meia vorta/E senta na beira da praia/A tua saudade corta/Como aço de navaia/O coração fica aflito/Bate uma, a outra faia/E os oio se enche d'água/Que até a vista se atrapaia (BANDOLIN, DOMÍNIO PÚBLICO, 1973). Como afirma Zumthor (2014), o fenômeno poético, essencialmente oral, ocorre na medida em que, mesmo sob a forma escrita, a oralidade se faz manifestar por meio da coloquialidade verbal que salta aos olhos nos referidos versos. Nesse sentido, mesmo se apresentando sob a batuta da modalidade gráfica da palavra, a poesia oral ainda continua atuante e se faz ecoar, em meio à sociedade contemporânea letrada. Suas marcas podem ser entrevistas em diversas expressões estéticas que se alinham à tradição popular. Sob essa perspectiva, busca-se no decorrer deste texto entrever os possíveis vínculos que possam firmar o rap nacional como uma das expressões estéticas pela qual a poesia oral-popular se manifesta na atualidade. Frise-se que a

vivacidade e a potência estética da poesia oralizada do rap, não raro, marca e reflete a forma de vida daqueles que habitam as periferias.

Apoiando-se em Matos (2008), é possível dizer que a potencialidade da tradição das poéticas orais se encontra no fluxo atemporal da memória individual e coletiva em que a voz viva se faz presente. Das muitas formas em que a oralidade foi praticada pelos grupos humanos ancestrais e o é pelos grupos contemporâneos, certamente, as de transmissão áudio-oral – a palavra cantada ou entoada – é a que apresenta mais intensidade estética e diálogo com a tradição. Sob essa perspectiva, pensando no rap, constata-se que este tem suas raízes mais profundas fincadas na tradição oral africana dos *griots* (em português griô): homens que carregavam (e ainda carregam) consigo o compromisso de preservar e transmitir fatos históricos, os saberes e as canções de seu povo. Ademais, ensinavam arte, conhecimento de plantas, histórias de batalhas, além de serem responsáveis pela proteção da cultura oral-popular e sua tradição. Não raro, faziam isso por meio de um discurso poético que se concretizava em cânticos e canções – a palavra cantada.

Registra-se dentro dessa tradição dois tipos de *griots*, a saber: os músicos e os contadores de histórias. Segundo Munanga (2006) a tradição oral africana, da qual o rap é oriundo, foi delegada aos *griots* por entidades ancestrais e pela própria mãe África. Nesse sentido, fora imputado a eles a guarda e a transmissão dos valores socioculturais e religiosos que singulariza a(s) identidade(s) do povo africano. É sabido que grande parte das formas organizacionais das sociedades africanas tem por base, ainda hoje, as tradições orais. Não raro, essas tradições desembarcaram no Brasil ainda no século XVI, juntamente com homens, mulheres e crianças que foram capturados e posteriormente comercializados como escravos, pelas mãos, sobretudo, dos portugueses.

Em terras brasileiras, as tradições africanas entram em contato direto com as tradições indígenas (majoritariamente orais) e com as tradições orais de origem europeias como informa Cascudo (1971), Tinhorão (1998) e Ribeiro (2015). Nesse sentido, não é difícil identificar no rap nacional, pontos de contato com essas tradições orais. Pode-se dizer que a partir de uma concepção estética os MCs, por meio de seus raps, buscam manter a tradição dos *griots*, ao passo que atualizam temas e costumes tradicionais no tempo-espço contemporâneo em que estão inseridos.

Na busca por configurar uma compreensão mais aplicável, do ponto de vista da crítica romântica do século XIX, sobre o conceito de literatura popular e sua

tradição no Brasil, Silva (1988) defende duas perspectivas, a saber: a romântico-tradicionista e a romântico-socialista. Para esse autor a primeira perspectiva seria:

aquela literatura que exprime, de modo espontâneo e natural, na sua profunda genuinidade, o espírito nacional de um povo, tal como aparece modelado na particularidade das suas crenças, dos seus valores tradicionais e do seu viver histórico (SILVA, 1988, p. 116).

Já a segunda perspectiva, o autor aponta que o termo literatura popular carrega consigo uma leitura crítica das relações de poder no campo sociocultural e também uma certa consciência de classe:

classe social trabalhadora que se contrapõe às classes sociais hegemônicas, detentoras dos meios de produção econômica e ideológica e dos mecanismos de dominação política. Exercendo assim uma ação pedagógica sobre o povo, no quadro de um projeto utópico-reformista que visa à libertação das classes sociais inferiores - libertação da ignorância, do medo e da injustiça -, a renovação social e a fraternidade humana (SILVA, 1988, p. 117).

De modo geral, sob essas perspectivas, em uma um pouco mais, na outra um pouco menos, a literatura oral entendida como naquele momento como uma expressão da arte popular a ser valorizada e reincorporada ao patrimônio cultural nacional.

Por outro lado, Barthes (2004), nos alerta para o perigo das tentativas de enquadramento das estéticas literárias, as quais podem reduzir a linguagem poética a uma limitação a determinados discursos, por ideologias. O mesmo autor manifesta que o ideal se dá ao contrário, isto é, afirma a expressão artística, sobretudo, a poética, como sendo representativa da totalidade do humano, e não apenas parte dela. Talvez seja isso que, no século XX, os modernistas da corrente antropofágica buscaram fazer esteticamente.

O antropofagismo cultural, desenvolvido em torno de 1920 pelos primeiros modernistas, foi justaposto ao entendimento romantizado de identidade e cultura nacional, isso sob o intuito de se obter uma leitura mais crítica sobre a realidade sociocultural do país. Daí em diante, o processo de produção e veiculação da arte popular passou por vários estágios de aceitação oficial.

De fato, a cultura popular brasileira viveu (e ainda vive) momentos de marginalização e criminalização, que se estende até hoje para algumas expressões

tais como o *funk* carioca, o rap, o repente, o cordel e os cânticos indígenas. Não raro, as expressões de origem africana e indígena foram e ainda são as mais desvalorizadas como elemento formador da identidade nacional. No caso das manifestações afro-brasileiras há exemplos vários: a perseguição promovida pelo Estado à capoeira, e ao capoeirista que, flagrado praticando o esporte, tinha suas pernas quebradas pela polícia. Essa prática violenta está no cerne da sociedade escravocrata do Brasil colônia, e se intensificou, sobretudo, nos séculos XVIII e XIX, avançando até as duas primeiras décadas do século XX. Essa prática violenta foi reconfigurada e ressignificada pelos afro-brasileiros sob a égide genuína do folclore brasileiro: o capoeirista mutilado pela violência dos brancos fora imortalizado no vulto do Saci Pererê, figura negra que teve uma perna decepada para não mais jogar a capoeira, se refugiou na floresta, tornando-se símbolo potente de resistência da população negra. A este foram atrelados também aspectos socioculturais dos povos indígenas da floresta. É possível afirmar que a constituição de manifestação cultural popular que reflete a própria identidade miscigenada e sincrética que marca o povo brasileiro.

Na passagem do século XIX para o XX, a discriminação e as formas de violência vigentes na época concentraram-se no ataque ao gênero músico poético que reuniu praticamente todos os aspectos da cultura popular em um único núcleo – o samba. De modo geral, a poesia oral se fazia presente no samba na medida em que seus produtores, não raro, formulavam suas canções a partir do domínio das ferramentas estético-linguísticas que lhes eram acessíveis, como já informou Tinhorão (2008). A figura do sambista portando um violão foi o primeiro estereótipo de bandido constituído no imaginário social brasileiro. Nesse sentido, qualquer sujeito negro e pobre que estivesse com qualquer tipo de vestimenta que remetesse ao samba, o candomblé, a capoeira, eram enquadrados na tipificação criminal de vadiagem, criada no Código Penal de 1890. Esse foi um dispositivo social de caráter racista desenvolvido para segregar os libertos e seus descendentes (cf. MATTOS, 2009).

O samba e seus produtores já nascem perseguidos desde sua origem, assim como o rap. No caso do samba, a partir da década de 30 do século XX, é instrumentalizado politicamente, e tornado símbolo metonímico da cultura nacional no exterior. Por aqui, é um viés musico-poético que exalta a cultura popular ao passo que denuncia a exclusão da favela. É uma das fontes que alimenta o rap nacional, a produção artística de Marcelo D2 é um exemplo emblemático.

Via de regra, assim como o rap, o *funk* carioca também é estereotipado pela parcela mais conservadora da sociedade como uma manifestação que tenta subverter os padrões éticos e morais por ela ditados. Embora não seja crime produzir e veicular tal gênero, não raro, seus produtores são enquadrados nos artigos 286 e 287 do Código penal de 1940, que tratam de incitação ao crime e apologia ao crime, respectivamente. Em última análise, trata-se de tentativa de criminalização dessa manifestação artístico-cultural de origem popular e contestadora. Uma forma de controle social. Mesmo com as tentativas de criminalização, é possível observar uma resistência sociocultural potente das periferias brasileiras, ano a ano o número de novos grupos e MCs está crescente.

Não obstante, os gêneros poéticos de cunho popular que se manifestam nos dias atuais carregam consigo a tradição das vozes que ecoaram antes. Assim, promovem uma atualização da voz poética em sua forma e expressividade, isto é, ocorre uma espécie de atualização dos elementos que compõem a tradição oral e popular, o que Zumthor (1993) denominou como intervocalidade. Para o autor, intervocalidade é a voz que faz um caminho no tempo e no espaço e carrega consigo a voz da tradição, que, ao atravessar os tempos, apresenta outra intenção, pois o lugar de onde se olha o texto foi modificado, e a atuação vocal diante dele mudou.

De acordo com Canclini (2008, p. 97) "o popular é constituído por processos híbridos e complexos". Nesse sentido, acredita-se que a literatura oral, popular ou escrita "não é composta de relíquias e vestígios" do passado, ela é palavra viva, que se transforma na boca dos cantadores em bares, festas e outras comemorações. Ademais, se desenvolve em meio às relações socioculturais contemporâneas, ao passo que interage com as tradições seculares, tecendo assim ligações com a vida, com a cultura urbana e com os adventos tecnológicos próprios do contemporâneo. Ainda segundo autor, os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e das tradições populares, e esses bens culturais intervêm na constituição de novos grupos e de identidades modernas, configurando um conjunto de saberes e práticas sociais que, embora "amodernados" se mantêm em linha com a tradição popular. Destarte, esse conjunto de práticas tradicionais (orais, populares e escritas) e de bens históricos acabam por colaborar com a caracterização e legitimação de nossa(s) identidade(s) como sociedade, como Nação.

Ressalte-se que, apesar do avanço tecnológico e das comunicações massivas, as transformações nas relações modernas não apagaram as manifestações literárias

populares tradicionais. Para tanto basta observar a vivacidade da embolada, da cantoria, do cordel, do *freestyle* no rap e dos *Slans*. As composições das poéticas orais tradicionais se caracterizam desde sempre como sendo um construto estético permeado por muitas vozes, por muitos autores, isto é, pela tradição milenar da transmissão oral dos saberes e modos de vida daqueles que já estiveram aqui. Desse modo, o ouvinte, no momento de escuta, elabora o seu modo de interpretar o que ouve, tornando-se um potencial recriador, e assim acaba por fazer girar a roda da tradição popular. Isso se faz possível, certamente, pela questão do ouvinte se reconhecer, por ter despertado em si um sentimento de pertença, de se ver representado nessa tradição.

Assim, o sujeito que está inserido nesse processo acaba apetrechado por um “sentimento de pertença” (HALL, 1998; 2003), isso na medida em que se revela que todos estão interligados por meio da voz oral da tradição. Tal voz ecoa forte nos ouvidos, mentes e corações daqueles que se colocam ou pretendem se colocar como defensores de tal tradição. O que se observa, por fim, é que a oralidade e o elemento popular ocupam um espaço de destaque na poesia do rap.

## 1.2 O popular na tradição litero-cultural brasileira

Em “Cultura brasileira e culturas brasileiras”, Bosi (1992) aponta o engano daqueles que, por meio de uma leitura equivocada (senso comum), comungam da ideia de existência de uma única cultura brasileira. Para o autor, de fato não existe uma única manifestação que se configura como um espaço homogêneo e que aglutinaria todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. O que existe são espaços culturais heterogêneos que dialogam entre si sob uma espécie de guarda-chuva chamado cultura brasileira. O autor faz uma crítica severa a este entendimento de senso comum:

estamos acostumados a falar em cultura brasileira, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes. Talvez se possa falar em cultura bororo ou cultura nhambiquara tendo por referente a vida material e simbólica desses grupos antes de sofrerem a invasão e aculturação do branco. Mas depois, e na medida

em que há frações do interior do grupo, a cultura tende também a rachar-se, a criar tensões, a perder a sua primitiva fisionomia que, ao menos para nós, parecia homogênea (BOSI, 1992, p.308).

As ponderações de Bosi são pertinentes, sobretudo, quando se pensa no processo de miscigenação cultural que se desenvolveu não só no Brasil, mas também na América Latina, principalmente a partir de meados do século XV. Pois, na medida em que aponta uma diversificação cultural, assinala também as fortes tensões nas relações de poder que esse processo gerou dentro da esfera sociocultural desde os primeiros contatos, com reflexos até os dias atuais.

Tensões como essas colocam em xeque a narrativa registrada na Carta de Pero Vaz de Caminha a qual descreve/relata, ao então rei de Portugal, Dom Manuel, que os primeiros contatos visuais, físicos e culturais com os nativos foram pautados pela cordialidade e pela gentileza. Ressalte-se que, do século XVI ao XIX, é possível entrever um esforço dos grupos abastados no sentido de incorporar essas duas características (cordialidade e gentileza) à identidade sociocultural brasileira. Holanda (1936) pontua que tais virtudes tão elogiadas por estrangeiros representam um traço definido do caráter brasileiro, na medida em que permanece viva e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano. Na compreensão do autor, tais virtudes não são sinônimo de bons modos, muito menos de bondade ou amizade. Segundo Holanda (1936), a “cordialidade” faz com que o brasileiro sinta, ao mesmo tempo, o desejo de estabelecer intimidade e o horror a qualquer convencionalismo ou formalismo social.

Com efeito, o que se constata historicamente é que a estrutura na qual se assentou o convívio social brasileiro é justamente o contrário da polidez. Isto é, a atitude polida equivale a um disfarce que permite cada qual preservar sua sensibilidade e suas emoções e, com essa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. O desencadeamento de relações sociais baseadas na exploração do indivíduo e a crescente desigualdade construídos ao longo da história nacional acabaram por colocá-las em xeque, como foi demonstrado por Holanda em *Raízes do Brasil* (1936), e também pelos dados publicados pelo *Atlas da Violência* (2019). Os dados explicitados por este último colocam o Brasil atual entre os dez países mais violentos e desiguais do mundo.

Ainda na esteira de Bosi, que compreende a cultura como sendo uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, as

tensões e conflitos que ocorrem no seio da esfera cultural brasileira acabaram por constituir formas diversas de expressão dessa cultura. Sobre isso o autor pontua:

nesse sentido poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas instituições universitárias), e uma cultura popular, basicamente iletrada, que corresponde aos mores materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna. [...] Assim, um arranjo possível é colocar do lado das instituições a Universidade e os meios de comunicação de massa; e situar fora das instituições a cultura criadora e a cultura popular (BOSI, 1992, p. 309).

Com efeito, a cultura popular ocorre, sobretudo, nos espaços e locus em que prevalece a luta pela sobrevivência e pela liberdade. Frise-se que o interesse principal desta Tese é pela cultura popular, mais especificamente pela expressão literária que dela surge. Não obstante, sem se furtar a retomar algum outro contexto que seja pertinente ao que se propõe, se necessário.

O conceito de cultura popular no sentido proposto por Bosi pauta-se por ser uma expressão não oficial (pois está fora do domínio das instituições oficializadoras), vinculada aos estratos basicamente iletrados, ou minimamente alfabetizados e que “ainda não foi de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna”. Nesse sentido, a cultura popular seria aquela que se manifesta a partir das experiências, não raro ouvidas e vividas, de homens e mulheres de gostos e sonhos simples, mas que carregam consigo os saberes universais da convivência humana sobre a terra.

Segundo Camargos (2015) a estética literária popular mantém um diálogo intenso com a de tradição oral, isso na medida em que pode ser entendida como uma espécie de desdobramento dessa última. Ressalte-se que não são a mesma coisa, há características que as singularizam, como já asseverou Coutinho (2004) “de fato, toda literatura oral é popular, mas nem toda literatura popular é oral” (p. 191). Nessa perspectiva, pode-se dizer que a literatura popular é a expressão estética verbal da cultura produzida pelos grupos que foram postos à margem do letramento e da urbanização moderna. Isso porque não é possível considerar cultura/culturas como fatos isolados ou independentes dos contextos sócio históricos de uma sociedade. Nesse sentido, portanto, é preciso considerar também a diversidade cultural existente nesses contextos.

Não obstante, pensar a literatura popular é desvelar as características que a singularizam dentro da esfera literária. Pode-se dizer que é do entrelaçamento da literatura oral com a cultura popular que surge uma expressão literária multifacetada e polissêmica, a qual se constitui, sobretudo, na valorização dos elementos culturais excêntricos. E que se ocupa do experienciar, do difundir e retratar os modos de vida e os saberes dos grupos étnicos e dos estratos sociais economicamente não abastados.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin (2008) revela a existência de uma literatura amplamente arraigada às fontes populares. Essa literatura desempenha um papel dinâmico dentro de uma cultura heterogênea e polissêmica. Embora essa obra se debruce especificamente sobre a obra de Rabelais, aponta a heterogeneidade de elementos que caracterizam a literatura popular desde os seus primórdios. Explicita as influências que a cultura popular e a literatura exercem, mutuamente, uma sobre a outra. O autor assevera ainda que o cômico e o grotesco são os elementos de origem popular utilizados pelo referido poeta para promover sua crítica social.

Ainda de acordo com o autor acima, as manifestações da cultura popular podem ser divididas em três categorias que estão em constante imbricamento, sendo: as formas dos festejos e espetáculos com ritos públicos (festejos carnavalescos); obras cômicas de natureza oral e/ou escrita (em latim ou em língua vulgar); e a paródia (insultos, juramentos, promessas). De acordo com o autor, no Renascimento, a utilização de expressões grotescas se fazia presente nas feiras, praças e festas e provisoriamente desfaziam as relações hierárquicas entre os indivíduos participantes. Nesses ambientes utilizava-se uma espécie de “linguagem baixa/grosseira” atribuída aos sujeitos pertencentes aos grupos populares da época, opostamente aos valores dos grupos eruditos. Não raro, essa linguagem é utilizada pelo poeta/escritor para rasurar o discurso oficial, ao passo que denuncia a hipocrisia existente nas relações sociais entre os indivíduos, principalmente, os que ocupam cargos de poder na esfera pública e/ou religiosa. Essa forma de linguagem era a preferida a ser utilizada pelos satiristas. Nesse sentido, a estética literária popular desde seus primórdios se estabelece como elemento de tensão na cultura ocidental em relação à estética oficial/erudita.

No Brasil, as estéticas reconhecidamente de cunho popular como o cordel, a literatura periférica, as canções da capoeira, o samba, boa parte da MPB, o rap,

manifestam-se dentro da tradição quase sempre em tensão (estabelecida desde sua origem), com as vertentes eruditas da cultura nacional. Aqui, essas manifestações se alinham criticamente em torno da constituição de uma vertente cultural não oficial que tem por missão ler, de modo crítico, a formação sociocultural brasileira desde sua fundação.

Entendendo isso na esteira do pensamento de Cascudo (1952), pode-se dizer que existe uma tradição literária nacional de cunho popular advinda das formas orais tradicionais. Não raro, essa tradição expõe as contraposições e contradições, existentes na esfera sociocultural brasileira, entre aquilo que é regional – universal; a elite letrada – povo; erudito – popular. O trecho de ‘Cante lá que canto cá’, poema de Patativa do Assaré citado em epígrafe, pode ser tomado como um exemplo emblemático. Isso na medida em que é possível entrever nos versos do referido poema a aplicação intencional de elementos da oralidade no texto escrito: “Meu verso é como a semente / que nasce inriba do chão / [...] Pra gente aqui sê poeta / E fazê rima com preta / Não precisa professô” (ASSARÉ, 1984). Também fica claro nos versos, a explicitação das antíteses socioculturais do país a partir da exposição da visão de mundo e dos valores socioculturais arraigados em Assaré e nos poetas populares, de modo geral. Ademais, demarcaram seu *locus* enunciativo, e também explicitaram a busca pela valorização das tradições populares frente à produção.

Nesse sentido, pode-se dizer ainda que as expressões literárias de cunho oral e popular se manifestam em simultâneo paralelismo com as expressões literárias letradas (pautadas no domínio formal e normativo da língua/ escrita). Ressalta-se, que embora haja um reconhecimento positivo da importância da cultura popular por renomados pesquisadores como Câmara Cascudo e Silvio Romero, o prestígio sociocultural das vertentes populares, principalmente na literatura está muito aquém da vertente erudita eleita pelas elites letradas. Por certo que isso gera inúmeros conflitos de ordem sociocultural, como se verá mais adiante.

Ainda segundo Cascudo (1952), se, por um lado, a literatura popular reúne manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição, o que lhe confere caráter literário; por outro, um grande acervo de características socioculturais se reúne incorporando e perpetuando, pela memória (oral e escrita), elementos trazidos pelas três raças formadoras do nosso povo. Cantos, contos, lendas, danças, cantigas, histórias, anedotas e cantorias criados por poetas e homens comuns que sabiam falar e entoar. Desde sua gênese, o viés oral popular da literatura busca transmitir, via

tradição, as experiências de vida e os valores socioculturais das comunidades que os produzem. Em sua forma orgânica – a oralidade – foi sendo transmitida de geração para geração ao longo dos séculos. Com a predominância do registro escrito sobre o oral, na atualidade, essa vertente se mantém ativa e se manifesta via processo simbiótico entre escrita/oralidade. Num texto escrito, quase sempre impresso, mantêm-se laços profundos com a oralidade e o saber popular, via coloquialidade linguístico-poética.

Diante disto, Coutinho (2004, p. 81) afirma que a literatura – a poesia popular – “é um elemento vivo que ambienta a criança e acompanha, obstinadamente, o homem numa ressonância de memória e saudade”. Essa constatação parece apontar para um desdobramento do que inicialmente seriam as raízes da literatura e a sua simbiose, na modernidade, com a linguagem verbal escrita. Esta última merece maior destaque devido ao seu gradativo prestígio sociocultural, na modernidade.

Por outro lado, ressalte-se que há uma produção literária popular, *a priori*, escrita/impressa que busca manter em sua gênese o diálogo com a oralidade, o poema de Patativa uma vez mais pode ser tomado como exemplo disso. Nesse sentido, o entendimento proposto por Chauí (2011, p. 211) é relevante: “– a cultura popular – não se constitui como uma manifestação isolada da cultura oficial/erudita, pelo contrário se efetua como elemento constituinte por dentro da cultura oficial, ainda que seja para resistir a ela”. Nesse sentido, pode-se entender que o popular na literatura nacional, sendo parte constituinte de tal manifestação, não se mantém isolado e nem alheio às outras vertentes litero-culturais. Este se manifesta numa espécie de paralelismo entrecruzado com pontos de contato que se efetivam num gesto ambivalente que ora se constitui em posicionamento de contestação, ora em diálogo de similaridade. Desse modo, é estabelecido um movimento dialético tensionado pela continuidade e descontinuidade, sobretudo, na atualidade, entre popular/erudito, canônico/não-canônico, clássico/moderno, centro/periferia, povo/elite.

Considerando as ponderações feitas até aqui, observa-se que o Brasil é terreno fértil para a germinação das formas estéticas populares devido à sua característica maior – o sincretismo cultural. Dentre os incontáveis autores e obras que compõem a tradição literária popular brasileira, por certo, uma das mais representativas dessa miscigenação cultural é a obra de Patativa do Assaré. Constata-se isso, nos trechos do poema a seguir:

Somente uma coisa isiste,  
Que ainda que seja triste  
Meu coração não resiste  
E pula de animação.  
É uma viola magoada,  
Bem chorosa e apaxonada,  
Acompanhando a toada  
Dum cantadô do sertão.

Tenho sagrado direito  
De ficá bem satisfeito  
Vendo a viola no peito  
De quem toca e canta bem.  
Dessas coisa sou herdêro,  
Que o meu pai era vaquêro,  
Foi um fino violêro  
E era cantado tombém.

Eu não sei tocá viola,  
Mas seu toque me consola,  
Verso de minha cachola  
Nem que eu peleje não sai,  
Nunca cantei um repente  
Mas vivo munto contente,  
Pois herdei perfeitamente  
Um dos dote de meu pai.

(ASSARÉ, 1984, p. 72)

Como se vê, a poesia de Patativa é a tradução da miscigenação cultural e do sincretismo religioso que caracteriza o povo brasileiro. Ademais, apresenta o esforço do poeta em dar continuidade à tradição popular de cunho oral, vide as marcas da oralidade no registro escrito. Em seus poemas e canções Patativa do Assaré traz uma visão crítica da dura realidade social do povo sertanejo o que lhe valeu o título de “Poeta Social”.

Mesmo longe dos grandes centros, Patativa estava sempre atento aos fatos políticos do país, a política também foi tema de sua obra, tanto que nos anos 1970 chegou a ser perseguido pelos militares devido à sua poesia crítica ao Regime Militar. Participou da campanha pela redemocratização do país e das Diretas Já. Em 1984 publicou o poema "Inleição Direta 84", no qual consta o seu ativismo sociopolítico e cultural, vide versos:

Bom camponês e operaro  
 A vida tá de amargá  
 O nosso estado precaro  
 Não há quem possa aguentá  
 Neste espaço dos vinte ano  
 Que a gente entrou pelo cano  
 A confusão tá compreta  
 Mode a coisa miorá  
 Nós vamo bradá e gritá  
 Pela inleição direta  
 (ASSARÉ, 1984, p. 203)

Patativa traz em sua expressão poética uma simplicidade linguística, que se torna um elemento estético potente. Com isso, conseguiu notoriedade pela sua produção de cunho popular e social, recebendo de algumas universidades o título de Doutor Honoris Causa, mesmo sendo semialfabetizado.

Ressalte-se que esse mesmo homem da poesia popular iletrada, escreveu poemas sob a vertente erudita, demonstrando primazia na lida com a norma culta da língua. Sobre isso o próprio poeta já afirmou: “para provar que, mesmo sem o estudo, eu faço o que quero, por que Deus é quem quer, não sou eu. Aí eu faço verso também de forma erudita”. Neste outro poema, o poeta diz:

Tendo por berço o lago cristalino,  
 Folga o peixe, a nadar todo inocente,  
 Medo ou receio do porvir não sente,  
 Pois vive incauto do fatal destino.

Se na ponta de um fio longo e fino  
 A isca avista, ferra-a inconsciente,  
 Ficando o pobre peixe de repente,  
 Preso ao anzol do pescador ladino.  
 (ASSARÉ, 1982, p.194)

É possível dizer que o poeta dá sequência ao diálogo tensionado, entre o popular e o erudito dentro da tradição literária ocidental. Como informou Bakhtin (2008), ao se estipular que a expressão da arte se divide entre o popular e o erudito, está primeira está para o povo, assim como a segunda está para os estratos abastados. Com isso, cria-se uma espécie de apartamento sociocultural, uma fronteira demarcada pela origem socioeconômica de seus produtores. Com isso, tornou-se comum que o artista/poeta seja alocado pela crítica especializada em uma ou outra corrente. Contudo, Assaré tenciona essa dicotomia e, conseqüentemente, a crítica,

isso na medida em que oferece retratos com diversas nuances sobre o sertão, o sertanejo, o Brasil e o brasileiro.

Ao longo do século XX, é possível observar o engajamento crescente de poetas/escritores que alinham suas produções literárias à tradição de cunho popular. Nesse sentido, observa-se um panorama de autores que demarcam as origens e os desdobramentos desse viés literário. Para que se possa avançar nas análises e compor um cenário mais amplo e fiel dos precursores e obras da literatura popular nacional se faz necessário regressar à organização sociocultural do Brasil colônia.

A terra que virá a ser denominada mais tarde como Brasil surge aos olhos dos europeus no século XVI, como se sabe. *A priori*, nomeada como terra de Vera Cruz. Já no primeiro ano, em mil quinhentos e um, o europeu/português coloca em prática o seu projeto de colonização extrativista. Sob o pretexto de uma necessidade civilizatória, domina e utiliza a mão de obra dos nativos litorâneos, sobretudo, dos tupinambás, e logo em seguida a dos primeiros africanos trazidos na condição de escravos, como afirma Ribeiro (2015) e Munanga (2006). Com o passar do tempo a miscigenação étnica e cultural foi ocorrendo, dando origem aos primeiros grupos de homens e mulheres nascidos aqui. Com isso, a partir da segunda metade do século XVII, começa a ocorrer um primeiro esboço de organização social assentada em preceitos sociais. Claro que sob a vigilância e permissão dos grupos de poder. Esse esboço social e suas mazelas era o tema preferido dos poetas da época, que o retratavam via poesia cancional de cunho satírico e popular (cf. TINHORÃO, 2008).

Gregório de Matos (1636-1696) é um dos primeiros poetas nacionais a incorporar em sua poesia o elemento satírico. A sátira se concretizava via linguagem coloquial, de calão e caricatural. Suas críticas acidas aos eclesiásticos, políticos baianos e ao reino de Portugal, o que lhe fez ganhar a alcunha de Boca do Inferno. Em suas sátiras apresenta uma crítica ferrenha à sociedade baiana, nos seus mais variados estratos e também denunciou as contradições da realidade local. Ao observar os eventos religiosos e das festas populares retratou os costumes locais.

“Triste Bahia” é um dos seus poemas mais conhecidos. O poema é composto por uma leitura crítica de si mesmo e da cidade da Bahia: “Triste Bahia! / A ti trocou-te a máquina mercante, / Que em tua larga barra tem entrado, / A mim foi-me trocando, e tem trocado, / Tanto negócio e tanto negociante” (MATTOS, 1945). Além desses, versos de outros poemas também estão repletos de sua ironia satírica: “Descarto-me

da tronga, que me chupa, / Corro por um conchego todo o mapa. /Busco uma freira, que me desentupa / A via, que o desuso às vezes tapa, / Amigo, quem se alimpa da carepa, / Ou sofre uma muchacha, que o dissipa, / Ou faz da mão sua cachopa” (MATTOS, 1945, p. 13). Ou ainda como os de Anjo Bento: “Do que passeia farfante, / muito prezado de amante / por fora luvas, galões, / insígnias, armas, bastões, / por dentro pão bolorento/ Anjo Bento” (MATTOS, 1945, p. 23).

Hansen (2004) informa que Gregório de Mattos, em sua poesia satírica, utiliza-se de um vocabulário permeado de gírias, expressões coloquiais de baixo calão, os quais não se alinhava ao padrão formal e erudito que vigoravam naquele período, diferenciando-se significativamente de seus poemas líricos e religiosos, nos quais lançava mão de sua formação clássica e erudita.

Em meio à produção de cunho erudito que abordou temáticas religiosas e amorosas, o que parece é que o poeta Gregório tomou gosto pela expressão poética de crítica social. Já se configurou, à época, em uma “voz crítica” que denunciava as mazelas sociais na qual estava inserido. Por certo, a crítica social via sátira é uma das características mais potentes que a poesia gregoriana inseriu na nossa tradição literária popular, podendo esse poeta ser considerado um dos precursores de tal tradição em terras brasileiras.

Essa tendência poética, com certa preocupação social, ganha outro capítulo no século XVIII, com a circulação ainda em manuscritos das “Cartas Chilenas” (1789) de Tomás Antônio Gonzaga, escrita sob o pseudônimo Critilo (a data da primeira publicação em formato de livro consta de 1845). Destaca-se que a utilização de pseudônimos foi uma tática muito usada pelos poetas árcades para criticar a Coroa portuguesa e os políticos mineiros da época. Ademais, foram utilizadas como forma de proteção perante a violenta repressão das forças militares do Império.

A obra é composta por treze cartas de teor essencialmente satírico. O desenho metafórico se dá no seguinte esquema: Vila Rica é Santiago (Chile) e Luís Meneses é o Fanfarrão Minésio. Os temas encontrados nas cartas são: injustiça, corrupção, tirania, abuso de poder, cobrança de altos impostos, narcisismo dos governantes e casos de nepotismo. Por meio da sátira, Critilo constrói a figura de Minésio de forma caricatural e grotesca, como demonstram esses versos:

Sem ser velho, já tem cabelo ruço,  
e cobre este defeito e fria calva  
à força de polvilho que lhe deita.  
Ainda me parece que o estou vendo  
no gordo rocinante escarranchado,  
as longas calças pelo embigo atadas,  
amarelo colete, e sobre tudo  
vestida uma vermelha e justa farda.  
(GONZAGA, 2006 [1845], p. 25)

A caracterização esdrúxula das personagens como instrumento de crítica é uma das características mais potentes encontradas na sátira. Ademais, no tocante à sua estrutura as cartas foram constituídas a partir de versos brancos (sem rima), algo não muito comum na poesia da época.

Nesse sentido, guardadas as singularidades de estilo e período temporal, pode-se dizer que essa poesia se alinha àquela produzida por Gregório de Matos que, por sua vez, está em diálogo com a tradição medieval das cantigas de mal dizer, as quais remontam à tradição das comédias fundamentalmente de cunho satírico-sociopolítico e popular. Desse modo, pode-se dizer que ambas se manifestam, sobretudo, sob a égide da tradição ocidental da sátira popular.

Isso aceito, pode-se dizer, então, que, uma vez mais guardadas suas especificidades de tempo e espaço, tais obras podem ser compreendidas como sendo uma continuidade da tradição literária ocidental que buscou manter um diálogo com o popular via sátira, ao menos em relação à linguagem, temas e estrutura. Ressalte-se ainda que os poetas citados (Gregório e Gonzaga) naquele momento produziam em paralelo obras voltadas a atender uma outra tradição – a erudita. Hoje, ambos figuram no cânone nacional e são classificados majoritariamente como eruditos (cf. BOSI, 2013).

A efervescência sociopolítica do século XVIII é marcada pelos acontecimentos sociopolítico e culturais na Europa, sobretudo, a Primeira Revolução Industrial (1750) e posteriormente a Revolução Francesa (França, 1789). De fato, tais revoluções influenciaram fortemente a visão de mundo ocidental principalmente as questões sociais e filosóficas relacionadas às divisões da sociedade em castas. Em 14 de julho de 1789, parisienses tomaram a Bastilha, promoveram a prisão do regime monárquico, e libertaram presos políticos. Os ideais propostos – igualdade, liberdade e fraternidade – se disseminam por toda a Europa, cruzaram o Atlântico e chegaram ao Brasil colônia. Por aqui, acendendo a chama primeira do desejo da liberdade da

colônia das minas gerais (Vila Rica, atual Ouro Preto) no tocante a taxaço exercida pela Coroa Portuguesa. Data também de 1789, a tentativa frustrada de independência de Vila Rica, esse episódio ficou conhecido como Inconfidência/ Conjuraço Mineira, que culminou na prisào ou exílio de alguns de seus líderes entre eles, Tomás Antônio Gonzaga, e no enforcamento e posterior esquartejamento em praça pública daquele que foi considerado o líder dos rebelados, Joaquim José da Silva Xavier, conhecido popularmente como Tiradentes.

Embora a tentativa dos conjurados tenha sido frustrada, o sentimento libertário que habitava o imaginário social no mundo árcaico ampliou-se e adentrou o século XIX, sendo potencializado pelos românticos e logo depois pelos realistas. A primeira metade desse século foi marcada por fatos históricos singulares, a saber: o mais importante deles por certo é a vinda da família Real Portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, fugindo da perseguição que Napoleão Bonaparte empunha aos monarcas europeus (*a priori* esse fato acabou por impulsionar a cultura nacional fortemente); outro fato importante foi o de que em 1822, oficialmente o Brasil deixa de ser colônia portuguesa, passando a ser um regime imperialista (o que na prática não alterou em quase nada a estrutura social, já que o poder continuou nas mãos de um herdeiro português e a política escravocrata permaneceu predominante). Por outro lado, do ponto de vista estético-literário alguns poetas/romancistas deram continuidade à tradição satírico-popular ocidental em suas produções poéticas e romanescas. De modo geral, as temáticas se desenvolveram, sob a efervescência sociopolítica-cultural do momento, em torno de se esboçar uma identidade nacional (ainda que romantizada) e dos preceitos de igualdade e liberdade advindas da Revolução Francesa e da Inconfidência Mineira.

O que acontece agora é uma ampliação crítica do pensamento sobre o sistema social brasileiro – o qual historicamente se baseia numa lógica elitista e escravocrata. Com isso, consolida-se uma vertente contestadora na literatura nacional. O que se vê, então, são alguns poetas/escritores que estão localizados alguns na estética romântica, outros na realista e outros tantos na pré-modernista, apresentando uma postura mais engajada em causas sociais das camadas exploradas. Não raro, esses poetas se alinharam também às causas abolicionistas e republicanas que fortemente apareceram nas últimas décadas do século XIX.

O mais emblemático deles, certamente, é Luís Gama (1830-1882), cujo pseudônimo era Getulino. Foi escravo até conseguir comprar sua própria carta de

alforria. Alfabetizou-se apenas aos 17 anos. Posteriormente tornou-se rábula. Elegeu a abolição e implantação da República como causas principais de sua vida. Engajou-se na luta pela liberdade de seus irmãos negros, por esse motivo, ganhou a alcunha de patrono da abolição escravista, no Brasil. Isso tudo, via atuação como profissional e como poeta.

Adotou uma postura crítica frente ao regime escravista da época, a qual se reflete fortemente em seu fazer poético. Sua poesia se caracteriza pelo questionamento da exacerbada idealização da realidade e das relações sociais contidas que marcam o Romantismo da época. Alinhado à vertente poética de cunho satírico-social à brasileira, explicitou seus ideais a favor do povo e da cultura afro-brasileira, buscando incorporá-los como elementos constitutivos da identidade nacional. Após sua morte, ocorreram a promulgação da Lei Áurea em 1888 e a Proclamação da República em 1889.

Tal postura pode ser entrevista no poema denominado popularmente de “Bodarrada”, nome este que vem da palavra “bode”, que na gíria da época fazia referência pejorativa ao mulato e ao negro. Nos versos do poema vemos uma crítica consciente e não elitizada que busca a todo momento compor um laço de comunidade com aqueles que são como ele, como se pode notar nos versos:

Amo o pobre, deixo o rico,  
 Vivo como o Tico-tico;  
 Não me envolvo em torvelinho,  
 Vivo só no meu cantinho  
 Da grandeza sempre longe  
 Como vive o pobre monge.  
 Fujo sempre à hipocrisia,  
 À sandice, à fidalguia;  
 Das manadas de Barões?  
 Anjo Bento, antes trovões.  
 Faço versos, não sou vate,  
 Digo muito disparate,  
 Mas só rendo obediência  
 À virtude, à inteligência:  
 Eis aqui o Getulino

(GAMA, 1954, p. 78)

Aqui o poeta faz questão de ‘pessoalizar’ o eu lírico, isto é, deixa claro que a voz lírica que fala no poema é a própria voz do poeta, instituindo uma espécie de poesia. Aqui o engajamento sociopolítico do poeta é notável. O fazer poético se

concretiza via experiências vistas e vividas. Numa experiência de “escrevivências” (cf. EVARISTO, 2006), explicita o ato revolucionário de denunciar o que se vive e o que se sente em sua própria pele. Agora o que se escreve está consubstanciado não apenas no que viu ou imaginou, mas, sobretudo, naquilo que é substancialmente sentido e vivido (como se verá mais para adiante, a escrevivência é uma das características que o rap retoma como elemento estético em sua poesia).

Ademais, buscou combater o que hoje é conhecido como crimes de toga:

Não tolero o magistrado  
 Que do brio descuidado  
 Vende a lei, trai a justiça  
 Faz a todos injustiça  
 Com rigor deprime o pobre  
 Presta abrigo ao rico, ao nobre,  
 E só acha horrendo crime  
 No mendigo, que deprime.  
 - Neste dou com dupla força,  
 Té que a manha perca ou torça.  
 (GAMA, 1954, p. 79)

A denúncia da utilização da lei, pelos magistrados que impõem o seu rigor aos mais pobres e desassistidos é explicitada fortemente. Tal denúncia expõe as vísceras de um sistema judicial historicamente constituído para defender os interesses dos mais abastados em detrimento dos mais pobres, que, não raro, são os que mais necessitam de uma justiça plena e imparcial. Ressalte-se que a justiça, representada na figura dos magistrados, é uma instituição de Estado, que tem o dever de zelar pela aplicação das leis, independente de quem seja o réu. No entanto, como aponta Foucault (1987) em *Vigiar e Punir*, o Estado produz instituições e sistemas (polícia, departamentos de investigação social, sistema carcerário, manicômios) que têm por ideologia uma espécie de *apartheid* socioeconômico e por *modus operandi* a segregação via violência física e simbólica dos sujeitos sócio politicamente indesejados.

Alinhados às mesmas causas, ao lado de Gama, se destacam também os escritores: José do Patrocínio (1853-1905), de cujo engajamento com a causa abolicionista germinou o Manifesto da Confederação Abolicionista (1883); Lima Barreto (1891-1922) descendente de escravos, escritor, com seu romance social expôs as contradições do ambiente sociopolítico-cultural brasileiro e a invisibilidade e exclusão dos negros e dos pardos como informa Candido (1975), dentre suas obras

destaca-se Recordações do escrivo Isaiás Caminha (1909) e Triste fim de Policarpo Quaresma (1911); Lino Guedes (1906-1951) filho de ex-escravos, jornalista, militante do movimento negro (iniciado por Luís Gama), que em sua obra poética explicita o cerceamento dos valores vinculados à cultura afro em face da assimilação positiva dos valores da cultura dominante na já mestiça sociedade brasileira. Entre os seus livros destacam-se O canto do cisne preto (1927) e Negro preto, cor da noite (1932). Esses poetas/romancistas formaram o grupo abolicionista, como informa Fischer (2008). Acreditaram que se concretizaria, de fato, a tão desejada inclusão das populações negras, pardas e indígenas nos bens da Nação.

Bosi (2013) assevera que o século XIX é marcado por “um conjunto de letras (poemas, romance, manifestos) desse momento que foram conscientemente utilizadas como instrumento de intervenção e ação política sobre a esfera social” (2013, p. 272). Com efeito, é possível afirmar que a poesia de Gama se manifesta via tradição satírico-popular, isso na medida em que toma para si a defesa da identidade étnica e das causas das classes populares às quais pertenceu.

Esses autores empenharam-se na luta pela liberdade e no reconhecimento da condição humana dos cativos. Vale lembrar que Gama viveu em plena sociedade escravocrata do século XIX, na condição de escravo até o fim de sua adolescência. Desse modo, constituiu sua poesia como um manifesto pela liberdade, engajou-se até o fim da vida na luta contra uma configuração social que marginalizava e excluía o brasileiro negro e sua cultura. Sonhou com uma sociedade mais justa e inclusiva. Mas, ao longo da história social, política e cultural brasileira, o que se viu e se vê, foi o oposto. O que se consolidou de fato, não sem conflito, foi a crescente segregação desses grupos, via aprofundamento da desigualdade social.

Uma simples observação sobre a realidade vivenciada pela população negra, parda e indígena no Brasil atual é capaz de revelar que mesmo com a atuação dos abolicionistas no século XIX, e com o engajamento de modernistas no século XX, o efeito de inclusão desejado surtiu pouco efeito. Ao menos, isso possibilitou constatar sobre quais pilares, do ponto de vista ético e moral, se constituiu a sociedade brasileira. Complexas são as relações ideológicas e de poder na esfera sociocultural brasileira.

De fato, a crescente exclusão socioeconômica, a implementação física e simbólica da violência sobre as populações subalternizadas, a consolidação de um racismo à moda brasileira e a solidificação do mito da democracia racial até meados

da década de 80 do século XX, expõe as vísceras de uma sociedade que preferiu escamotear seu racismo e sua intolerância aos mais pobres do que enfrentar e sanar tais problemas (cf. MUNANGA, 2006), (cf. SOUZA, 2017), (cf. ZALUAR, 1998).

No início do século XX, em linha com a herança abolicionista e republicana dos já referidos poetas/intelectuais, os modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade procuraram avançar com um projeto que visou ao registro e à valorização da estreme cultura popular brasileira, o qual traria a reboque a ideia de reconhecimento da contribuição, das manifestações artístico-culturais, das populações de etnia afro e indígena na constituição da identidade e da cultura nacional. Candido (1975) considera que tal projeto pode ser traduzido como uma atitude de ‘devoração simbólica à brasileira’ dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com suas normas rígidas no plano social e seus recalques impostos, no plano psicológico. Possivelmente, isso explica a tomada de posicionamento e engajamento desses artistas para a consolidação e valorização daquilo que é essencialmente nacional e popular, tendo em vista descortinar os elementos que constituem a genuína identidade brasileira.

Entre a vasta produção de Oswald de Andrade, seus manifestos merecem destaque: Pau Brasil (1924), apresentou uma proposta de literatura vinculada à realidade brasileira e às características culturais do povo brasileiro, com o intuito de provocar consciência e sentimentos de nacionalidade coletiva. Verde Amarelismo (1926), cujo principal objetivo era o de propor um nacionalismo puro, primitivo, sem qualquer tipo de influência. Anta (1926) representa a proposta do nacionalismo primitivo elegendo como símbolo nacional a “anta”, além de registrar e valorizar termos e expressões da língua indígena tupi. Antropofágico (1928-9), surgiu como nova etapa do nacionalismo modernista, sua origem se dá a partir de uma tela feita por Tarsila do Amaral, em janeiro de 1928, batizada de Abaporu (*aba*=homem, e, *poru* = que come). Isso permite deduzir que, para Oswald, o artista-intelectual brasileiro deveria atuar na esfera sociocultural, como uma espécie de filtro que se coloca frente à forte influência exercida pela cultura europeia sobre a nacional (cf. BOSI, 2013), (cf. CANDIDO, 1975).

A produção poética desse autor também se destaca. Não raro, ela se apresenta inundada de coloquialismos, de termos linguísticos e de elementos da cultura popular indígena e afro-brasileira. Constata-se isso, por exemplo, nos versos de “Erro de português”: Quando o português chegou / Debaixo de uma bruta chuva / Vestiu o índio

/ Que pena! / Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português. Em “Pronominais”: Dê-me um cigarro / Diz a gramática / Do professor e do aluno / E do mulato sabido / Mas o bom negro e o bom branco / Da nação brasileira / Dizem todos os dias / Deixa disso camarada / Me dá um cigarro. E nos versos de “Vício na fala”: Para dizerem milho dizem mio / Para melhor dizem mió / Para pior pió / Para telha dizem teia / Para telhado dizem teiado / E vão fazendo telhados. E ainda nos versos de “O capoeira”: — Qué apanhá sordado? / — O quê? / — Qué apanhá? / Pernas e cabeças na calçada (ANDRADE, 1971, p. 26-32).

O que salta aos olhos nesses versos, são as marcas da oralidade no texto de modalidade escrita/impresso. As expressões selecionadas são organizadas e apresentam a coloquialidade em detrimento das determinações normativas eruditas, referendando assim o engajamento do poeta à cultura brasileira popular, a qual fora, por séculos, havia sido rechaçada da esfera cultural oficial.

De modo geral, os poemas explicitam um modo brasileiro de viver e se expressar por meio de uma língua portuguesa marcada pela miscigenação étnica, linguística e cultural. O índio não idealizado, o capoeira, o bom negro, o bom branco, o camponês, neles retratados configuram a ideia de nação e de cultura brasileira que habitou o imaginário artístico de Oswald e do Modernismo.

Mário de Andrade contribui, ainda mais profundamente, para tal ideia, ao fazer um amplo apanhado de histórias, contos e lendas do folclore nacional e compor a rapsódia crítico-ufanista *Macunaíma* (1928). Obra na qual o protagonista homônimo é a representação metafórica da formação do povo brasileiro, isso se dá na medida em que, nasce negro de uma mãe indígena e torna-se branco, ao menos por algum tempo, após encontrar uma fonte com águas encantadas, surge daí o mito das três raças. É profundamente marcada pela valorização e exaltação de elementos da tradição popular brasileira como os mitos, os saberes, os ritos dos povos originários e das diversas etnias negras que compõem esse povo e sua cultura, mas que gozavam de relativa atenção por parte de seus contemporâneos.

Segundo Bosi (2013, p. 377), *Macunaíma*, no decorrer da narrativa, passa por inúmeras metamorfoses saindo de barro vital ainda amorfo para tornar-se o herói de nossa gente. Uma possível metáfora em relação a uma expectativa do autor em relação à evolução da Nação brasileira. Ainda para o autor, a obra reúne e apresenta uma gama variada de formas narrativas, sendo um estilo de lenda, épico-lírico e solene; um estilo de crônica, cômico, despachado e solto; e um estilo de paródia.

Ainda sobre *Macunaíma* e suas características populares, Candido escreve:

É um compêndio alegre de lendas indígenas, ditados populares, sátira popular, atitudes de rasura face ao europeu, mostrando como cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisa adquirir estado de literatura (CANDIDO, 2000, p. 111)

Do ponto de vista estético-literário pode-se dizer que o engajamento de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade foi decisivo para a consolidação de uma vertente literária mais popular e popularizada no tocante às temáticas, e mais crítica no que se refere à releitura sociocultural, tão necessária, do Brasil. Ademais, a retomada intencional desses elementos populares associados a uma forma crítico-positiva de rerepresentá-los no século XX; e a incorporação da paródia e da crítica social explicita-os como elementos constitutivos e potencializadores dessa literatura – a qual já contava entre seus elementos com a sátira, a oralidade, a coloquialidade e a liberdade nas temáticas e de forma estrutural. Com efeito, isso acabou por afastá-la das correntes mais eruditas que vigoraram nos séculos anteriores.

Na busca por uma compreensão mais aplicável, do ponto de vista cientificista, sobre o conceito de literatura popular e sua tradição no Brasil, Silva (1988) sustenta a existência de duas perspectivas possíveis, a saber: romântico-tradicionista e romântico-socialista. Pensada a partir da perspectiva romântico-tradicionista compreende:

Aquela literatura que exprime, de modo espontâneo e natural, na sua profunda genuidade, o espírito nacional de um povo, tal como aparece modelado na particularidade das suas crenças, dos seus valores tradicionais e do seu viver histórico (SILVA, 1988, p. 116).

Nela, o autor incluí a literatura popular à literatura oral, bem como o cancionário popular (Essa perspectiva está em consonância com a exposta por Goody (2012), anteriormente. Isso enquanto literatura que, opondo-se a uma literatura mais erudita, é composta para o povo, ou criada pelo próprio povo, muitas vezes anonimamente. Caracteriza-se ainda pela veiculação de informações sobre acontecimentos e personagens históricos ou lendários, as quais são transmitidas quer oralmente por meio de processos mnemônicos como a rima, o refrão; quer através de meios impressos oficiais ou circuitos e estratégias particulares de distribuição. Esse é o caso, por exemplo, da literatura de cordel (cf. ABREU, 2010).

A segunda perspectiva romântico-socialista entende a literatura popular sob a égide do social e da luta de classes:

Produto literário que traz arraigado consigo a identidade da classe social trabalhadora que se contrapõe às classes sociais hegemônicas, detentoras dos meios de produção econômica e ideológica e dos mecanismos de dominação política. Exercendo assim uma ação pedagógica sobre o povo, no quadro de um projeto utópico-reformista que visa à libertação das classes sociais subalternizadas - libertação da ignorância, do medo e da injustiça -, a renovação social e a fraternidade humana (SILVA, 1988, p. 117).

Nesse caso, pode-se dizer que, para os estratos subalternizados, a literatura de cunho popular por eles produzidas pode ser entendida como instrumento de contestação e de reivindicação à inclusão, de fato, na esfera dos bens da Nação. Ademais, explicita o desejo de amenização das desigualdades que afetam diretamente a classe trabalhadora, que, por via de regra, é historicamente desassistida pelo Estado e explorada pelas elites detentoras dos meios de produção (cf. MARX, 1974). Constituindo assim, pelo discurso estético (literário), uma estratégia na qual os pobres estabelecem movimentos articulados de reação à exploração, à violência física e simbólica, à desigualdade social, à segregação via discriminação e racismo. Em última análise, essa vertente literária vem, desde sua origem, foi-se constituindo no interior da esfera sociocultural brasileira como um ato estético-político de resistência.

Candido (2006) aponta que a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação do homem, pois permite uma reflexão dialética sobre a condição existencial e social de todas as partes que formam o corpo social, sobretudo a de seus próprios produtores. A partir dessa perspectiva, talvez se possa então pensar que para se manter viva, atuante e combativa, a literatura popular, na atualidade, se desdobrou em manifestações plurais com forte apelo às questões ligadas à denúncia e ao combate da desigualdade social e da segregação étnico-econômica, problemáticas que estão no cerne da vida brasileira.

Por certo, o regime escravista foi a mazela social que provocou (e ainda provoca) as mais profundas rupturas entre os estratos sociais brasileiro. Entre as heranças deixadas por esse regime estão a crescente desigualdade socioeconômica, a segregação dos pobres no tocante ao bem-estar social e o racismo à brasileira. Não

raro, a segregação social, a discriminação étnica e o racismo são procedimentos de exclusão que estão intrinsecamente ligados ao pensamento social escravocrata.

### **1.3 Literatura e tradição popular na atualidade**

Refletir e discutir literatura brasileira na atualidade, principalmente o seu desdobramento poético, é algo no mínimo complexo. Isso porque em terras nacionais muitas foram/são as tendências e nuances em que ela se desdobrou. Suas (re)configurações sócio históricas, seus aspectos estéticos, temáticos e ideológicos foram sendo atualizados, (re)articulados e (re)arranjados de acordo com a compreensão de mundo de seus produtores. Exemplo disso são as diversas manifestações que vão desde as formas clássicas de extrema erudição como os sonetos parnasianos, até as mais populares que buscam manter sua raiz oral, como o cordel, a canção e o próprio rap.

Sobre a poesia brasileira, Costa Pinto (2004) considera que:

Atualmente existem duas ideias sobre a poesia brasileira que são consensuais, a ponto de terem virado lugares-comuns. A primeira diz que um de seus traços dominantes é o diálogo cerrado com a tradição. Mas não qualquer tradição. O marco zero, por assim dizer, seria a poesia que emergiu com a Semana de Arte Moderna de 22. A segunda ideia, decorrente da primeira, é que essa linhagem modernista se bifurca em dois eixos principais: uma vertente mais lírica, subjetiva, articulada em torno de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade; e outra mais objetiva, experimental, formalista, representada por Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e a poesia concreta (COSTA PINTO, 2004, p. 14).

No trecho, o autor parece partir de uma compressão aparentemente mais canônica da literatura, isso na medida em que apresenta, como referências, somente poetas que integram o cânone nacional. Ressalte-se que esta é uma prática muito comum dos intelectuais que compõem a esfera cultural brasileira. Embora fale de uma tradição poética brasileira, Costa Pinto prefere apontar a poesia produzida pelos poetas modernistas como sendo o marco zero dessa tradição. Nesse sentido, parece não querer considerar as vozes poéticas do passado, abordadas aqui.

Além disso, ignora de todo as vozes poéticas advindas das diversas periferias brasileiras: favelas, sertões, aldeias, rincões, quilombos. Ao se nortear por essa visão

reducionista da poesia nacional o autor acaba por induzir seus leitores a uma concepção apequenada do que seja a amplitude da cultura literária brasileira. Isso porque a entrevê e a explicita somente sob a perspectiva canônica.

Pensar a poesia brasileira sob esse viés reducionista é desconsiderar muitas outras manifestações que se organizam e desenvolvem a partir das periferias urbanas, no seio dos estratos sociais populares. Pois como já asseverou Compagnon: “Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que o outro não é. Assim, a literatura, nesse sentido restrito, seria somente a literatura culta, não a literatura popular” (2003, p. 33).

Ademais, é desconsiderar a potência da poética de artistas como Solano Trindade (1908-1974), cuja obra poética (*Poemas de uma vida simples*, de 1944; *Seis Tempos de Poesia*, de 1958; *Cantares ao Meu Povo*, 1963) traz arraigado em si o orgulho de ser um brasileiro negro e a reivindicação social de melhores condições de vida para as comunidades; Carolina Maria de Jesus (1914-1977) cuja obra (*Quarto de despejo*, de 1960; o disco de samba *Quarto de Despejo*, de 1961; *Casa de alvenaria*, de 1961; *Pedaços da Fome*, de 1963; *Provérbios*, de 1963; *Diário de Bitita*, de 1977) perpassa pela prosa, poesia e o samba, seguindo uma linha de registro e denúncia da condição social do negro no Brasil nas décadas de 60 e 70; Abdias do Nascimento (1914-2011) em obras de gêneros diversos como a poesia, o teatro e a prosa (*Axés do Sangue e da Esperança*, de 1983). Não obstante, se mantém como instrumento de valorização e transmissão dos saberes e dos modos de vida das comunidades que a produziram e atualmente a produz, isto é, intenciona a valorização da cultura popular à qual pertence, e se configura como *continuum*.

Ao se considerar tais pressupostos, principalmente o da existência de uma tradição popular na literatura que remonta ao século XVIII, se faz necessário refletir como e em que medida tal tradição se manifesta na esfera sociocultural brasileira contemporânea. Isto é, descortinar quem, como e onde a produz, e ainda quais os gêneros/suportes utilizados para fazerem sua veiculação.

Cabe aqui expor a compressão norteadora de tradição literária, sob a perspectiva de Compagnon:

A tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como

totalidade e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição (COMPAGNON, 2003, p. 34).

Entende-se que uma tradição literária que tenha por caráter ser sócio popular se constitui, não raro, à revelia das correntes de pensamentos oficial, que estão alinhadas ao *modus operandi* do *status quo*. Assim sendo, a tradição literária que se alinha ao conceito social descrito por Silva (1988) anteriormente, talvez seja a que se coloque como berço das manifestações poéticas de cunho crítico-popular na atualidade. Sendo este, possivelmente, o caso do rap nacional.

É possível explicitar que, de fato, a poesia brasileira exerceu um papel proeminente na construção da identidade nacional – ainda que romantizada e com aparente distorção (cf. BOSI, 2013) e (cf. CANDIDO, 2004). Distorcida no sentido em que essa primeira configuração da identidade nacional não considerou a contribuição sociocultural das populações negras que para cá foram trazidas na condição de escravos.

Ressalte-se que essa desconsideração ainda hoje permeia o imaginário social coletivo das elites brasileiras (cf. SOUZA, 2017). Romantizada na medida em que embora tenha tomado e apresentado o índio como herói nacional e precursor dessa primeira identidade o fez imitando/copiando os moldes europeus. Configurando-o como uma espécie de cavaleiro medieval dos trópicos. Vide perfil das personagens Peri, Poti, Caubi, Irapuã, Ubirajara, Pajucã, Canicran e o índio Tupi protagonista de *Juca Pirama*.

A problemática da imitação dos modelos europeus acabou por desconsiderar, em vários planos, a riqueza cultural: saberes, ritos, crenças, arte dos povos nativos que aqui já se organizavam socialmente, muito antes da chegada das caravelas. Some-se a isto, a falta de apreço pela forte influência linguística e cultural, *a priori*, dos africanos e *a posteriori* dos afro-brasileiros na constituição da cultura e da identidade nacional, principalmente nos séculos XVIII e XIX. Não obstante, acabou por causar uma espécie de mal-estar social, uma fratura que se evidencia, sobretudo, por meio da segregação dos pobres, no tocante aos bens da Nação. Progressivamente tal segregação se mantém até os dias atuais sob a égide da desigualdade social e do racismo. Esta é uma das mazelas brasileiras que está longe de ter solução pacífica, vide dados atuais sobre desigualdade e violência publicados pela OXFAM (2019) e pelo Atlas da Violência (2019), no país.

Ainda sobre isso, em o *Nacional por Subtração*, Schwarz assevera:

Ora, no extremo a dominação absoluta faz com que a cultura nada expresse das condições que lhe dão vida [...] Daí uma literatura e uma política exóticas, sem ligação com o fundo imediato ou longínquo de nossa vida e de nossa história[...]. Noutras palavras, a discrepância entre os dois Brasis foi o resultado duradouro da criação do Estado nacional sobre base de trabalho escravo, é a decorrente segregação cultural dos pobres. Com modificações, muito disso veio até os nossos dias. No momento o panorama parece estar mudando, devido a consumo e comunicação de massas, cujo efeito à primeira vista é anti-segregador. São os novíssimos termos da opressão e expropriação cultural, pouco examinados por enquanto (SCHWARZ, 2001, p. 17).

Schwarz enfatiza, ao refletir sobre cultura e literatura brasileira, uma questão que se mantém em voga na atualidade, a saber: a criação e consolidação de uma cultura nacional legítima, com ou sem influências externas.

Desse ponto de vista, isso depende/dependerá da construção de uma melhor relação sociopolítica e cultural entre as elites nacionais e a população pobre do país; a qual permanece segregada de qualquer produção cultural oficial, importada ou caseira. Com efeito, é preciso reformar, de algum modo, o pensamento ideológico das classes dominantes. Atrelado a isso, viria o aperfeiçoamento do Estado democrático de direito no tocante à inclusão plena dos estratos subalternizados à justiça social. Contudo, o que se vê atualmente é justamente o oposto. Uma profunda popularização sociopolítica que divide o país em duas partes: Ruptura do Estado democrático de direito e proliferação do ódio gratuito e, conseqüentemente, da violência física e simbólica às minorias, via braço armado do Estado, crescimento vertiginoso da pobreza e da extrema pobreza. Sem dúvida, tais constatações estão intrinsecamente ligadas à ascensão, via sufrágio popular, da extrema direita ao poder. Algo, até então, inédito no Brasil.

Em meio a esse cenário desolador, as manifestações artísticas, sobretudo a de viés popular, será instrumentalizada pelos estratos populares e pelos intelectuais/artistas oriundos de classes mais abastadas como voz de contestação e revide a toda forma de segregação e violência, tanto a atual como a histórica. Nesse sentido entende-se bem o que Bosi (2003) quis dizer ao refletir sobre inquietação e inconformismos na arte, quando produzida em cenários onde imperam a repressão e a barbárie. Principalmente na poesia social é possível entrever que esta acaba por não se alocar pacificamente nestes espaços. Pois, se coloca sempre como via

questionadora e contestadora das origens e motivos ideológicos que levam a qualquer tipo de repressão. Por isso, a poesia se traduz como ato estético de resistência.

Retomando o pensamento de Schwarz (2001), esse autor visualiza uma espécie de retomada do antropofagismo cultural dos primeiros modernista por alguns intelectuais/poetas que atuavam nas décadas de 50, 60 e início de 70. Nesse momento, intelectuais, artistas, escritores herdeiros de uma tradição letrada da sociedade engajaram-se, uma vez mais, às causas populares. Por exemplo, a atuação política e poética de Graciliano Ramos, Jorge Amado, Vinícius de Moraes, Raul Seixas, Chico Buarque. Nesse momento, isso aparentou o iniciou da mudança de postura da elite burguesa brasileira (como vimos, algo de extrema necessidade segundo Schwarz), pois seus intelectuais estavam construindo um diálogo de representação intenso junto às classes pobres, via cultura e estética popular. Todavia, esse projeto não foi capaz de operar uma mudança de paradigma, já que a concretude da segregação social dos pobres, como já enfatizado, continua sendo o modelo socioeconômico e cultural vigente na atualidade. Frise-se que há uma forte resistência política e cultural dos grupos segregados frente a tal modelo – a atuação do rap, juntamente com outras expressões estéticas de tradição sócio popular, comprova isto.

Ainda segundo Schwarz (2001) o fato mais significativo para o espraiamento do projeto nacional desenvolvimentista foi a implantação da Ditadura Militar (1964-1985), via golpe. Provocou a desestabilização e posteriormente a ruptura do projeto modernista de engajamento de parte de seus intelectuais para com a representação das comunidades excluídas. Com a assinatura do AI5 (1968-1973), concretizou-se uma violenta censura aos artistas/intelectuais, com envio de muitos para o exílio. A perseguição/repressão sistemática aos que se insurgiram contra o golpe, acabou por inviabilizar o elo estabelecido, via representação sociocultural, entre a classe média brasileira (instituída na figura de alguns intelectuais, artista e políticos) e os estratos subalternizados. Pondera ainda que os 21 anos de Ditadura Militar contribuíram não apenas para o aumento e a manutenção da desigualdade social no país, mas também para instituir, sobretudo, uma ruptura no tecido social que atingiu em cheio o desenvolvimento sociocultural e a consolidação de um estado-nação; instituiu-se uma ideologia de nós contra eles (que está sendo retomada com muita força no momento atual com a ascensão da extrema direita militarista ao poder). Isso porque, um dos objetivos do Regime Militar foi romper com a conexão classe média-povo (cf. SOUZA, 2017), que aos olhos dos militares se constituía como uma ameaça comunista.

Ao regressarem do exílio, a partir da promulgação da Lei da Anistia (1979), muitos intelectuais que estavam na linha de frente do projeto popular acabam se afastando dele, e conseqüentemente, das classes populares. Tal implantação acabou por implementar uma espécie de estranhamento, sobretudo, a partir da década de 80 (século XX), entre a cultura oficial que ficara mais elitizada e a direita, politicamente empurrando ainda mais sua coirmã popular para a margem oposta.

Na atualidade, essas culturas se mostram bem menos conectadas do que foram até meados da primeira metade do século XX, pois as classes sociais que as produzem e as representam também se desconectaram (cf. SOUZA, 2017). Assim, sem o efetivo apoio das vozes intelectuais do passado, os estratos populares tiveram que manter suas pautas de luta, já que em última análise isto significa manter-se vivo. De pronto, os espaços deixados pelos referidos intelectuais foram sendo ocupados por lideranças surgidas nos próprios estratos populares, um intelectual orgânico (cf. GRAMSCI, 1995; 2001). Nesse sentido, portanto, é possível pensar no produtor do rap – o MC – como sendo uma liderança popular, um representante orgânico de sua comunidade, o qual produz uma estética que se manifesta na dialética entre a urgência do contemporâneo e da tradição ancestral. Sob a reminiscência do modo de vida popular, que se alonga no tempo, constitui um diálogo essencial entre a geração atual e seus antepassados.

A poesia popular brasileira, produzida pelas e nas comunidades periféricas manifesta-se com um tom ainda mais crítico frente à realidade social que também se estabelece ainda mais segregadora. Ademais, ao reivindicar o reconhecimento da imensa colaboração das populações negra, indígena e cabocla, via riqueza étnico-cultural à identidade nacional, se colocam em rota de colisão com o tipo de organização social ditada pelo *status quo* (cf. BOSI, 2013) e (cf. FISCHER, 2008).

Pensando nisso à luz de Chartier, em “A história cultural” (2002), “é possível identificar o modo como em diferentes tempos e espaços uma determinada realidade social é reivindicada, construída, pensada e representada” (p. 77). Para o autor, as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, seus valores e seus domínios. Ainda nessa linha, as delimitações, classificações e divisões que organizam as relações de poder do mundo social são impostas, não raro, sob a forma de segregação operadas por “dispositivos

de vedação do discurso” opositor (cf. FOUCAULT, 2010). Nesse sentido, o rap, em sua estética, explicita tais dispositivos frente às imposições do *status quo*.

Não raro, estas relações de poder são disputadas no campo artístico e intelectual. Com efeito, as representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Assim, as percepções do social não são de forma alguns discursos neutros, como assinalou Chartier (2002).

Sob esse enfoque, o rap pode ser concebido como uma forma estética simbólica que atua na esteira da tradição de categorias populares e processos de contestação que constroem o mundo como representação. Isso na medida em que concebe como simbólicos: os signos da oralidade, do popular e suas representações coletivas.

Com efeito, nas últimas três décadas as manifestações literárias, em todas as suas nuances, produzidas pelos sujeitos periféricos (re)configuram e (re)vitalizam o cenário litero-cultural brasileiro. A poesia que emerge das vielas, ruas e becos se configura como instrumento ativo e eficaz de reivindicação, protesto, denúncia e entretenimento. Para manter-se atuante e viva, na atualidade, permeia os novos suportes de veiculação (Internet) e gêneros (o rap é um exemplo) fazendo-se assim presente na vida social contemporânea. Isso na medida em que transita entre as diversas camadas socioculturais refletindo-as e sendo refletida por elas, isto é, atua como refletor das nuances e das mazelas sociais. No caso de sua vertente mais social (o rap, por exemplo) atua como forma de resistência, como já informou Bosi (1977).

Nesse sentido, não há equívoco algum em se refletir sobre o rap nacional sob a égide do hibridismo poético-cancional. Isso se dá a partir da compreensão de que na cultura popular o hibridismo é uma das principais características que marcam os gêneros que dela são oriundos. Em sua concepção mais genérica, o rap está na tensão entre música e literatura, e pode ser traduzido, grosso modo, como uma espécie de palavra cantada.

Não obstante, é possível entrever uma maior atenção para a poesia em *logos*, ou seja, é dado um certo privilégio à palavra verbalizada em detrimento da música. Isto é, há uma intencionalidade explícita na centralidade da palavra verbal. Prova disso é a vertente *freestyle*, rap de improviso que descarta a instrumentalização musical. Há outros desdobramentos como as chamadas ‘Rinhas’ ou ‘Batalhas de MCs’ (de onde emergiu o jovem Emicída, hoje já com pouco mais de dez anos de carreira e com forte influência no cenário cultural brasileiro), e ainda os SLAMs, uma espécie de sarau que

promove o encontro entre público e poetas nas ruas das cidades brasileiras, e que tem como força de atuação a palavra poética e a *performance*. Deste último surgiu Mel Duarte, primeira mulher<sup>1</sup> a vencer o Rio Poetry Slam, campeonato internacional de poesia.

Sobre isso, Gomes explica que, contemporaneamente, as expressões literárias brasileiras estão cada vez mais centralizadas no mundo urbano e se preocupando com a múltiplas formas de relações sócio humanas que surgem daí: “esse urbano, a cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas” (2008, p. 23). Por certo, o rap, o *freestyle* e os SLAMs são exemplos emblemáticos disso. Nas palavras do autor:

As relações entre literatura e experiência urbana tornam-se mais contundentes e radicais na modernidade. [...] A desmedida do espaço afeta as relações com o humano. Os condicionamentos sociais, políticos, econômicos e culturais historicizam esse fenômeno urbano. Assim, sob o signo da mudança identificado ao progresso e atrelado ao novo, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Considerando que a cidade é o lugar em que o fato e a imaginação teriam de se fundir, aceitando, por outro lado, o fragmentário, o descontínuo, e contemplando as diferenças, os discursos contemporâneos cenarizam e grafam a cidade, com sua polifonia, sua mistura de estilos, sua multiplicidade de signos, na busca de decifrar o urbano que se situa no limite extremo e poroso entre realidade e ficção (GOMES, 2008, p. 29)

O que se observa no trecho, é que essa urbanização faz o desabrochar de identidades regionais e locais alicerçadas numa revitalização do direito às raízes. Em outras palavras, frente à globalização, dá-se a afirmação do local identificado à cidade, à realidade mais próxima. A desterritorialização gera, assim, fortes tendências para a reterritorialização (a literatura revela claramente essa tensão), representadas por movimentos sociais que afirmam o local, ou ainda, por processos da comunicação de massa, engendrando diferenças e formas locais de arraigamento.

De fato, o rap é fruto do urbano, ou melhor, é um efeito colateral deste, como afirmam muitos MCs. Não raro, manifesta em sua estética a tensão dialética da representação: “Eu não li, / Eu não assisti / Eu vivo o negro drama / Eu sou o negro

---

<sup>1</sup> Ressalta-se aqui que a questão da ínfima presença de mulheres e de LGBTQI+ no cenário do rap nacional não será discutida nesta Tese. Contudo, reconhece a importância de uma maior presença desses grupos no combate à hegemonia masculina na esfera do hip hop.

drama / Eu sou o fruto do negro drama” (RACIONAIS MCs, 2002); “Eu nasci junto a pobreza que enriquece o enredo / Eu cresci onde os moleque vira homi mais cedo / [...] Já escrevi rap com as ratazana passeando em volta, tiu / Goteira na telha / tremendo de frio / Quantos morreu assim e no fim quem viu?” (EMICIDA, 2009). A busca pela afirmação impositiva do vivido sobre o ficcionalizado é uma constante no rap (Essa é uma questão que precisa ser dissecada academicamente, já está em nosso radar de pesquisa, não para agora, mas para um futuro próximo).

Ao chegar ao Brasil, no final da década de 1980, o rap se imbricou com a cultura miscigenada e urbana das periferias locais. Com isso, abraçouse. Rapidamente ocupou um espaço no *continuum* da tradição literária brasileira de cunho popular. Para além dos elementos estéticos que o compunha originalmente, aqui lhe foram engendrados outros elementos estéticos e simbólicos que estão nas origens da cultura popular nacional, a saber: a oralidade dos cânticos e rezas indígenas; a miscigenação linguística; a sátira à brasileira, o sincretismo religioso vigoroso aqui. Mais ainda, se constituiu como discurso estético-crítico vinculado mais ao bem estar social dos periféricos nos guetos brasileiros, e menos às conquistas financeiras individuais e aos holofotes midiáticos, como se constata nos versos: “seu carro e sua grana já não me seduz / e nem a sua puta de olhos azuis” (RACIONAIS MCs, 1997); “Holofotes fortes, purpurina/ E o sorriso dessas mina só me lembra cocaína/ Em cinco abrem-se cortinas/ Estáticas retinas brilham, garoa fina/ Que fita, meus poema me trouxe onde eles não habita/ A fama irrita, a grana dita, 'cê desacredita? (EMICIDA, 2013).

Ressalta-se que só é possível compreender o rap como expressão poética, na medida em que quem olha para ele tenha desenvolvido um olhar mais horizontalizado e menos elitista/purista do próprio conceito de poesia/literatura. Nessa perspectiva Márcia Abreu (2006) amplia a discussão ao assumir uma postura crítica perante o que por muito tempo se entendeu como sendo literatura. Entre outras ideias, essa autora defende que é imprescindível abrir mão de empregar aos textos que apresentem características do contemporâneo, um único critério de avaliação – o canônico. Com isso, aponta a necessidade de se compreender cada texto e cada obra dentro do sistema de valores em que foram criados, ou seja, é preciso que se olhe numa direção onde os padrões clássicos sejam rechaçados, isso no sentido de serem entendidos como único modelo de avaliação.

Mais ainda, Abreu sustenta que a apreciação estética não é universal: ela depende da inserção cultural dos sujeitos. Nesse sentido, uma mesma obra é lida, avaliada e investida de significações variadas quando em contato com diferentes grupos culturais. E vai além, expõe um exemplo interessante de como é equivocada a questão da avaliação da obra de arte por padrões inadequados, ponderando que:

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

O que se observa de imediato na assertiva, é a necessidade de se lançar um olhar contemporâneo para as manifestações artísticas produzidas na atualidade. Isto é, o que se produz atualmente deve ser avaliado a partir de critérios contemporâneos, concernentes aos contextos em que o objeto cultural a ser avaliado pertence. Isso deve ser feito para que não se corra o risco de atribuir valor inferior a um texto e superior a outro. As questões de valor literário por muito tempo se pautaram erroneamente em relação à origem étnica e econômica dos produtores e nas posições sociopolíticas que ocupam.

A autora pondera ainda que:

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

Firma-se aqui nossa concordância com a autora quando assevera que “a literatura não é apenas uma questão de gosto: é uma questão política”. Sobretudo,

quando se trata das manifestações artístico-literárias produzida pelos sujeitos periféricos, como é o caso do rap.

Com essa derradeira frase, guardadas as especificidades, a autora se une a um coro de outras vozes: Garcia (2004), Salles (2007), Camargos (2015), Oliveira (2018), entre outros, que explicitam e problematizam os processos de exclusão, aos quais são submetidas às manifestações artísticas populares. Uma dessas vozes é a de Compagnon presente em *O demônio da Teoria* (2003). Nessa obra o autor discute os procedimentos de exclusão que atuam no sentido de negar o *status* de literário a muitas manifestações que fogem aos padrões canônicos, assim pondera o autor:

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

Compagnon explicita que, ao se estabelecer um conceito uno de literatura, isto é, determinar a partir do gosto aristocrático e/ou erudito quais expressões estéticas que se utilizam da linguagem verbal podem ou não gozar do *status* de literatura, acaba-se negando – de fato e de direito – às expressões de origem popular tal *status*.

Cabe, nesse sentido, observar junto às ponderações de Abreu (2006) que é preciso compreender a literatura a partir dos contextos históricos, referências culturais e valores sociais nos quais está inserida. Desse modo, ameniza-se o impacto dos juízos de valor que, como aponta Compagnon, acabam por excluir outras formas literárias que não se obrigam a compor com os contornos estabelecidos pelo cânone erudito ou acadêmico. Destarte, as expressões populares, principalmente na atualidade, se colocam em tensão no tocante ao cânone erudito justamente por apresentarem em sua linguagem e temática os elementos próprios das comunidades que as produzem ao passo que denunciam o preconceito e a marginalização a que são impelidas, mas, por outro lado, buscam manter e valorizar suas raízes populares e os modos de enxergar o mundo à sua volta.

Partindo do pressuposto de que a literatura pode ser compreendida como sendo um exercício artístico da linguagem e que está diretamente ligada à expressão do sujeito que a produz, ela se apresenta em nuances várias. Desse modo, é muito

mais coerente, falar em conceitos de literatura, devido à enorme variedade de produção cultural escrita que se desenvolve em nossos dias. Frise-se que é um equívoco proclamar um único conceito de literatura, já que ao se fazer isso se excluiria uma gama de manifestações artísticas que também utilizam a linguagem verbal como forma de intervenção estética na esfera social.

Assim, o que foi exposto até aqui no tocante à teoria e à argumentação, nos permite, sem nenhum receio, dar o devido reconhecimento ao rap brasileiro alocando-o como sendo uma faceta da tradição literária popular presentemente.

O que se verá a seguir é a constituição de um panorama sócio histórico do rap, suas raízes e seu desenvolvimento em meio a contextos de violenta segregação, repressão e miséria entre as décadas de 60 e 70, até se tornar um dos discursos estéticos e políticos mais contundentes e atuantes da atualidade. Dito isto, avancemos.

#### **1.4 Rap: raízes e contextos socioculturais**

As discussões desenvolvidas até aqui explicitaram que a tradição literária nacional de cunho popular e social se mantém atuante e influente no cenário sociocultural brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, é possível observar que as manifestações dessa tradição significativamente se traduzem por meio da produção estética advinda das diversas periferias (favelas, guetos, aldeias, sertões) nacionais. Mas qual é a história do rap? Como chegou aqui? As respostas a tais questões serão explicitas a seguir.

Entre as décadas de 1960 e 1970, o mundo conheceu, fatidicamente, expressivos movimentos socioculturais. Estes movimentos foram aglutinados sob a nomenclatura de “Contracultura”. *A priori*, iniciaram-se na Europa e nos EUA, *a posteriori* se espalharam para as Américas. Em toda parte, havia causas e questões sociais coletivas sendo reivindicadas, as mais relevantes foram: Na África se dava a luta pela liberdade de vários países contra os colonizadores europeus; na Ásia ocorria a guerra no Vietnã e os movimentos locais de contestação dela; na Europa ocorria a construção do Muro de Berlim e a Revolução dos Cravos; na América do Norte, a população negra contra o *apartheid* e pelos direitos civis, movimentos pacifistas contra a Guerra do Vietnã; na América Latina e Central a luta se dava contra a

implantação das Ditaduras Militares e sua derrubada; no Caribe, uma intensa guerra civil pela liberdade da Jamaica levou miséria e violência à sua população e provocou o êxodo de parte desta, que tinha como destino principal os EUA.

Sobretudo, na América, a década de 1960 representou, no início, a realização de projetos culturais e ideológicos alternativos explicitados ainda na década de 1950. Os anos cinquenta foram marcados por uma crise no moralismo rígido da sociedade, expressão remanescente do “*The American Dream*” (o sonho americano) que não conseguia mais empolgar a juventude americana.

No campo cultural, a segunda metade dos anos 50 já prenunciava a literatura *beat* de Jack Kerouac, o *rock* de garagem à margem dos grandes astros da música e os movimentos de cinema e teatro de vanguarda, inclusive em nosso país. Vários países ocidentais deram uma guinada à esquerda no início da década, com a vitória de Kennedy nas eleições de 1960 nos Estados Unidos, da coalizão de centro-esquerda na Itália em 1963 e dos trabalhistas no Reino Unido em 1964. No Brasil, João Goulart foi empossado como o primeiro presidente trabalhista, após a renúncia de Jânio Quadros.

A década de 1960 pode ser dividida em duas etapas: primeira, de 1960 a 1965, marcada por um certo sabor de inocência e até de lirismo nas manifestações socioculturais civis, e no âmbito da política fica evidente o idealismo e o entusiasmo no espírito de luta do povo. A segunda, de 1966 a 1968 (porque 1969 já apresenta o estado de espírito que definiria os anos 70), em um tom mais ácido, revela as experiências com drogas, a perda da inocência, a revolução sexual e os protestos juvenis contra a ameaça de endurecimento dos governos.

Nesta época teve início uma grande revolução comportamental como a denominada “Segunda Onda” do feminismo, os movimentos civis americanos, como o *The black panther* em favor dos negros, entre tantos outros. O Papa João XXIII abre o Concílio Vaticano II e revoluciona a Igreja Católica. Surgem movimentos comportamentais como os hippies, com seus protestos contrários à Guerra Fria e à Guerra do Vietnã e o racionalismo exacerbado. Ocorre também a Revolução Cubana na América Latina, levando Fidel Castro ao poder.

O cenário sociocultural brasileiro passa por uma reestruturação profunda. Em 1963 surge o Clube da Esquina, importante conjunto musical mineiro, com Milton Nascimento e os irmãos Borges. Em 1965 Elis Regina interpreta Arrastão, de Vinícius de Moraes e Edu Lobo, e com isso surge MPB (Música Popular Brasileira). O

programa Jovem Guarda estreia em 1965, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Esse programa acaba gerando o movimento com o mesmo nome, no qual os jovens tiveram pela primeira vez um espaço, permitindo-lhes uma identidade própria, era a primeira vez que uma parte do cenário cultural se dedicava aos adolescentes. Em 1966, Chico Buarque se revela ao público brasileiro com a canção, "A Banda", interpretada por Nara Leão, durante o Festival de Música Popular Brasileira, transmitido pela TV Record (a canção empata em primeiro lugar com "Disparada" de Geraldo Vandré). Surge o Movimento Tropicália, em 1967, com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, além de Os Mutantes, Tom Zé e Torquato Neto. Em 1968, Geraldo Vandré lança a histórica música "Pra não dizer que não falei das flores". Ressalte-se que nesse período a cultura e a política nacional já estão sob os pés da Ditadura Militar. Logo se instaurou o AI-5, visando à ruptura no projeto nacional e cultural desenvolvimentista.

É sob a influência desse cenário mundial, que jovens negros jamaico-americanos, à sombra da grande mídia, criaram uma estética que a partir dos anos 1980 transformou-se num importante movimento cultural e de uma expressividade representativa nunca vistas até então – o *hip hop*. Tal movimento é constituído por quatro elementos centrais, a saber: o *break* – que é a dança; o grafite – que é a arte plástica; o DJ – abreviação para *disc jockey*; e, o rap – a poesia cantada. Resumidamente, *hip hop* é um movimento cultural norte-americano que tomou força na década de 1970 na periferia de Nova York, tendo como protagonistas as comunidades de imigrantes latinos, jamaicanos e afro-americanos, que sofriam com o descaso político e social e viviam em meio à violência do tráfico de drogas e dos conflitos de gangues. Esse caldeirão de misturas étnicas e culturais, uniu diferentes estilos musicais e diferentes estilos de danças nas chamadas *house parties* (festas organizadas em casas), que posteriormente, devido ao crescimento gigantesco do número de frequentadores, foram transferidas para a quadra de uma praça no Bronx, surgindo então as *block parties* (festas ao ar livre). Embora todos os elementos sejam relevantes, tratar-se-á aqui especificamente do – rap – expressão litero-musical do *Hip Hop*.

Rap é acrônimo para *Rythm and Poetry* ou *Ryme and Poetry*, isto é, Ritmo e Poesia. Uma poesia que nasce e cresce nas ruas e vielas das mais diversas periferias, e que por isso traz arraigada em seu gene a tradição cultural de cunho oral-popular. Suas raízes mais profundas estão fincadas em Kingston, capital da Jamaica, no

cenário que se estruturou por volta das décadas de 1950 e 1960, momento de grande efervescência sociopolítica no país que acabara de proclamar sua independência. Isso propiciou o surgimento dos sistemas de som que eram montados nas ruas das periferias com o intuito de promover debates e animar os chamados bailes (RICHARDS, 2005).

O auge desses bailes ocorria quando a música dava lugar ao discurso de homens e mulheres que exerciam papéis de lideranças em suas comunidades. Surge daí os Mestres de Cerimônia (MC) – os enunciadores do rap. Numa espécie de ritual apropriavam-se dos microfones e proferiam discursos críticos, repletos de palavras de ordem, sobre a necessidade de valorização da identidade cultural negra, sobre a necessidade de engajamento da população menos abastada nas lutas pelos direitos civis, sobre a situação sociopolítica do país no que se refere à violência nas periferias, à exclusão social, às drogas, entre tantos outros. Quase sempre esses discursos eram elaborados ali mesmo no calor da hora, de improviso e mobilizavam multidões (cf. RICHARDS, 2005).

No início da década de 1970, muitos jovens jamaicanos foram obrigados a emigrar para os EUA, devido às questões políticas vinculada ao processo de descolonização que mergulhou a Jamaica numa crise socioeconômica sem precedentes, gerando um estado de violência brutal. Dentre esses jovens estava Kool Herc, o introdutor a tradição dos sistemas de som e dos discursos inflamados em Nova York. O terreno americano era fértil, pois nesse momento travavam-se ali os principais embates sociorraciais e por direitos civis. Em meio a isso, surge o ritmo e a poesia do rap – que rapidamente se espalhou e se popularizou entre as classes americanas mais pobres compostas por negros, mestiços e latinos, isso na medida em que o discurso vinculado na poesia aborda diretamente os modos de vida dessas classes. Nesse sentido, não se pode negar que o surgimento e a difusão do rap pelo mundo estão atrelados às tensões provocadas pelos contrastes sociopolíticos e raciais, sobretudo, os ocorridos na América do Norte (cf. RICHARDS, 2005).

A chegada do rap ao Brasil se dá na década de 1980, em São Paulo, via fitas K7, discos de rádios piratas que tocavam aquele ‘som de preto’, para usar uma nomenclatura da época. Na bagagem trazia consigo toda a fúria dos excluídos e as marcas dos conflitos e tensões raciais e de exclusão ocorridos em solo jamaicano e norte-americano.

De imediato, o rap foi agregado, pelo sujeito periférico brasileiro, à cultura popular que se desenvolvia nas favelas paulistas. Em contato com as especificidades dos problemas sociais daqui, sobretudo, a desigualdade social e o racismo à brasileira herdados dos quase quatrocentos anos de escravidão que imperaram no país. Tomou contornos nacionais, abasileirou-se.

Entre os traços abasileirados, destacam-se: o engajamento de seus produtores com os problemas sócio estruturais de suas comunidades, já que muitos MCs com certa notoriedade residem até hoje em suas comunidades de origem; a postura consciente de não se corromper pelo dinheiro advindo da mão do senhor de engenho contemporâneo; a construção de uma autoimagem positiva como forma de resistência e revide ao estereótipo negativo criado no imaginário social brasileiro; o revide aos discursos de inferiorização e segregação do sujeito desvalido e das comunidades periféricas, difundidos historicamente pela ideologia dominante. Por essas e por outras questões o rap foi rechaçado à marginalidade cultural. Sob a ideologia preconceituosa da “elite do atraso” (SOUZA, 2017) o rap, como gênero, foi discriminado e tachado como uma manifestação subversiva e violenta própria dos grupos periféricos que se caracterizam por serem, ao olhar dessa elite, incivilizados e violentos. O que se tem por certo é que essa violenta segregação contribuiu para que o MC do rap transformasse isso em elemento estético de sua poesia, a qual Rocha (2004) denomina de “poética da sobrevivência”.

Na década de 1990, ocorreu que o rap, à revelia dos grandes grupos midiáticos tradicionais e sem nenhum tipo de *lobby* favorável, alcançou por conta própria as ondas das rádios paulistas. A partir disso, não demorou para que fosse disseminada em âmbito nacional aquela batida forte acompanhada por uma voz repleta de ira e revolta. Não tendo mais como negar o avanço do rap até mesmo sobre as classes privilegiadas economicamente: “Problema com escola, / Eu tenho mil / Mil fita / Inacreditável, mas seu filho me imita / No meio de vocês / Ele é o mais esperto / Ginga e fala gíria / Gíria não dialeto / Esse não é mais seu, ó / Subiu, / Entrei pelo seu rádio / Tomei, cê nem viu” (RACIONAIS MCs, 2002). Daí por diante, a indústria fonográfica tradicional começa a dar uma certa atenção ao gênero, visando, claro, não o reconhecimento da potência cultural e discursiva do rap no tocante ao debate público, mas sim o possível lucro que este produto ao ser comercializado em larga escala geraria. Essa tensão torna-se mais explícita nos versos: “a sociedade vende Jesus/

por que não ia vender rap? / o mundo vai se ocupar com seu cifrão / dizendo que era a miséria é que carecia de atenção” (EMICÍDA, 2013).

Os primeiros rappers a alcançarem um certo sucesso midiático foram Thayde e DJ Hum. Logo em seguida começam a surgir novas caras no rap nacional. É no ano de 1993 que surge o grupo considerado a força mais expressiva do rap nacional – o Racionais MCs. Na esteira dos Racionais surgem também Facção Central, Pavilhão 9, Detentos do Rap, Câmbio Negro, Criolo, Gog. E, mais recentemente Emicída, Rapadura, Brô MCs (primeiro grupo indígena de rap do Brasil), Oz Guarani, MC Kunumí. A partir dos anos dois mil o rap começava então a ser incorporado a outros gêneros, sobretudo, cancionais. Bandas como Planet Hemp, O Rappa, e Baiana Sistem são exemplos disso. O *Mangue Beat* é certamente um dos movimentos mais expressivo que realizou no fim do século XX.

Atualmente, pode-se dizer que o rap está inserido, ao seu modo, no cenário cultural brasileiro. Contudo não sem tensão, não sem resistência. Curiosamente, passou a ser consumido por um público que está, muitas vezes, fora das periferias. Mesmo assim, o rap não perdeu sua essência denunciativa e contestadora das injustiças que recai sobre as comunidades pobres que habitam as periferias brasileiras. Cabe ressaltar que, mesmo com essa relativa aceitação do rap como produto cultural, ainda há aqueles que se opõem ao seu discurso, o que em última análise é uma oposição sócio ideológica à possibilidade de ascensão dos estratos sociais que o produz.

Esse discurso sócio ideológico de desvalorização e exclusão do fazer artístico popular e do sujeito que o produz é sustentado historicamente. Segundo Chauí (2011), devido à existência de uma “lógica da lacuna, lógica do branco”. Essa lógica vincula, nos discursos da grande mídia (leia-se no discurso das elites), uma hiper valorização dos gêneros artísticos que estão atrelados à cultura erudita ao passo que subjagam, excluem e criminalizam os gêneros, sobretudo, os artísticos, oriundos da cultura popular. De imediato aparecem como exemplos emblemáticos disso o *funk* carioca e o próprio rap nacional. Manifestações artísticas reconhecidamente produzidas por sujeitos oriundos de favelas, os quais apresentam como condição étnico-social serem negros, mestiços e pobres (cf. ROCHA, 2007) e (cf. CAMARGOS, 2015).

Desse ângulo, sua atitude poética, isto é, sua forma abasileirada configura-se como um fazer literário antropofágico e transgressor, que “devora” de modo crítico a ideologia dominante. Com isso, rompe com a tradição erudita, a qual é constituída por

uma retórica de valorização dos feitos dos “homens bem-nascidos”; ao passo que divide com outros gêneros como o repente, a cantoria, o funk e o samba a responsabilidade de serem as facetas pelas quais a tradição da cultura popular se concretiza na realidade sociocultural contemporânea. O rap busca se alimentar e se fortalecer dos elementos da cultura popular nacional. Seu surgimento em meio à pobreza econômica, suas raízes populares e a essência crítico-combativa fazem dele um potente instrumento estético de contestação e denúncia das mazelas sociais.

A não figuração na esfera dos bens simbólicos nacionais, a reboque da exclusão social que sofrem seus produtores instaura uma forte tensão na poesia brasileira atual. Tendo de um lado, a produção canônica que goza do *status* de alta literatura, que é produzida e acessada pelas camadas mais abastadas da sociedade com valor de capital cultural a ser consumido. De outro, está a produção popular entendida por seus produtores como forma de entretenimento e resistência coletiva, a qual reproduz os valores e visões de mundo das classes populares. Porém, sob a visão das elites culturais, é vista como pejorativamente como uma expressão menor, um subgênero da cultura nacional produzida por sujeitos sociais desprovidos de senso estético.

Considerando tais ponderações e, ainda, as características que marcam a poesia periférica, pode-se pensar, então, no rap como uma espécie de poesia menor, isto é, uma expressão poética que se quer ao rés do chão, na medida em que tudo se torna um ato político, e no sentido em que o diálogo com a tradição oral popular se dá via resistência estética e cultural.

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

Como se vê, o autor (re)afirma o posicionamento dessa tese na medida em que compreende o rap como uma manifestação poética de cunho popular e, sobretudo, politizada. Aponta que o rap se expressa esteticamente numa linguagem própria que lhe é peculiar, nesse sentido torna-se coletiva por essência, na medida em que é produzida pelos extratos populares os quais buscam se autorrepresentarem, por meio dela, na esfera dos bens históricos, culturais e simbólicos.

Nesse sentido, o rap pode, sim, ser considerado um viés literário. Mas não aquele produzido por homens ricos e academicamente ultra letrados, com intuito de disseminar o discurso dominante de exclusão sobre outros grupos sociais. Entende o rap como sendo fruto (ainda que indesejado) de uma sociedade que exclui e oprime os indivíduos pertencentes a grupos sociais vistos como sendo minorias políticas como é historicamente o caso dos negros e dos pobres no Brasil.

Destarte, o rap pode ser entendido como um instrumento artístico, não raro criado por indivíduos excluídos, utilizado para disseminar uma ideologia ativista na esfera sociopolítica por meio de um discurso que vai de encontro ao discurso dos grupos dominantes, um contra discurso. Uma espécie de revide, uma tomada consciente de posição por parte de sujeitos historicamente excluídos, e que agora deixam ou tentam deixar a condição de objetos do discurso para serem sujeitos produtores dele.

Assim, ao construir representações da própria realidade cotidiana na qual está inserido, o MC manifesta os interesses dos estratos sociais populares. Com efeito, busca romper os dispositivos de exclusão e vedação de seu discurso. Mais ainda, irrompe os padrões éticos, estéticos e simbólicos convencionados pelo *status quo*.

## **CAPÍTULO II**

### **LITERATURA BRASILEIRA E CRÍTICA SOCIAL: Tensões e reivindicações**

*A cultura, sob todas as formas de arte, de amor e de pensamento, em forma de tradição milenar, capacitou o homem a ser menos escravizado.*  
André Malraux

Como se constatou no capítulo anterior, no Brasil, sob a égide de tradição literária (COMPAGNON, 2003), há uma vertente estética que busca manter aspectos orais e populares em sua composição. Sob a nomenclatura de literatura popular (cf. CASCUDO, 1952; 1971), opera como uma espécie de guardiã e mantenedora dos saberes e dos modos de vida dos grupos sociais que viveram antes de nós, um *continuum* de tal tradição. É nisso que habita o seu caráter de resistência.

Partindo desses pressupostos, busca-se agora vislumbrar profundamente em que medida o rap se estabelece, na atualidade sociocultural brasileira, como espaço de dicção da tradição literária que se caracteriza pela retomada e atualização dos aspectos populares genuínos. Avança sobre o entendimento de como se dá a incorporação e instrumentalização da crítica social, sobretudo, a partir do século XX, como elemento estético fundamental dessa poética. Ainda nessa esteira, (re)afirma o rap como sendo a voz poética de contestação, denúncia e resistência dos sujeitos periféricos.

A tradição literária popular brasileira, de modo geral, se caracteriza pela (re)tomada estética dos costumes, crenças, mitos, ritos, isto é, de toda sabedoria e experiência de vida acumulada ao longo do tempo pelos estratos populares. Faz isso dentro da esfera sociocultural, que como se sabe é um espaço de poder. Sendo isso, logo é um espaço de/em disputa.

De fato, as disputas pelos espaços de poder têm sido os motores que fazem girar a roda da história brasileira. Nesse sentido, as lutas que se dão entre as classes sociais, na esfera sociocultural e simbólica, podem ser entendidas como sendo as

engrenagens dessa roda, que a todo momento estão em constante atrito. Via de regra, no centro disso estão os ambientes de poder existentes na sociedade. Não obstante, a esfera cultural não se constitui como exceção à regra. Estando em constante disputa. Com efeito, dos tantos espaços de poder que compõem a esfera cultural brasileira, o literário está entre os principais.

Diante desta tensão, desencadear reflexões sobre literatura (sua produção e consumo) é, *a priori*, constatar que ela goza do *status* dos bens capazes de investir naqueles que a detêm um poder simbólico. Efetivamente, é um tipo de capital cultural, sobretudo, que se valorizou ainda mais na cultura letrada, como apontou Bourdieu (2001). Por isso, por séculos ela (a literatura gráfica) foi constituída como um bem, um privilégio das classes dominantes (cf. CANDIDO, 2000).

De fato, se por um lado as disputas pelo espaço de poder literário geraram tensões e embates que se refletem nas relações sociais, políticas e culturais do país até o presente momento; por outro, foi por meio dessas disputas que se construíram possibilidades para que vozes sociais subalternizadas, principalmente as literárias, figurassem com maior representatividade na esfera cultural. Assim, constituiu-se na literatura uma tradição oral-popular que se mantém empenhada com a valorização, disseminação e manutenção da cultura brasileira (cf. CASCUDO, 2006; 2013).

Os estratos populares, não obstante, produziram suas expressões literárias, muitas vezes, à revelia dos grupos socioeconomicamente dominantes. Mesmo sendo rechaçados à marginalização, quando não à criminalização, tais estratos continuam a produzir suas manifestações literárias genuinamente populares, e assim, se mantêm ativos e em resistência. Prova disso, são os muitos poetas/romancistas e obras oriundos das periferias surgidos ao longo do século XX, e principalmente nas últimas cinco décadas.

Ao se pensar sobre a produção literária de escritores oriundos das camadas historicamente subalternizadas no Brasil, é preciso que se considere um fato importantíssimo, a saber: o fazer literário permite ao indivíduo sócio histórico que a produz uma reconstrução positiva de sua identidade étnico-social e também a revisão crítica de seu passado social; é, sobretudo, uma possibilidade, talvez a única, de poder representar a si mesmo e ao mundo à sua volta. Nesse sentido, permite a seus produtores terem o poder de se constituírem como sujeitos de sua própria história e não apenas serem tema dela, isto é, de dizer sobre si, sobre o outro, sobre o mundo e de se fazer visível nele.

É possivelmente por isso que o fazer literário foi tomado por espaço privilegiado de poder reservado aos grupos abastados, como já dito anteriormente. Embora, pontualmente, esse privilégio esteja sendo contestado, principalmente, nestas últimas décadas (cf. DALCASTAGNÈ, 2012). Por possibilitar uma certa reconstrução, ainda que simbólica, do mundo social, é possível dizer que este é um espaço de poder cobiçado, e está em constante disputa por diferentes atores sociais, como assinala Abdala Jr:

O sistema literário nacional e as formas estatuídas como canônicas imbricam-se com a vida econômica, política e cultural da sociedade. Constituem, em relação às produções literárias, um campo de disputa de poder simbólico, em que articulações provenientes da práxis social se interconectam, associadas às características da produção, da circulação do livro e da leitura (ABDALA JR., 2008, p. 18)

Com efeito, quem detém o poder simbólico de representação literária, em suma, define como o outro e sua cultura serão vistos na esfera sociocultural. É preciso dizer que possuir o poder de falar/representar a si e ao outro é possuir a possibilidade de manipular a própria forma de constituição da narrativa histórica.

Ademais, é impossível constituir um passado sociocultural brasileiro a partir de um único lugar de enunciação específico, via estratégia de ressignificação de suas obras fundantes. Quando se tenta fazer isso se está disseminando valores éticos-morais e ideológicos do grupo que monopoliza o poder literário. Fora disso, qualquer manifestação com viés literário estará sujeita ao rechaço e à marginalização cultural (vide o *funk* carioca e o rap nacional).

As disputas por esse poder, que como dito gera tensões e conflitos, parece se desenvolver ao longo da história em torno de certa lógica dialética: de um lado, os que gozam de certo prestígio sociocultural buscam limitar o acesso ao espaço literário quase que à sua exclusividade; e de outro, aqueles que, mesmo não fazendo parte do grupo anterior, reivindicam o poder da representação literária para si como forma de delinear no horizonte um futuro social mais agregador. Nesse sentido, portanto, é preciso compreender o fazer literário, o ato poético, para além da leitura dos formalistas, isto é, na atualidade, se faz necessário concebê-lo como uma manifestação também social. Pois, está intrinsecamente imbricado com/no contexto sociocultural no qual é produzido, como asseverou Abreu (2006). Sobre isso é pertinente o que Souza (2007 p. 77) escreve:

Não se pode hoje fazer a leitura de um texto literário e ficar restrito à sua constituição literária, à sua constituição de linguagem. O movimento é duplo: você tem que – ao mesmo tempo – ler e analisar o texto, mas saber que esse texto ultrapassa a fronteira literária e se projeta para outros campos.

Em *Literatura e sociedade* (2000), Candido explicita que a literatura, a partir do século XVIII, passa a ser compreendida não só como uma manifestação estritamente estética, mas também como manifestação social. Nesses termos, é possível pensar em que medida a influência do meio social se dá sobre a obra de arte, assim como a própria influência que a obra de arte, sobretudo à literária, exerce sobre o meio.

De modo geral, pode-se dizer que no Brasil a literatura tomou contornos mais sociais no século XIX, período que o fator social e suas tensões foram sendo progressivamente incorporados às obras literárias, e refletidos por elas. Isso na medida em que o poeta/escritor converte suas vivências/experiências sociais e pessoais em elemento estético para compor sua obra (essa questão é o cerne da manifestação do rap como gênero). Ao fazer isso, acaba por constituir uma interpretação própria e, não raro, subjetiva do meio social. Um exemplo disso são os versos encontrados no poema O bicho, de Manuel Bandeira:

Vi ontem um bicho  
Na imundície do pátio  
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,  
Não examinava nem cheirava:  
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,  
Não era um gato,  
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.  
(BANDEIRA, 1947, p. 27)

Composto na primeira pessoa, o poema retoma à histórica desigualdade social que vigora no Brasil. Explicita uma espécie de surpresa angustiante que recai sobre eu lírico, ao se deparar com um ser humano na condição e no espaço próprio dos bichos/animais. Nesse sentido, é possível observar o quanto o social, principalmente, suas mazelas foram e são elementos para a combustão estético-criativa do poeta. Ao retratar o homem reduzido pela fome à condição de bicho humano, Bandeira expõe a

dialética do fazer literário. Ainda que seja como mero registro da realidade social o poeta escolheu tal retrato, que na atualidade toma proporção de registro e de denúncia da miséria, à qual boa parte da população brasileira foi condenada. A força do fator social se impõe uma vez mais como um potente elemento estético.

Com efeito, as disputas pelo espaço literário se dão devido, entre outros aspectos, à efetiva possibilidade de significação e ressignificação dos espaços simbólicos e sociais. Ademais, possibilita a desconstrução e a reconstrução de determinados valores, estereótipos e ideologias que habitam o imaginário social. Tudo isso, se traduz em poder representativo, e por isso, o literário é um espaço que está em plena contestação (cf. DALCASTAGNÈ, 2012).

Tal dialética, guardadas as devidas singularidades de tempo e espaço sócio histórico, é discutida por Schwarz em “Os pobres na literatura” (1983). Nesta obra, o autor assevera que a literatura é uma representação, sim, da realidade social e de seus desdobramentos. Afirmar ainda que “basta não confundir poesia e obra de ciência, e não ser pedante, para dar-se conta do óbvio: que poetas sabem muito sobre muita coisa, inclusive, por exemplo, sobre a pobreza” (p. 7). Mais ainda, sugere que o tratamento subumano dado aos sujeitos oriundos dos estratos sociais populares, pelos grupos abastados, fez surgir nestes primeiros uma relação odiosa e conflitiva. Com efeito, tal relação é explicitada de forma contundente, sobretudo, nas manifestações litero-musicais dos sujeitos periféricos, na contemporaneidade (sendo o rap uma delas).

Os MCs, por meio de seus raps, se configuram como uma espécie de efeito colateral do sistema sócio ideológico, baseado na espoliação e segregação dos pobres. Com efeito, coloca-se, intencionalmente, em rota de colisão com este sistema, como se constata em:

Minha intenção é ruim esvazia o lugar  
 Eu tô em cima, eu tô afim um dois pra atirar  
 Eu sou bem pior do que você tá vendo  
 O preto aqui não tem dó é 100 por cento veneno  
 A primeira faz bum, a segunda faz tá  
 Eu tenho uma missão e não vou falhar

[...] No verso,  
 Violentamente pacífico, verídico  
 Vim pra sabotar seu raciocínio  
 Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo  
 Pra mim ainda é pouco dá cachorro louco

Número um, terrorista da periferia  
 Uni-duni-tê, eu tenho pra você  
 Um rap venenoso ou uma rajada de PT

E a profecia se fez como previsto  
 1997 depois de Cristo  
 A fúria negra ressuscita outra vez  
 Racionais capítulo quatro versículo três

Permaneço vivo, prossigo a mística!  
 27 Ano, contrariando a estatística!  
 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, 1997)

Sente o drama,  
 O preço, a cobrança,  
 No amor, no ódio,  
 A insana vingança,  
 O drama da cadeia e favela,  
 Túmulo, sangue,  
 Sirenes, choros e velas,

Passageiro do Brasil,  
 São Paulo,  
 Agonia que sobrevive,  
 Em meia a zorra e covardias,  
 Periferias, vielas, cortiços,

Eu sou irmão,  
 Dos meus truta de batalha,  
 Eu era a carne  
 agora eu sou a própria navalha  
 (RACIONAIS MCs, 2002)

Versos como “a fúria negra ressuscita outra vez”, “efeito colateral que seu sistema fez” e “Eu era a carne/ agora eu sou a própria navalha” apontam, em grau maior, a postura de enfrentamento que o rap impõe. Não obstante, demonstram também a consciência dos MCs em relação ao passado sócio histórico das populações pobres.

Sob a ótica de Schwarz (1983) o que essas manifestações litero-culturais, como o rap por exemplo, estão dizendo é que: “se a gente de posses tratasse os pobres de

modo menos bárbaro seria melhor para todo mundo, inclusive para os ricos” (p. 223). Com isso, teríamos uma sociedade possivelmente norteada por valores mais civilizatórios do que escravocratas. Contudo, ao se olhar para a realidade social brasileira neste momento, o que se vê é algo que está muito longe de ser minimamente razoável. Nesse sentido, é preciso reconhecer a falência ético-moral do Estado brasileiro e de seu tecido social; já que as relações sociopolíticas entre os proprietários (donos do poder) e a classe trabalhadora e periférica não serão resolvidos via civilidade, isso porque o interesse dos primeiros não é este, como pontua Schwarz (1983, p. 224).

Cabe ressaltar que essa tensão sociocultural retratada pela literatura produzida pelos sujeitos subalternizados tem origens seculares. Em “Literatura de dois gumes” (2006), Candido evidencia o fenômeno problemático que pode ser entendido como a fagulha de tal tensão. Segundo o autor, registra-se na origem da literatura brasileira, o surgimento simultâneo de vertentes literárias nacionais antagônicas: uma de cunho erudito-letrado e a outra popular-social. A primeira: está alinhada com os interesses do *status quo*. Possivelmente por isso se torna um fazer literário balizado por uma forte rejeição à temáticas ligadas ao contexto social e suas mazelas. Essa corrente ideológico-cultural ficou conhecida como “arte pela arte” a qual criou um sistema de crenças que defende a autonomia da arte, desligando-a de razões funcionais, pedagógicas e morais, privilegiando apenas a estética; o Parnasianismo é a maior expressão. A segunda: se opõe à primeira. Isso no sentido em que se engajou às temáticas sociais e procurou refletir sobre as problemáticas étnico-culturais e denunciar as mazelas sociopolíticas que afligiram e afligem os estratos sociais subalternizados. Ademais, faz da denúncia à desigualdade e à segregação, sua forma mais contundente de atuação social. Nesse sentido, portanto, não há nenhum equívoco em reconhecer o rap, entendido aqui como expressão poética dos grupos periféricos, como sendo uma das facetas dessa segunda vertente, na atualidade.

Os grupos sociais abastados lançam mão do poder efetivo e simbólico da representação literária para impor sua forma de organização social e seus valores culturais. Não raro, gozam do privilégio de serem as vozes oficiais do Estado e das instituições legitimadoras do *status quo*. Na outra ponta, há aqueles grupos que buscam ocupar as fissuras de poder que surgem no tecido social e que não são ocupadas, talvez por não serem enxergadas, pelos primeiros. Via de regra, o segundo grupo é constituído de vozes advindas dos *locus* populares, as quais reivindicam, na

urgência da hora, sua maior participação nas decisões centrais que traçam os rumos do país. Ressalta-se que a atual presença dos atores periféricos/populares e suas vozes artísticas (sendo o rap uma delas) não se deu e nem se dá pacificamente. De modo geral, isso se constituiu e ainda se constitui à revelia dos grupos de poder ao longo da vida brasileira.

Ao se olhar de forma mais analítica para o passado sócio histórico e cultural brasileiro, é possível constatar que tais vozes foram por séculos cerceadas de participarem das decisões que impactaram o destino da nação. É possível afirmar ainda que, por muito tempo, configurou-se uma espécie de pacto entre os donos do poder nacional para perpetuar, no imaginário coletivo social, uma ideologia forjada na segregação dos pobres e desvalidos (cf. SCHWARZ, 1983) e (cf. ROCHA, 2007).

Tal ideologia ainda é perpetuada com muita força e intensidade na atualidade brasileira. Atua como uma espécie de herança sombria dos quase quatrocentos anos em que se escravizaram negros e indígenas, por aqui. Frise-se, nesse sentido, que as populações segregadas de hoje são, em sua grande maioria, descendentes daqueles que foram escravizados ontem; conforme informa Souza:

No Brasil moderno houve um processo de abandono no qual o liberto foi entregue a sua própria sorte (ou melhor, ao próprio azar). Todo processo de escravidão é um processo de exclusão que pressupõe a animalização, humilhação e a destruição progressiva da humanidade (SOUZA, 2017, p. 74).

Essa realidade constatada pelo autor, não raro, é abordada criticamente na tradição da poesia brasileira de cunho sócio popular, por dois motivos óbvios: Primeiro, como já asseverado anteriormente, por resistência aos resquícios deixados pela escravidão colonial – racismo e exclusão social. Segundo, pela consciência e natureza popular-comunitária de seus produtores. Não obstante, há um visível engajamento sociopolítico dos romancistas/poetas, o qual se manifesta diretamente na prosa e na poesia por eles(as) produzidas, sobretudo, ao longo dos últimos três séculos.

As poucas vozes, alinhadas na defesa das camadas populares, foram sendo rechaçadas para a margem da cultura nacional, ficando estereotipadas por muito tempo. Do ponto de vista artístico, como subprodutos culturais. Do ponto de vista social: como anarquistas/insurgentes. Esses estereótipos foram sendo empregados a estas vozes porque elas ousaram ecoar em desfavor do poder estabelecido, na

medida em que denunciaram e denunciam as atrocidades promovidas por uma organização social estabelecida numa lógica escravocrata que, como já constado, se faz presente até hoje.

Podem ser tomados como exemplos de vozes literárias que compõem a tradição popular brasileira: Luís Gama (1830-1882), José do Patrocínio (1854-1905), Lima Barreto (1881-1922), Patativa do Assaré (1909- 2002), Solano Trindade (1908-1974), Abdias do Nascimento (1914-2011), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Conceição Evaristo (1946), Elisa Lucinda (1958), Paulo Lins (1958), Sergio Vaz (1964), Edy Rock (1968-), Mano Brow (1970-), Happin Hood (1971), Sabotage (1973-2003), MV Bill (1973-), Ferréz (1975), Criolo (1975-), Emicída (1985-), MC Kunumí (2000-), entre tantas outras.

Guardadas as singularidades de cada uma dessas vozes, nitidamente há características em comum que as aproximam, a saber: o engajamento social e estético na valorização da cultura popular e negra, a construção de uma autoimagem positiva, o ativismo social denunciativo sobre a desigualdade social e a violência, o combate potente ao racismo. Ressalte-se que tal engajamento se dá tanto na vida social quanto na produção literária desses autores/poetas. Nesse sentido, pode-se dizer que tais vozes constituem uma tradição literária de caráter essencialmente popular e crítico social. Exercendo, visivelmente, uma forte influência sobre a esfera sociocultural, na atualidade.

O que se constata, ainda, é que a literatura popular, de modo geral, apresenta uma característica comum, a saber: uma concepção de mundo que é compartilhada pelos membros de uma coletividade, a qual serve como reforço à solidariedade social e à coesão moral dos grupos populares. Nesse sentido, versos como: “Em nós, até a cor é um defeito. / Um imperdoável mal de nascença, / o estigma de um crime. / Mas nossos críticos se esquecem que essa cor, / é a origem da riqueza / de milhares de ladrões que nos insultam”, de Luís Gama; “Eita negro! / – Quem foi que disse / que a gente não é gente? / Quem foi esse demente, / se tem olhos não vê”, de Solano Trindade; “Periferias, vielas e cortiços/ Você deve estar pensando / O que você tem a ver com isso / Desde o início / Por ouro e prata / Olha quem morre / Então veja você quem mata”, dos Racionais MCs (citados em epígrafe); “Pra nós o que kit índio é o papel e a caneta / Rimando na batida eu vou levando a minha letra / E não aquele kit que você pensa babaca / Rindo com os amigos uma corda e uma baca”, do Brô MCs, são exemplares.

Em “Dialética da Marginalidade”, Rocha (2007), ao discutir a vertente popular, logo social, da literatura brasileira na atualidade, aponta que no processo de construção da nação brasileira, os donos do poder optaram por um projeto de formação social pautado num elitismo socioeconômico e cultural. Tal projeto tem por essência a segregação dos mais pobres, negros, pardos, indígenas. Isso provocou um trauma profundo no corpo social brasileiro, o qual se reflete nas produções literárias dos grupos excluídos. Nas palavras do autor:

É preciso assimilar a natureza conflitiva da vida cotidiana brasileira. A natureza agonística de uma formação social que foi capaz de ser razoavelmente inclusiva. Essa formação foi preparada para excluir uma larga percentagem da população brasileira de seus direitos sociais básicos. Com isso, a cultura contemporânea se tornou palco para uma nem sempre sutil disputa simbólica. Em termos estéticos o revide a isso por parte dos excluídos, veio, primeiramente, via construção de uma poética da sobrevivência, a qual evidencia o sistema social brasileiro como uma perversa máquina de exclusão que se constituiu sob um falso discurso conciliador (ROCHA, 2007, p.174-5).

As constatações de Rocha convergem com as de Souza (2017) em muitos aspectos, sobretudo no tocante à exclusão social que assola as classes populares. Especifica ainda que o atual espaço cultural brasileiro – a cultura contemporânea – é o palco central das disputas de poder, sobretudo, as simbólicas. Com isso, o autor parece querer evidenciar um tipo de organização social que se construiu via monopolização do poder político e econômico nas mãos de pequenos grupos (os donos do poder) em detrimento do histórico crescimento do universo dos excluídos. Agora, para além do social, o autor projeta também uma perspectiva estética do fazer literário das classes populares, a qual ele intitula: “poética da sobrevivência” (retomaremos este conceito ao longo do texto). Esta se configura na capacidade de ressignificação e transformação, sobretudo, da violência física e simbólica a qual estes grupos foi exposto, em elemento estético de revide.

De fato, reconhecer a existência de uma tradição de vozes literárias populares em suas nuances e considerar sua atuação efetiva na esfera sociocultural é, por certo, criar possibilidades para uma compreensão muito mais ampla da realidade sociocultural brasileira atual. De modo geral, as obras produzidas por essa tradição popular são profundamente marcadas pelo posicionamento crítico de seus produtores, no tocante à condição de vulnerabilidade e exclusão a qual foram e são

condicionados. Ademais, tanto em sua prosa quanto na poesia é possível constatar a presença, muitas vezes, predominante da oralidade, utilizada como forma de resistência sociocultural, nessas vozes.

As manifestações artísticas de cunho oral-popular têm, historicamente, as periferias como seu reduto orgânico. Nesse sentido, Zumthor (1997, p. 27) aponta que nas sociedades letradas a “predominância das manifestações [artísticas] orais se centralizam nos meios pobres, zonas marginalizadas ligadas à cultura popular”. Ou seja, é no espaço periférico que ocorre, em grande medida, a produção e circulação das histórias orais, as quais carregam consigo as tradições folclóricas, os ritos, os saberes e as visões de mundo dos estratos pobres. Assim, a periferia pode ser lida como o ambiente natural e histórico da oralidade, ainda que, na atualidade, seja configurada, também, enquanto espaço de troca e de intersecção com a cultura letrada.

Dessa perspectiva, é possível dizer que as manifestações artísticas marcadas pelo DNA periférico buscam configurar-se como um *continuum* da tradição literária que lançou mão do elemento crítica social, ao longo dos séculos, como forma de contestar que marcam profundamente a relações socioculturais brasileiras desde a colônia.

Nesse sentido, é possível entrever na literatura brasileira, guardadas algumas singularidades de tempo, espaço e formas de organização social, a linha de formação da tradição literária popular de contestação social, a qual, como se viu anteriormente, tem por primeiro balbucio, em terras brasileiras, a poesia satírica de Gregório de Matos e Gonzaga nos séculos XVII e XVIII, respectivamente. E que mais tarde, no século XIX, toma mais corpo e forma, ao conseguir abrir um espaço de dicção ainda que tímido na esfera pública da época, sobretudo, com a vertente social abolicionista. Isso porque incorporou, para além da sátira caricata sobre figuras de políticos e autoridade religiosas, questões étnico-sociais que até então haviam sido ignoradas pelas estéticas anteriores (cf. ROCHA, 2007), (cf. CANDIDO, 2000) e (cf. BOSI, 2013).

As produções que apresentam as características citadas logo acima, talvez possam ser pensadas sob a perspectiva de um projeto litero-social que fora encabeçado por poetas/romancistas que, não raro, apresentavam perfil comum no tocante às convicções políticas e ideológicas. Ressalte-se que talvez esse seja o primeiro momento de uma consciente organização intelectual em torno de temáticas que repararam na condição étnico-social dos cativos e dos despossuídos, ao passo

que buscou revertê-la. Tal projeto foi encabeçado pelos poetas/romancistas Luís Gama, Castro Alves, Machado de Assis, Cruz e Souza, Maria Firmina do Reis, os quais se engajaram nas causas abolicionista e republicana do século XIX.

No século XX, as relativas aberturas políticas, sociais e culturais fortaleceram o espaço de dicção aberto pelos abolicionistas. De fato, aquela fagulha inicial ganha corpo, potência e contornos cada vez mais visíveis de uma tradição à brasileira, a qual apresenta, em sua essência, uma voz estética vinculada a um senso crítico de contestação social organizado e contundente. Com a publicação de obras visivelmente engajadas às causas e temáticas sociais, tal espaço de dicção se consolida já nas primeiras décadas desse século.

Dessa perspectiva, é possível entrever que tal engajamento permeia boa parte das obras literárias de intelectuais/artistas/escritores, de *locus* étnico-sociais diversos, do século XX. Como exemplos, a consciência étnica e de classe de Isaias Caminha e o nacionalismo crítico de Policarpo, de Lima Barreto; passando pela crítica contundente à condição miserável e desumana imposta a milhares de brasileiros no poema “O bicho” de Manuel Bandeira; e pela valorização da miscigenação e da cultura popular brasileira explicitadas em Macunaíma, e em “Há uma gota de sangue em cada poema”, de Mário de Andrade; à liberdade linguística e formal em “Pronominais” de Oswald.

Mais ainda, a busca pela unidade coletiva exposta no poema “Mãos dadas” e a preocupação com o social explicitada na *Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade; na fatídica denúncia do descaso do Estado e da sociedade civil frente ao drama de morte em *Vidas Secas* de Graciliano; na angústia e na dificuldade de se identificar frente à invisibilidade social imposta aos estratos subalternizados amplamente revelados em *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto; até chegar ao flerte com a canção popular, e à tomada de consciência, por meio da poesia, que marca o princípio de uma espécie de basta da classe trabalhadora, ao menos no campo simbólico, retratado em “Operário em construção”, do diplomata Vinicius de Moraes:

Mas ele desconhecia  
Esse fato extraordinário:  
Que o operário faz a coisa  
E a coisa faz o operário.  
De forma que, certo dia

À mesa, ao cortar o pão  
 O operário foi tomado  
 De uma súbita emoção  
 Ao constatar assombrado  
 Que tudo naquela mesa  
 - Garrafa, prato, facão -  
 Era ele quem os fazia  
 Ele, um humilde operário,  
 Um operário em construção.  
 Foi dentro da compreensão  
 Desse instante solitário  
 Que, tal sua construção  
 Cresceu também o operário.  
 Cresceu em alto e profundo  
 Em largo e no coração  
 E como tudo que cresce  
 Ele não cresceu em vão  
 Pois além do que sabia  
 - Exercer a profissão -  
 O operário adquiriu  
 Uma nova dimensão:  
 A dimensão da poesia.

E um fato novo se viu  
 Que a todos admirava:  
 O que o operário dizia  
 Outro operário escutava.

E foi assim que o operário  
 Do edifício em construção  
 Que sempre dizia sim  
 Começou a dizer não.

(MORAES, 1992, p. 242)

É possível observar, em todas as obras citadas acima, uma consciência coletiva que se traduz esteticamente por meio do elemento crítica social. Nesse sentido, pode-se dizer que há uma progressão contínua na utilização de tal elemento, o que, com efeito, evidencia uma espécie de militância que se concretiza via literatura.

Este engajamento visa promover mudanças na estrutura sociopolítica e cultural do país. Nesse sentido, os poetas/escritores modernistas consolidaram, no início do século XX, a vertente social da literatura no Brasil, conforme Candido (2004), em linha de continuidade com a tradição satírica e abolicionista, dos séculos anteriores. Com o espraiamento do Modernismo (1960), outros artistas das letras entraram em cena e deram continuidade a esta tradição, (re)afirmando agora o *locus* enunciativo e geográfico oriundo das periferias.

A partir do início da segunda metade do século XX, poetas como Solano Trindade e Patativa do Assaré publicam obras cujo intuito principal, *a priori*, é a utilização dos elementos étnicos e populares como fonte de valorização da cultura e da identidade popular. Mais ainda, retomam questões que foram relativamente sendo colocadas à margem, tais como: a manifestação literária produzida pelos estratos populares e suas características linguísticas; a ressignificação da violência física e simbólica em elemento estético; o registro das formas de atuação e ausência do Estado na favela e no sertão; e, mais recentemente, nas aldeias, via rap.

A instrumentalização da oralidade, como forma de resistência e manutenção da tradição oral-popular, é outro aspecto relevante da poética destes autores, e que reverbera até o presente momento, sobretudo, na poesia do rap. É possível constatar um esforço para representar, por meio da palavra impressa escrita, os modos de fala e de vida do homem simples do sertão (no caso de Patativa):

Sou fio das mata, cantô da mão grossa  
 Trabáio na roça, de inverno e de estio.  
 A minha chupana é tapada de barro,  
 Só fumo cigarro de páia de mío.  
 Sou poeta das brenha, não faço o papé  
 De argum menestré, ou errante cantô  
 Que veve vagando, com sua viola,  
 Cantando, pachola, à percura de amô.  
 Não tenho sabença, pois nunca estudei,  
 Apenas eu sei o meu nome assiná.  
 Meu pai, coitadinho! Vivia sem cobre,  
 E o fio do pobre não pode estudá.  
 Só canto o buliço da vida apertada,  
 Da lida pesada, das roça e dos eito.  
 E às vez, recordando a feliz mocidade,  
 Canto uma sodade que mora em meu peito.  
 Eu canto o mendigo de sujo farrapo,  
 Coberto de trapo e mochila na mão,  
 Que chora pedindo o socorro dos home,  
 E tomba de fome, sem casa e sem pão.  
 (ASSARÉ, 2004, p. 47)

Em Solano Trindade se entrevê uma busca pela afirmação de suas raízes étnicas e a luta pela liberdade:

Sou negro  
 meus avós foram queimados pelo sol da  
 África, Minh' alma recebeu o batismo dos tambores  
 atabaques, gongôs e agogôs  
 Contaram-me que meus avós vieram de Loanda  
 como mercadoria de baixo preço

plantaram cana pro senhor de engenho novo  
 e fundaram o primeiro Maracatu  
 Depois meu avô brigou como um danado  
 nas terras de Zumbi  
 Era valente como quê  
 Na capoeira ou na faca  
 escreveu não leu o pau comeu  
 Não foi um pai João humilde e manso  
 Mesmo vovó / não foi de brincadeira  
 Na guerra dos Malês ela se destacou  
 Na Minh' alma ficou o samba o batuque o bamboleio  
 e o desejo de libertação  
 (TRINDADE, 2008, p. 148).

Ambos os poemas são construídos sob a égide da palavra oralizada. Com efeito, a palavra poética escrita está intencionalmente carregada de oralidade. É possível dizer que é somente sob os efeitos expressivos e sensoriais da oralidade que sua expressividade se realiza, fora dela perdem grande parte de sua significação e sentido.

Progressivamente essas características foram sendo instrumentalizadas, sobretudo, nas manifestações literárias que se desenvolveram no cenário sociocultural contemporâneo. Frise-se que o ocaso do Modernismo e a implantação da Ditadura Militar acabou por limitar a atuação dos artistas, pertencentes à classe média brasileira, no tocante ao desejo de inclusão dos estratos populares ao cenário sociocultural brasileiro. Isso fez com que os próprios artistas ocupassem a lacuna de representação deixada pelos intelectuais letrados. Assim, ao assumirem o protagonismo de sua própria representação, nas esferas social, política e cultural, os sujeitos periféricos constituem como forma de resistência, via fazer literário como ato social e político, um processo de representação de si e do outro que se coloca em rota de colisão com a forma de organização social imposta, como se observa no poema de Trindade.

A história literária registra pouquíssimos autores/poetas que falam e escrevem a partir do *locus* periférico entre as décadas de 50, 60 e 70, do século XX. Carolina Maria de Jesus, Patativa do Assaré e o próprio Solano Trindade são os que o fazem. Será somente a partir da reabertura democrática do país, na década de 80, que tal realidade começa a mudar, já que, como dito, surgirá uma lacuna na esfera da representação (provocados pelo acaso do Modernismo e implantação da Ditadura Militar) que será ocupada por representantes oriundos da realidade periférica.

Neste entremeio, caberá ainda aos intelectuais da classe média o primeiro e derradeiro combate ao autoritarismo que se impôs vigente. Isso custaria a liberdade e a vida de muitos insurgentes que atuavam nas esferas cultural e política. Como se verá a seguir.

## **2.2 A poesia cancional como instrumento de crítica social e resistência: a MPB e os contextos de repressão**

Retomando a linha histórica, que aqui está sendo traçada, cabe ressaltar que as décadas de 60, 70 e 80 do século em questão foram certamente as mais conturbadas na esfera sociopolítica nacional. Simultaneamente o cenário cultural ficou marcado pela intensidade criativa dos movimentos artísticos de combate e contestação ao autoritarismo e repressão empregada pela Ditadura Militar que vigorou nesse período. Sobretudo, por meio da poesia utilizada intensamente como instrumento de crítica social e resistência.

Com efeito, a poesia cancional foi um dos instrumentos mais utilizados nesse combate. Neste período, página infeliz da nossa história, a produção poética que visava alertar e denunciar as atrocidades que estavam sendo empregadas contra artistas, políticos e jornalistas se consolidou como instrumento de resistência. A essa intensa produção deu-se o nome de Música Popular Brasileira – MPB (cf. WISNIK, 1980; NAPOLITANO, 2010).

Uma vez mais o viés cultural daquele projeto nacional desenvolvimentista que foi apresentado, de início, pelos modernistas é retomado, agora como forma de enfrentamento. Na medida em que o Regime Militar intensificava cada vez mais a repressão e censura, mais se produzia canções de protesto. Ressalte-se que neste momento é possível entrever um entrelaçamento mais homogêneo entre compositores/cantores oriundos de *locus* socioeconômicos diferentes. Entre os poetas/letristas insurgentes, de origem econômica privilegiada, estavam Raul Seixas, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Aldir Blanc; e os não privilegiados Caetano Veloso, Milton Nascimento, Taiguara, Gilberto Gil, Belchior. Com exceção de Blanc e Belchior todos os outros foram exilados pela Ditadura.

Aqui cabe considerar a máxima de que toda poesia de liberdade emerge justamente de dentro dos contextos de repressão sociocultural, a poesia cancional do

referido período se fez bandeira única para aqueles que se insurgiram contra o autoritarismo vigente. E acabou por se tornar um marco criativo da luta contra a ditadura e pela redemocratização do país. Sem dúvida, a MPB impulsionou a vertente de poesia popular e social. Canções como: “Pra não dizer que não falei das flores” (1968), de Geraldo Vandré; “É proibido proibir” (1968), de Caetano Veloso; “Que as crianças cantem livres” (1973), de Taiguara; “Cale-se” (1973), de Chico e Milton; “Cachorro Urubu” (1973), de Raul Seixas; “A palo seco” (1976), de Belchior; “O bêbado e o equilibrista” (1979), de Aldir Blanc e João Bosco, podem ser entendidas como exemplos da criatividade poética e da capacidade sintética e metafórica de seus produtores no tocante à contestação da violência que foi empregada pelo Estado nessa etapa da vida brasileira.

Nesse sentido, aquele balbúcio inicial, que passou pelo processo de incorporação de elementos e causas de cunho social, chega agora em um estágio mais potente - o brado. Com efeito, na atualidade, o que o potencializa é justamente a ocupação do espaço literário, pelos sujeitos periféricos, e insurgência com que estes se colocam no debate público.

De fato, as décadas de 60 e 70 ficaram marcadas pela extrema repressão e violência devido à implantação de ditaduras no Brasil e na América Latina. Em solo brasileiro, a perseguição violenta foi promovida pelos órgãos repressivos criados pelos militares e pela polícia: DOI-CODI e DOPS. Não por acaso, boa parte das manifestações músico-literárias, principalmente a MPB, que marcam este período, se colocaram em rota de colisão com o poder político estabelecido via golpe militar. Tal expressão artística, uma vez mais, é instrumentalizada como forma de resistência e revide às atrocidades e censuras que estavam ocorrendo. Sobre isso Napolitano escreve:

Consagrada como expressão da resistência civil ainda durante os anos 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos "anos de chumbo" quanto da "abertura". A MPB tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada, que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda [...] A canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a “coragem civil” em tempos sombrios em síntese poético-musical. Os dilemas e contradições da canção em geral, e da

MPB em particular, expressam os dilemas e contradições dessa mesma resistência civil no seio da classe média brasileira (NAPOLITANO, 2010, p. 389-90).

Nessa mesma linha, Wisnik (1980) aponta que nesse período acontece uma intensa penetração da canção popular na esfera sociocultural, a qual ocupa rapidamente um espaço de dicção muito influente no imaginário coletivo. A influência da canção popular foi tão forte e expressiva que esta acaba por tomar centralidade nas questões da identidade nacional, na representação dos estratos sociais populares e na crítica e contestação às mazelas sociais. O autor explicita que a mensagem da música popular em tempos de ditadura não é nem ordem, nem palavra, nem palavra de ordem, e assevera:

É uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente com os ritmos do corpo, da música, da linguagem [...] a música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só e está arraigada à cultura popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem (WISNIK, 1980, p. 8).

Em “Poesia: o lugar do contemporâneo” (2009), Cyntrão também identifica o mesmo fato, a saber: – a centralidade da poesia cancional nos conflitos sociopolíticos que ocorreram no país. Não obstante, a autora desvela que tal centralidade ocorre não como um fato/fenômeno iniciado a partir da década de 60, mas sim como um movimento contínuo e progressivo cuja origem se encontra nas primeiras décadas do século XX. Ligada diretamente à invenção do samba, passando pelo flerte dos poetas com a canção popular, do qual resultou na Bossa Nova e na Jovem Guarda, na década de 1950. Assume contornos mais explícitos de crítica social sob a interface de MPB e Tropicália entre as décadas de 1960 e 70. Assume o protesto social como fator preponderante com o Rock “brazuca” de 1980, fruto direto da reabertura política e da redemocratização do país. Esta mesma década é marcada pela chegada do rap por aqui sob um forte preconceito e discriminação sociocultural. A década de 1990 marca uma certa consolidação do rap como o gênero representativo dos anseios das periferias nacionais. A obra “Sobrevivendo no Inferno” (1997), dos Racionais MCs é, sem dúvida, a que provoca a ascensão e disseminação do gênero numa escala, até então, jamais imaginada para uma expressão oriunda das favelas. Isso possibilitou

alguns desdobramentos tais como o movimento Mangue Beat, constituído por Chico Science.

Ressalta-se que, na concepção da autora, a poesia – o fenômeno poético – está intrinsecamente ligada ao conceito de canção desenhado por Tatit (2003), o qual a define como uma junção entre letra e melodia. Embora o que interessa, de fato, à autora (e também a nós) seja a tessitura poética do texto verbal escrito/oralizado, e não a melodia. Nessa esteira de pensamento, pode se dizer que presentemente a canção é o suporte pelo qual a poesia se popularizou/populariza, ao passo que se manifesta em toda sua intensidade estética e metafórica.

Não obstante, a mesma autora observa uma intersecção crítica entre os movimentos artísticos cancionais e a literatura modernista de Mario de Andrade e Oswald de Andrade, sobretudo, na retomada do conceito de antropofagismo cultural proposto por este último. O fruto dessa mistura será o rap à brasileira. Essas manifestações fizeram com que ocorresse um mix de resignificação da tradição literária nacional. Nas palavras de Cyntrão: “Nessa sequência temporal surgiria, então movimentos musico-literários e culturais com surpreendentes técnicas estéticas originárias das margens, gestadas a partir das periferias, e não mais do centro” (2009, p. 48).

De modo geral, a tradição literária de cunho social aborda causas e temáticas que, sem dúvida, foram e ainda são caras e urgentes para se compreender profundamente a vida sociocultural brasileira. Ao longo dessa tradição a denúncia e a contestação da realidade social vigente, que não raro, é segregadora se intensificou, principalmente com as vertentes de poesia cancional. O revide à tal segregação promovida ora pelo Estado brasileiro, ora por suas elites do atraso (SOUZA, 2017) para com os sujeitos que compõem os estratos populares, por certo, é sua principal característica. Não obstante, a partir da redemocratização do país em 1985 o que se observa é que as classes populares, ou pelo menos parte dos sujeitos que a compõem, foram construindo e consolidando uma consciência crítica no tocante à sua condição étnica, de classe e do *locus* que ocupam. Com isso, agora, reivindicam o poder de terem a sua própria voz artística, política e social reconhecida, respeitada, e claro, ouvida. Obviamente, tal reivindicação tensiona as relações de poder constituídas.

Essa tensão está no cerne da literatura nacional desde sua origem, contudo foi escamoteada via marginalização da vertente popular produzida nas periferias, mas

que agora ressurge em forma de uma reivindicação legítima. Sobre isso, Candido (2006) desvela a origem desse mal. Segundo o autor, a literatura no Brasil não se originou da miscigenação étnico-cultural que singulariza o povo, e que foi e ainda é tão cantada em verso e prosa. Isto é, não nasceu do encontro entre as três tradições majoritárias que aqui se desenvolveram, sendo: a indígena, a africana e a portuguesa. Como já constatado, as duas primeiras só foram introduzidas em nossa literatura após passarem por um longo período de rechaço, sendo possível detectar alguns de seus aspectos, timidamente, na primeira metade do século XIX. É somente a partir das últimas décadas deste mesmo século que se observará uma inserção mais encorpada destas tradições, sobretudo, na produção dos abolicionistas. Não obstante, é no século XX que haverá, de fato, uma inserção valorativa que considerará a importância da tradição oral indígena e da tradição étnico-cultural africana. Mais do que apenas temas e temáticas, elas serão valorizadas e cultuadas nas expressões artísticas de poetas/escritores oriundos dos estratos mais abastados da sociedade. Com isso, pode-se dizer que a tradição literária de cunho sócio popular se constitui como uma espécie de estética miscigenada que se consolidou na fissura aberta, sobretudo, pelos abolicionistas, na literatura erudita.

Por certo a herança literária deixada por poetas/escritores como Luís Gama, Castro Alves, Machado de Assis, Cruz e Souza e Lima Barreto contribui para a ampliação desta fissura, e também para o engajamento de outros autores contemporâneos. Patativa do Assaré, Solano Trindade, Carolina Maria de Jesus, entre outros, são exemplos. Em todos esses poetas/escritores é possível entrever uma progressiva retomada e valorização dos elementos da tradição da cultura oral-popular negra e indígena. Ademais, fica visível o esforço para constituir uma consciência de valorização da condição étnica e social dos sujeitos periféricos.

Atualmente, a manifestação artístico-literária que se mantém em linha contínua com a tradição popular é a literatura periférica. Uma de suas características mais marcantes é que esta manifestação é produzida exclusivamente pelos sujeitos oriundos das mais variadas periferias nacionais (favela, aldeia, sertão, gueto, rincão), explicitando o seu caráter popular e de crítica social. O que fica nítido também é a retomada dos elementos da tradição da cultura oral-popular negra, indígena e cabocla com intuito estético. Ademais, é visível a progressiva utilização do elemento crítica social como potência discursiva literária. Assim, já não há mais espaço para um simples balbucio, o que se impõe agora é o brado; como se constata nos trechos:

Falo é dessa literatura que nasce das ruas violentas, da saúde precária, do ensino de má qualidade, do racismo, do preconceito de classe, do desemprego, das mazelas sociais, etc.

Dessa literatura que denuncia o que se sofre na pele.  
Dessa literatura das letras descalças, mas de pés firmes e caleçados que não descansam nunca.

Dessa literatura que sangra na página e umedece de lágrimas.  
Dessa literatura órfã de pai e mãe, dessas letras mal dormidas, dessa palavra torta e mira certa, que falta trigo na hora do pão.

Dessa poesia que apanha na cara, e não dá a outra face.  
Desse verso maltrapilho que dorme nas calçadas, mas não pede esmola.  
Da rima pobre, que por dignidade, não pede dinheiro emprestado nem compra fiado.

A Literatura que fala dessa vida desgramática que dói mesmo quando a gente parece que está feliz (VAZ, 2011, p. 46).

Eu quero ter o belo prazer subversivo de cantar meu rap, eu quero ter o direito arbitrário de escrever minha literatura marginal, eu quero ser preso, mas por porte ilegal de inteligência, antigamente quilombos hoje periferia, o zumbi zumbizando a elite mesquinha, Záfrika Brasil um só por todos nós, somos monjolos, somos branquindiafros, somos Clãnordestino, a peste negra, somos Racionais, somos Negro Drama, e minha posse é mente zulu e vivemos numa Estação chamada hip-hop (FERRÉZ, 2009, p. 61)

Aqui, o fazer literário (algo que até então era de domínio quase que absoluto das elites letradas) é reivindicado por aqueles que por séculos foram impedidos de produzi-lo livremente. A carga pesada e maciça de crítica social se faz presente, e se estabelece com o intuito de promover um debate amplo e profundo sobre a histórica segregação da população negra e pobre no tocante aos direitos sociais, políticos e culturais da nação, como apontou Candido (2006).

Em ambos os trechos o que impera incontestavelmente é a questão da identidade periférica, a consciência crítica, a forma própria e singular de se produzir literatura, a ferrenha crítica social. Esses elementos são oferecidos e discutidos por meio da configuração de uma voz coletiva, que se estabelece a partir de um esquema estético-discursivo no qual um sujeito periférico fala para outro sujeito periférico. Isto é, busca se estabelecer uma espécie de pacto de legitimidade entre o enunciador e o receptor.

É fato comum na literatura periférica que o sujeito enunciador ao falar de si e ao falar do outro periférico estabeleça pontos de tensão frente às outras estéticas literárias que tinha e apresentava apenas como temática em suas obras. O que se reivindica e se pretende consolidar nessa expressão estética é que agora o sujeito periférico se torna sujeito do discurso, e não apenas uma temática a ser abordada.

Ao se referir a um tipo de poesia que “apanha na cara, e não dá a outra face / Desse verso maltrapilho que dorme nas calçadas, mas não pede esmola. / Da rima pobre, que por dignidade, não pede dinheiro emprestado nem compra fiado”, a qual está amparada numa “vida desgramática” que insiste em doer mesmo quando alguma coisa boa acontece, Vaz apresenta o outro lado da moeda, o outro lado da literatura brasileira, o contraponto da poesia erudita. Aquela que carrega consigo as cicatrizes da segregação, da discriminação e do racismo, mas que ao mesmo tempo deve ser entendida como uma estética de resistência e revide.

Não raro, é possível entrever na expressão estética do rap todas as características supracitadas. Nesse sentido, o rap se configura como uma das mais potentes manifestações poéticas da literatura periférica. Isso na medida em que se manifesta como *continuum* híbrido da tradição literária popular, ao mesmo tempo que a ressignifica com elementos próprios do tempo contemporâneo. Sob a ótica de Oliveira (2018), o rap pode ser entrevisto como a expressão sociocultural mais potente já produzida pelos estratos populares, na atualidade. Nas palavras do autor:

A potência do impacto cultural provocado pelo rap na esfera sociopolítica e cultural do país, consiste, sobretudo, em sua extraordinária capacidade de representação do popular por meio da voz coletiva cultura – o periférico – que fala para outro periférico. No rap ocorre uma plena adequação entre linguagem, elementos populares e conteúdo de experiência, adequação essa que é notadamente o mais potente e vigoroso resultado estético de um trabalho artístico legitimamente desenvolvido nas periferias urbanas nas últimas décadas (OLIVEIRA, 2018, p. 27).

Os aspectos populares, sobretudo, os ligados à crítica social, assim como na poesia de Gama e de Trindade, são instrumentalizados sob a égide étnico-social dos autores. Ressalte-se que o rap leva isso ao extremo. Dessa maneira, busca estabelecer um diálogo direto com seus pares. Esse diálogo, que é dialético, ora incorpora um tom aconselhador, igualitário, incentivador: “Moleque um momento, ainda dá tempo, / Se conserta / Fique atento ouça / O alerta / Vê se acorda / Liberte sua mão, vem comigo / Sou abrigo, um amigo, incentivo/ Instrumento”, Gog (2003); “A

gente vive se matando irmão/ Por que? /Não me olhe assim / Eu sou igual a você”, Racionais MCs (1997); “Levante sua cabeça / Se você chorar não é uma vergonha / Venha com nós”, Brô MCs (2009); “Irmão, você não percebeu que você / É o único representante do seu sonho na face da Terra? / Se isso não fizer você correr, chapa / Eu não sei o que vai”, Emicída (2013); “Voe, e que todo vento a bem te soe ao descobrir / A natureza da Centelha Divina que existe em si /Rumo ao amor! / Não importa qual caminho trilhe / Não se ilhe, sonho que se sonha junto é o maior louvor”, Criolo (2015). E ora incorpora um tom mais ostensivo: “Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor/ Te oferece dinheiro, conversa com calma/ Contamina seu caráter, rouba sua alma / Depois te joga na merda, sozinho / Transforma um preto tipo A num neguinho” Racionais MCs (1997);“Uma triste constatação:/ Muitos irmãos patrocina o violão.../ Alguns negros/ Afrodescendentes/ Passaram a ser obedientes/ Afroconvenientes / Alguns de nós/ Quando expõem o seu ponto de vista/ Tentam ser pacíficos, cordiais/ Amorosos”, Gog (2006).

Esses versos explicitam o que Oliveira (2018) aponta como sendo a voz coletiva do rap, isto é, um canal pelo qual o sujeito periférico autorizado pelos seus (o MC) fala diretamente para outro sujeito periférico buscando provocar neste último uma conscientização étnico-comunitária e cultural. Para tanto, os MCs buscam se aproximar, falar a esse outro por meio de uma amenização de suas diferenças individuais, isso explica a frequente utilização do termo ‘irmão’. Sabe-se que essa palavra traz, arraigada em si, um significativo simbolismo de união, de paridade, de empatia e alteridade. Sem dúvida, a busca por uma identidade popular coletiva perpassa não só pelas questões socioculturais, mas também pela produção e veiculação da linguagem estética (aqui especificamente a poesia) nas/das comunidades periféricas. Assim, cabe agora vislumbrar, de fato, em que medida os elementos populares estão presentes e rerepresentados no rap e com que eficácia contribuem para a consolidação da identidade popular coletiva, na atualidade. É o que se discute a seguir.

## **2. 3 Literatura, sátira e contestação social em *continuum***

Ao longo da história brasileira variados grupos de poder têm utilizado a literatura como instrumento de veiculação de seus valores sociais e ideológicos. Por

meio da literatura disseminam o seu modelo de pensamento e a forma organizacional que deve ser obedecida. Qualquer outro discurso que não comungue do modelo organizacional instituído acaba por ser classificado como subversivo, devendo ser a qualquer custo impedido, sufocado (cf. FOUCAULT, 2010).

Seus intelectuais produtores, conscientes do poder e da força da palavra artística, difundiram por meio da cultura letrada o desenho dos perfis e normas comportamentais que compõe os discursos oficiais sobre o Brasil, os quais não devem ser questionados. Não raro, esses grupos de poder são compostos por intelectuais atrelados a uma tradição brasileira que tem como função principal a manutenção do *status quo*. Isso porque, não raro, são herdeiros econômicos e ideológicos dos grupos de poder que buscam manter seus privilégios distantes do acesso aos grupos populares (cf. CHAÚÍ, 2011), (cf. SOUZA, 2016). A produção e difusão da arte literária, certamente, é um desses privilégios a ser mantido.

Contudo, paralelamente a essa produção de manutenção, mais especificamente a partir da segunda metade do século XVII, é possível entrever o surgimento de uma poética que tem a sátira como seu elemento mais contundente de realização de sua crítica social. Isso pode ser considerado os primórdios da literatura de crítica social no Brasil, cujo Gregório de Matos é o exemplo mais emblemático. Ressalta-se que, por conta de sua poesia satírica, o poeta recebeu a alcunha de boca do inferno. Gregório de Matos utiliza com maestria a sátira (HANSEN, 1989), ora com intenções mais ideológicas ora com intenções mais pessoais, promove por meio dela críticas ferrenhas aos dirigentes mecanismos de repressão religiosa e social. A realidade aparece, mais uma vez, reinventada em diversas graduações de ironia, sátira, caricatura, cômico, burlesco são essenciais nessa poesia, que busca a apreensão e exibição do real mais comum (NOGUEIRA, 2011). Poemas como “Triste Bahia”, “Anjo Bento”, “Aos Vícios”, “À cidade da Bahia”, respectivamente, podem ser tomados como exemplos representativos do início dessa tradição:

Triste Bahia! ó quão dessemelhante  
Estás e estou do nosso antigo estado!  
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,  
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,  
Que em tua larga barra tem entrado,  
A mim foi-me trocando, e tem trocado,  
Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente  
 Pelas drogas inúteis, que abelhuda  
 Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus que de repente  
 Um dia amanheceras tão sisuda  
 Que fora de algodão o teu capote!  
 (MATOS, 1945)

Do que passeia farfante,  
 Muito prezado de amante,  
 Por fora luvas, galões,  
 Insígnias, armas, bastões,  
 Por dentro pão bolorento:  
 Anjo bento!

Que atropelando a justiça,  
 Só com virtude postiça  
 Se premeie o delinquente,  
 Castigando o inocente  
 Por um leve pensamento:  
 Anjo Bento!  
 (MATOS, 1945, p.78)

A cada canto um grande conselheiro,  
 Que nos quer governar cabana e vinha;  
 Não sabem governar sua cozinha,  
 E podem governar o mundo inteiro.  
 (MATOS, 1945, p. 27)

Que falta nesta cidade?...Verdade.  
 Que mais por sua desonra?...Honra.  
 Falta mais que se lhe ponha?...Vergonha.

Notável desventura  
 De um povo néscio e sandeu,  
 Que não sabe que o perdeu  
 Negócio, ambição, usura.

Quais são os seus doces objetos?...Pretos.  
 Tem outros bens mais maciços?...Mestiços.  
 Quais deste lhe são mais gratos?...Mulatos.  
 (MATOS, 1945, p. 107)

Os trechos apresentam o viés crítico-satírico que se desenvolveu ainda no Brasil colônia, cujo representante maior foi Gregório de Matos. Note-se que os principais alvos dessa crítica são, sobretudo, os governantes baianos, os senhores das leis, as instituições e a inércia do povo em relação à sua condição de explorado. Há ainda a constatação do início de uma cultura da hipocrisia nacional, característica que marca as relações sociopolíticas atualmente. Embora a poética de Gregório

apresente uma linguagem rebuscada e uma metrificaco clássica em sua estrutura (elementos essenciais para se alcançar o *status* literário do texto na época), a utilização abundante da sátira, os temas e as preocupações sociais do poeta podem, sim, serem tomadas como possível princípio de uma tradição literária de caráter crítico-popular. Ademais, observa-se ainda que já há uma crítica, ainda que muito tímida, em relação  escravidão de negros e nativos.

Em linha com a tradição satírica está também Caldas Barbosa (1738-1880). Para Brookshaw (1983), "um poeta não-conformista no sentido em que conscientemente corrompeu os padrões poéticos brancos" (p. 161). Considerado altamente expressivo e um mestre na composição de canções populares do século XVIII, com destaque para sua intensa produção de lundus.

Os lundus barbosianos podem ser pensados como sendo as possíveis origens da canção/poesia popular brasileira, isso na esteira de pensamento de Tinhorão (2004). A riqueza da cultura mestiça que se apresenta nos versos/melodias dos lundus produzidos pelo "poeta mulato" (referência com a qual ficou conhecido em sua época) "só podiam ser constituídas autenticamente no seio da cultura popular na colônia" (TINHORÃO, 2004, p.195). Esse híbrido entre poesia e canção, que traz consigo ainda que via sutileza exigida na época, e crítica social parece perder um pouco de fôlego ao longo do século XIX, contudo será retomado com vigor no século XX.

Barbosa buscou demonstrar exaustivamente o seu pertencimento ao Brasil e seu vínculo ancestral com a África. Esta identificação pode ser percebida em sua poesia tanto nas temáticas abordadas como na linguagem utilizada, as quais estão impregnadas pelas referências às tradições da cultura afro-brasileira. Ao se pensar sobre o contexto sociocultural em que o poeta viveu e atuou – um ambiente que brutalmente estigmatizou negros e mestiços –  preciso reconhecer sua ousadia e resistência em assumir sua identidade étnica e mestiça não só na sua arte, mas também em sua postura social (RENNÓ, 1999).

Para além de poder ser considerado o precursor da música popular brasileira, pode-se dizer que Barbosa inaugura, ainda que inconscientemente, o que mais tarde veio a ser reivindicado e consolidado como literatura afro-brasileira (podem ser tomados como exemplo de escritores que estão dentro dessa esfera: Solano Trindade, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, entre muitos outros).

Barbosa instrumentalizou esteticamente a cultura popular brasileira. Com efeito, fez isso por meio de poemas, modinhas e lundus – gêneros caracterizados pela

simbiose entre poesia e música. Ademais, deu ênfase, principalmente, aos elementos orais vinculados às tradições africanas e indígenas. Isso pode ser evidenciado nos versos:

Meu Xarapim já não posso  
Aturar mais tanta arenga,  
O meu gênio deu à casca  
Metido nesta moenga.

Amor comigo é tirano  
Mostra-me um modo bem cru,  
Tem-me mexido as entranhas  
Q'estou todo feito angu.

Se visse o meu coração  
Por força havia ter dó,  
Por que o Amor o tem posto  
Mais mole que quingombô.  
(BARBOSA, 1944, p. 14).

Eu tenho uma Nhanhazinha  
A melhor que há nesta rua;  
Não há dengue como o seu,  
Nem chulice como a sua.

Ai céu!  
Ela é minha iaiá,  
O seu moleque sou eu.

Eu tenho uma Nhanhazinha  
Muito guapa muito rica;  
O ser fermosa me agrada,  
O ser ingrata me pica.

Eu tenho uma Nhanhazinha  
De quem sou sempre moleque;  
Ela vê-me estar ardendo,  
E não me abana c'o leque.

Eu tenho uma Nhanhazinha  
Por quem chora o coração;  
E tanto chorei por ela,  
Que fiquei sendo chorão.  
(BARBOSA, 1944, p. 27)

*A priori*, o que se destaca nos poemas são as marcas das tradições orais afro-brasileiras e indígenas, sobretudo, pelo uso de termos/palavras daí oriundas. Exemplo: a palavra tupi “Xarapim” que em português significa amigo/companheiro, e as palavras “angu”, “moenga”, “arenga”, “quingombô” dos idiomas vinculados aos diversos povos africanos que foram para cá trazidos como escravos. Mário de

Andrade, no texto “Modinhas imperais” (1980), ao fazer referência à produção de Barbosa, aponta que nela prevalece um caráter popular brasileiríssimo por conta do “compêndio de brasileirismos vocabulares”. Além das palavras já citadas acima, é possível observar outras como “sinhás”, “iaiás”, “nhanhá”, “nhanházinha” e “mugangueirinha”, as quais seriam a concretude da mestiçagem cultural que caracteriza a identidade étnico-cultural brasileira.

Nesse sentido, portanto, a produção literária de Caldas Barbosa é marcada por um certo engajamento na valorização, conservação e expansão da cultura popular genuinamente brasileira. Ademais, a partir de sua identidade étnico-social, isto é, como um poeta mulato em pleno Brasil colônia; se tornando assim um dos precursores da tradição de poesia brasileira de cunho étnico-social. Ao se considerar tal possibilidade, é possível entrever que, na atualidade, este tipo de postura social associada à valorização da identidade étnica e da cultura popular afro-brasileira são elementos estéticos potentemente reavivados no rap, como se verá a mais adiante (tal fato reforça a ideia de que o rap é a faceta atual dessa tradição).

Já na segunda metade do século XVIII, em meio à transição da estética Barroca para a Arcade, o fio crítico-satírico, iniciado por Matos e Barbosa, parece influenciar o poeta arcadista Tomas Antônio Gonzaga que sob o pseudônimo de Critilo escreve *Cartas chilenas* (1845). Tais cartas apresentam como temas a injustiça, a corrupção, a tirania, o abuso de poder, a cobrança de altos impostos e os casos de nepotismo exercidos pelo então governador da Capitania de Minas Gerais, Luís da Cunha Meneses, entre os anos de 1783 e 1788 (que na obra é representado como o Fanfarrão Minésio). Numa espécie de alegoria (artimanha do seu verdadeiro autor), marcada pela sátira e pela crítica social, o poeta Critilo é morador da cidade de Santiago no Chile, que na verdade é Vila Rica, em Minas Gerais.

É preciso ressaltar que a crítica social contida nos versos satíricos dos poemas de Gregório de Matos e nos das *Cartas chilenas* de Gonzaga, eram endereçados aos políticos e à coroa portuguesa, isto é, essa vertente visava criticar, centralmente, o jogo de poder que se centralizava na aristocracia. Nesse sentido, acabavam por desconsiderar a realidade social dos negros e indígenas cativos. Ignoravam quase que por completo a existência da condição subumana em que milhares de seres humanos estavam forçadamente inseridos. Não obstante, é possível entrever em algumas obras uma certa naturalização dessa condição de escravidão (contudo, a poesia e a atuação social de Caldas Barbosa parece se

configurar como contraponto a essa naturalização). Exemplo disso, é que o mesmo autor das *Cartas chilenas*, em outro clássico seu “Marília de Dirceu” (1812) contribui, em nome de um romance ideal com sua amada, para tal naturalização, como informa Fischer (2008). Isso fica visível nas seguintes estrofes da *Lira III*:

Tu não verás, Marília, cem cativos  
Tirarem o cascalho e a rica terra,  
Ou dos cercos dos rios caudalosos,  
Ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro  
Do pesado esmeril a grossa areia,  
E já brilharem os granetes de ouro  
No fundo da bateia.

Não verás derrubar os virgens matos;  
Queimar as capoeiras ainda novas;  
Servir de adubo à terra a fértil cinza;  
Lançar os grãos nas covas.

Não verás enrolar negros pacotes  
Das secas folhas do cheiroso fumo;  
Nem espremer entre as dentadas rodas  
Da doce cana o sumo.

Verás em cima da espaçosa mesa  
Altos volumes de enredados feitos;  
Ver-me-ás folhear os grande livros,  
E decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus consultos.  
Tu me farás gostosa companhia,  
Lendo os fatos da sábia mestra história,  
E os cantos da poesia.

Lerás em alta voz a imagem bela,  
Eu vendo que lhe dás o justo apreço,  
Gostoso tornarei a ler de novo  
O cansado processo.

Se encontrares louvada uma beleza,  
Marília, não lhe invejes a ventura,  
Que tens quem leve à mais remota idade  
A tua formosura.  
(GONZAGA, 2012, p. 67)

Apoiado em Fischer (2008), o que se observa de imediato é a divisão dessa Lira em duas partes distintas. A primeira é justamente aquela onde é manifestada explicitamente a naturalização da escravidão, isso configurado nas expressões “Tu não verás e não verás”. O Tu é a marca referencial da amada que “não verás” e

certamente também não sentirás as dores, a fome, o açoite, a exclusão, a perseguição, o filho arrancado dos braços, o tronco e as correntes, o trabalho desumano. O que se observa ainda é que a escravidão, o sofrimento alheio não fora considerado neste momento uma forma de barbárie. Pelo contrário, foi a forma legalizada de dominação do outro, a qual se estenderá até meados do século XIX, romantizada e idealizada, quando não negada como uma das formas mais desumanas de relação social (cf. MUNANGA, 2009) e (cf. FANON, 2005).

A utilização da literatura/poesia como ferramenta de naturalização da condição de servidão de povos nativos e, sobretudo, dos povos negros (cf. FISCHER, 2008; CANDIDO, 2006), por certo colaborou com a (configurada em forma de poema de amor) abertura do abismo social em que o Brasil se afundou. Embora poetizado, um olhar mais atento sobre a descrição feita do trabalho desenvolvido pelos escravos revela a violência e dramaticidade dessa condição. Ademais, nas quatro primeiras estrofes é explícita a referência de quem é a mão de obra que produz e/ou retira as riquezas da natureza, assim se vê que além da naturalização da escravidão há também a naturalização da exploração do trabalho e do trabalhador e a destruição da natureza.

A segunda parte se caracteriza justamente pelo cenário de oposição em relação à primeira. Nas quatro últimas estrofes o mundo descrito é o do labor intelectual que se opõe de imediato ao trabalho braçal realizado pelo escravo/servo. É também o do deleite alcançado pela capacidade do eu lírico em decodificar o código gráfico (o que é marca de uma condição de superioridade intelectual), isto é, o privilégio da leitura como se vê nos versos: “Altos volumes de enredados feitos / Ver-me-ás folhear os grandes livros/ Lendo os fastos da sábia mestra História / E os cantos da poesia”; e ainda do desfrute daquilo que foi produzido pelos trabalhadores escravizados. É notável a proteção que Dirceu oferece a Marília em relação à realidade social que existe fora da bolha em que ambos estão inseridos, a qual é marcada, sobretudo, pela expressão “Tu não verás”. A postura do pastor Dirceu é fortemente marcada pela naturalização de um sentimento de negação das camadas menos abastadas em relação a seu acesso ao mundo dos bens simbólicos, sociais, econômicos e culturais. Em última análise, o que realmente parece importar ao eu lírico é a companhia e a beleza de sua amada pastora, embora a “paisagem” lá fora seja composta também por homens, mulheres e crianças escravizadas.

Essa invisibilidade e naturalização da escravidão, como já dito, se manterá ao longo de todo o século XVIII até meados do XIX. Inclusive sendo simbolicamente negada pelas instâncias oficiais, após 1888, como se vê neste trecho do Hino da Proclamação da República:

Liberdade! Liberdade!  
Abre as asas sobre nós  
Das lutas na tempestade  
Dá que ouçamos tua voz

Nós nem cremos que escravos outrora  
Tenha havido em tão nobre País  
Hoje o rubro lampejo da aurora  
Acha irmãos, não tiranos hostis

Somos todos iguais! Ao futuro  
Saberemos, unidos, levar  
Nosso augusto estandarte que, puro  
Brilha, ovante, da Pátria no altar!  
(ALBUQUERQUE, 1890, sem página)

Os versos: “Nós nem cremos que escravos outrora / Tenha havido em tão nobre País [...] Somos todos iguais”, por certo, à época corroboraram para a naturalização da negação do regime escravocrata. Com efeito, compôs a teia ideológica de criação do mito da igualdade racial e, conseqüentemente, do tipo de racismo que se instaurou no âmago da sociedade brasileira (ao qual o rap fortemente se contrapõe).

O ato de negação da escravidão, por parte da elite nacional, e o racismo à brasileira foram combatidos desde o seu surgimento, quando se instauraram correntes de pensamento pautadas em ideologias humanistas e libertárias como o abolicionismo e o republicanismo. De fato, mais agudamente na segunda metade do século XX, quando os ideais dessas correntes, sobretudo, a abolicionista, começaram a ser conscientemente incorporadas pelos estratos subalternizados e traduzidas por meio de uma estética literária que atua sob a égide de crítica social, fortalecendo, assim, uma tendência literária/poética de contestação da segregação sociorracial e do racismo negado publicamente via mito da democracia racial.

É nesse momento que o satírico-popular, que caminhava a passos lentos e pelas ruas menos iluminadas da literatura nacional, encontra um momento sociopolítico-cultural propício tornando-se muito mais crítico e combativo. Autores engajados na causa abolicionista farão da sátira e da crítica social os principais

elementos estético-discursivos de seus poemas e textos jornalísticos. Cabe ressaltar que nos poemas de Gregório e de Gonzaga, vistos anteriormente, a sátira contida ali visava, sobretudo, à esfera do poder político, mas que agora a ela é incorporada o fator sociorracial, ou seja, agora a poesia satírica se potencializa numa poesia de cunho crítico-político-racial.

O plano abolicionista visou a libertação, emancipação e incorporação dos cativos na sociedade, o que, como se sabe, não se consolidou. Nessa linha, constituiu-se um empenho intelectual, via discurso literário, (de modernistas até os atuais MCs do rap) que reivindicou/reivindica a acessibilidade da população periférica aos bens da nação, o que pode ser traduzido como acesso à cidadania plena.

Sobre esse empenho, Candido (2006) pontua que o fazer literário desde as últimas décadas do século XIX, sofreu a influência das tensões sociopolíticas do período. Para além disso, adquiriu uma consciência crítica sobre o atraso sociocultural e político em que o país estava imerso, com isso passou a refletir e contestar esteticamente tal atraso. Nas palavras do autor:

O contexto sociopolítico e econômico exerceu forte influência na escolha das temáticas literárias do século XIX. Os problemas do subdesenvolvimento (ou atraso) invadem o campo da consciência e da sensibilidade do escritor [...] como força estimulante. Dá-se então a fase de consciência de país novo, correspondentemente à situação de atraso, dá lugar a descoberta da realidade do país e sua incorporação, de fato, ao temário da literatura. Com isso, surge a fase de consciência do subdesenvolvimento, funcionando como consciência e depois consciência da crise motivando um sentimento de urgência para o empenho político em prosa e verso (CANDIDO, 2006, p. 191).

Assim, a segunda metade do século XIX registra embates muito fortes entre a corrente intelectual defensora dos grupos de poder, formados por coronéis, senhores de engenhos e políticos imperialistas que buscavam manter seu *status quo*, e a corrente abolicionista republicana com a pretensão de inviabilizar a legalidade do regime escravocrata e a concentração de poder em pouquíssimas mãos. Ademais, promoveu uma reconfiguração crítica à identidade nacional, isso na medida em que reivindicou a inserção do elemento negro e de seu imenso legado sociocultural, como informa Tinhorão (2012). Frise-se que tal inserção/inclusão está ainda hoje no centro das tensões sociais do debate público, já que todos os esforços feitos anteriormente tiveram apenas êxitos parciais no campo simbólico. E é motivo pelo qual ocorre a

organização sociopolítica dos estratos historicamente subalternizados, que não raro é composta por negros e indígenas, para reivindicar de fato e de direito sua inclusão aos bens da nação, isto é, à cidadania plena. Fazem isso, entre outras formas, via discurso estético cujo elementos sátira, rasura, se aglutinam como crítica social potente.

Para Bosi (2002) a incorporação progressiva desses elementos consolidou em uma tradição de resistência na literatura brasileira, a qual é marcada pelo elemento crítica social. Possivelmente, isso fez com que boa parte da poesia brasileira do século XX e do início deste século, tenha sido instrumentalizada, por seus produtores, como um discurso estético de contestação e resistência às mazelas sociais que afligem a vida brasileira. Nessa perspectiva o autor escreve:

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 auto desarticulação, o silêncio. O canto deve ser "um grito de alarme [...]Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo social. 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 (BOSI, 2002, p. 144).

Isso afirmado, vejamos agora alguns trechos de poemas de José Bonifácio, de Luís Gama e de Castro Alves como referências da utilização mais intensificada dos elementos estético-discursivos da sátira-popular e crítica social –, a qual contribui para a consolidação de uma tradição literária de contestação genuinamente brasileira, que a nosso ver, permeia a atualidade nacional via literatura periférica, cujo rap nacional é sua vertente poética mais contundente.

De início, tomam-se trechos de poemas de Luís Gama:

Ciências e letras  
Não são para ti;  
Pretinho da Costa  
Não é gente aqui.

Desculpa, meu caro amigo,

Eu nada te posso dar;  
 Na terra que rege o branco,  
 Nos privam até de pensar!  
 (GAMA, 1954, p. 55)

Os versos apresentam uma crítica social mais explícita e engajada, quando comparados aos versos de satíricos de Mattos e Gonzaga. Explícita a segregação vivenciados pelos escravos no tocante ao mundo da cultura letrada. Com efeito, o poeta denuncia, em tom irônico e crítico, o racismo engendrado no discurso acadêmico e epistemológico. Em tom crítico, apresenta o *locus* enunciativo de um sujeito diaspórico, impossibilitado de produzir e consumir ciência, dada a sua capacidade intelectual e sua condição étnica.

Cabe ressaltar que ao lançar mão do elemento crítica social o poeta procura perturbar, quiçá desestabilizar, a ordem social que estava sendo disseminada e implementada naquele momento – a construção de uma identidade nacional. Isso porque em tal formulação identitária não havia nenhuma referência, muito menos qualquer reconhecimento, da contribuição dada pela população negra à cultura e ao crescimento, *a priori*, da colônia e do império e *a posteriori* da República.

Isso, certamente, pode ser entendido como um dos efeitos daquele processo de naturalização da escravidão dos negros apontada anteriormente. Entendendo com Fanon (2005), a escravidão não produziu apenas violências físicas, produziu violências simbólicas incomensuráveis e o fruto disso é o revide irônico e satírico, como informa:

A violência com a qual se afirmou a supremacia dos valores brancos, a agressividade que impregnou o confronto vitorioso desses valores com os modos de vida ou de pensamento dos colonizados fazem com que, por uma justa contrapartida, o colonizado tenha um riso irônico quando se evocam diante dele esses valores (FANON, 2005, p. 60).

Em “A bodarrada” (Quem sou eu?), de 1859, Gama também apresenta o cunho crítico-satírico como elemento constitutivo central de sua poética social. Mais ainda, marca suas inquietações ao perceber e denunciar a seletividade da justiça jurídica e sua tendência legalista da escravidão:

Amo o pobre, deixo o rico,  
 Vivo como o Tico-tico;  
 Não me envolvo em torvelinho,  
 Vivo só no meu cantinho;  
 Da grandeza sempre longe

Como vive o pobre monge.  
 Fujo sempre à hipocrisia,  
 À sandice, à fidalguia;  
 Das manadas de Barões?  
 Anjo Bento, antes trovões.  
 [...]

Que no século das luzes,  
 Os birbantes mais lapuzes,  
 Compram negros e comendas,  
 Têm brasões, não - das Kalendas;  
 [...]

Não tolero magistrado,  
 Que do brio descuidado,  
 Vende a lei, trai a justiça  
 - Faz a todos injustiça –  
 Com rigor deprime o pobre,  
 Presta abrigo ao rico, ao nobre  
 E só acha horrendo crime  
 No mendigo, que deprime.  
 [...]

Se negro sou, ou sou bode  
 Pouco importa. O que isto pode?  
 Bodes há de toda casta  
 Pois que a espécie é muito vasta...  
 Aqui, nesta boa terra,  
 Marram todos, tudo berra;  
 Nobres, Condes e Duquesas,  
 Ricas Damas e Marquesas  
 Deputados, senadores,  
 Gentis-homens, vereadores;  
 Belas damas emproadas  
 De nobreza empantufadas;  
 Repimpados principotes,  
 Orgulhosos fidalgotes,  
 Frades, Bispos, Cardeais,  
 Fanfarrões imperiais,  
 Gentes pobres, nobres gentes  
 Em todos há meus parentes [...]

(GAMA, 1954, p. 27)

Nesse trecho se percebe de imediato que Gama faz menção a sua própria condição e conduta social – um ex-escravo que se torna advogado engajado nas causas abolicionista e republicana. A preferência pelo que é popular e simples também é notório nesse trecho. É possível entrever ainda que o poeta se posiciona de modo mais crítico e denunciativo no tocante à exploração/exclusão imposta aos pobres e desvalidos via constituições de leis de caráter escravista pelas câmaras políticas e referendadas pela magistratura.

Do muito que se lutou, é possível dizer que o engajamento contribuiu para a incorporação dos temas étnicos raciais e da cultura negra nos debates públicos sobre a reorganização constitutiva da identidade nacional brasileira. Embora, como já dito, ocorrera de forma mais simbólica do que propriamente concreta. Não obstante, isso serviu como uma espécie de atitude despertadora, por certo, da consciência de crítica dos estratos populares, ao longo da história sociocultural do país.

Nesse sentido, a poesia de Gama talvez seja a precursora, de fato, da inserção de questões étnico-identitárias, não só com temática, mas como ato crítico e contestador, que foram sendo inseridas ao longo da formação e consolidação da tradição literária popular brasileira.

Sem dúvida, a segunda metade do século XIX, no Brasil, é o momento em que se dão os embates mais acalorados no tocante à possibilidade ou não do fim do regime escravocrata e da implementação da República. Isto tensionou as relações sociais no limite, pois exigiu não só uma retórica discursiva, mas também uma postura social via escolha ideológica, por parte dos intelectuais/poetas envolvidos no debate naquele momento. Além de Gama, Castro Alves, Sousândrade, Maria Firmina dos Reis, Cruz e Sousa, José Bonifácio, e outros, posicionaram-se à esquerda do pensamento segregador e escravista da época (mais à frente serão referenciadas algumas obras desses autores). Ao fazerem isso, consolidaram dentro da tradição sociopolítica nacional, que até então era estritamente dominada por oligarcas, uma espécie de bastião dos anseios populares e da cultura genuína.

Ressalta-se que, até então, mesmo na fase nacionalista do Romantismo – momento inicial da construção da identidade nacional – o negro e sua cultura não figuraram como elementos de composição sociocultural dessa identidade ao passo que o indígena fora configurado aos moldes de um cavaleiro europeu medieval (cf. CANDIDO 1975; 2006) e (cf. BOSI, 2013).

Os versos do poema “*Saudades do Escravo*”, de José Bonifácio (O moço) caminham na mesma direção dos de Gama, isso no tocante à contestação e denúncia das condições subumanas em que a população negra se encontrava no Brasil colônia:

Escravo – não, não morri  
 Nos ferros da escravidão;  
 Lá nos palmares vivi,  
 Tenho livre o coração!  
 Nas minhas carnes rasgadas,  
 Nas faces ensanguentadas

Sinto as torturas de cá;  
 Deste corpo desgraçado  
 Meu espírito soltado  
 Não partiu – ficou-me lá!

(BONIFÁCIO, 1904, sem página)

O eu lírico se revela como um ser que embora escravizado, tem seu corpo, seu coração e alma livres. Uma configuração poética interessante, do ponto de vista estético, a qual trabalha em antítese: o concreto representado pelos elementos ferro, torturas e o corpóreo carnal dilacerado; e o abstrato representado pelos elementos espírito e a ideia de liberdade. O contraste entre tais elementos atribui uma forte potência estética pautada no elemento crítica social.

Ademais, os versos retratam imagetivamente a resistência dos negros frente ao martírio imposto pelo sistema escravista, e explicitam a postura combativa e a não passividade dessa população. Ao se comparar os versos de Bonifácio e os da Lira III de Gonzaga, o que se vê é um contraste evidente no tocante à compreensão e ao retrato feito por ambos sobre o mesmo período histórico. Este último, ainda que de forma inconsciente, contribui esteticamente para a naturalização da escravidão na medida em que – nem o sofrimento, nem a revolta dos cativos – fora representada seja em “*Marília de Dirceu*”, seja em suas *Cartas chilenas*. Com efeito, isso acabou não só por naturalizar tal fato histórico como também contribuiu para a criação de um falsa passividade e conivência dos negros em relação à sua própria espoliação (tal entendimento pode ser estendido a populações indígenas).

Sob a perspectiva exposta acima, poemas como “Navio negreiro”, “Tragédia no lar” e “A canção do africano” figuram como os mais representativos desse esforço estético de ampliação do conceito de liberdade, que em última análise acaba por ser um reconhecimento da condição humana de indígenas e dos negros. Um contraponto, que, no contexto escravocrata, fora negado e questionado. Isso fica explícito nos trechos a seguir:

'Stamos em pleno mar... Doudo no espaço  
 Brinca o luar — dourada borboleta;  
 E as vagas após ele correm... cansam  
 Como turba de infantes inquieta.

'Stamos em pleno mar... Do firmamento  
 Os astros saltam como espumas de ouro...  
 O mar em troca acende as ardentias,  
 — Constelações do líquido tesouro...  
 [...]

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano! Desce mais ... inda mais... não pode olhar humano Como o teu mergulhar no brigue voador! Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras! É canto funeral! ... Que tétricas figuras! ... Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!

[...]Presas nos elos de uma só cadeia,  
A multidão faminta cambaleia,  
E chora e dança ali!  
Um de raiva delira, outro enlouquece,  
Outro, que martírios embrutece,  
Cantando, geme e ri!

Ontem plena liberdade,  
A vontade por poder...  
Hoje... cúmulo de maldade,  
Nem são livres pra morrer.  
Prende-os a mesma corrente  
— Férrea, lúgubre serpente —  
Nas roscas da escravidão.

Senhor Deus dos desgraçados!  
Dizei-me vós, Senhor Deus,  
Se eu deliro... ou se é verdade  
Tanto horror perante os céus?!

(ALVES, 1995, p. 77)

Os trechos desvelam dois pontos de vista antagônicos. Ambos são explicitados pelo eu lírico, a saber: o primeiro é o de quem está na proa do navio, onde se pode ver a beleza do mar que se confunde com o azul do céu, de ouvir a música dos ventos quando batem nas velas, e a luz radiante do sol; todos estes elementos são utilizados para compor a imagem metafórica da liberdade que os marujos gozam. Já o segundo, é o contraste radical do primeiro. Este vem, agora, do interior obscuro do mesmo navio, onde se encontra uma população negra que cambaleia de fome ao passo que é açoitada estando presa a grilhões de ferro em sangue a se banhar. As cenas são de um horror apavorante. Não se vê o céu azul, a luz do sol, nem a linha do horizonte traçada pelo mar. O que se vê, de fato, é a perversão e o sadismo humano extremo. É a banalidade do mal e da vida humana, sobretudo, dos negros. A forma de estratificação social e a violência na qual essa população será submetida já no seu desembarque é a tônica da organização dentro dos navios negreiros.

De fato, em sua completude, o poema é um canto de denúncia da escravidão, do período. É um brado engajado pela liberdade como até então nunca se havia visto. Uma espécie de manifesto em prol da liberdade de todos os seres humanos.

Ressalta-se que esse poema fora escrito em 1850, e recitado por inúmeras vezes pelo próprio Castro Alves no Pelourinho, principal local de comercialização de escravos na época. Próxima está a Baía de Todos os Santos, local utilizado para o desembarque dos sequestrados. Nessa década, leis como a de Euzébio de Queiroz, que proibia o comércio de escravos, e a de Nabuco Araújo, que impedia o desembarque navios negreiros nas costas brasileiras, já estavam em vigor. Entretanto, o desembarque e o comércio permaneceram ainda por mais três décadas e meia após essas promulgações.

“Tragédia no lar” é outro poema emblemático. Vejamos alguns de seus versos:

Leitor, se não tens desprezo  
De vir descer às senzalas,  
Trocar tapetes e salas  
Por um alcouce cruel,  
Que o teu vestido bordado  
Vem comigo, mas ... cuidado ...  
Não fique no chão manchado,  
No chão do imundo bordel.

Não venhas tu que achas triste  
Às vezes a própria festa.  
Tu, grande, que nunca ouviste  
Senão gemidos da orquestra  
Por que despertar tu'alma,  
Em sedas adormecida,  
Esta excrescência da vida  
Que ocultas com tanto esmero?

Não venham esses que negam  
A esmola ao leproso, ao pobre.  
A luva branca do nobre  
Oh! senhores, não mancheis...  
— Escrava, dá-me teu filho!  
Senhores, ide-lo ver:  
Assim dizia o fazendeiro, rindo,  
E agitava o chicote...

A mãe que ouvia  
Imóvel, pasma, doida, sem razão!  
À Virgem Santa pedia  
Com prantos por oração;  
E os olhos no ar erguia  
Que a voz não podia, não.  
— Sim, que o vou vender!  
— Vender?! . . . Vender meu filho?!  
E a mãe em pranto aos pés dos mercadores  
Atirou-se a gemer.  
— Senhores! basta a desgraça

De não ter pátria nem lar, -  
 De ter honra e ser vendida  
 De ter alma e nunca amar!  
 Deixai à noite que chora  
 Que espere ao menos a aurora,  
 Ao ramo seco uma flor;  
 Deixai o pássaro ao ninho,

Meu filho! é mais... é meu filho  
 Deixai-mo em nome da Cruz!...  
 Porém nada comove homens de pedra,  
 Sepulcros onde é morto o coração.

Assim a escrava da criança ao grito  
 Destemida saltou,  
 Nem mais um passo! ladrões!  
 Se os outros roubam as bolsas,  
 Vós roubais os corações! ...  
 Entram três negros possantes,  
 Brilham punhais traiçoeiros...  
 Rolam por terra os primeiros  
 Da morte nas contorções.

Embora, no poema, a linguagem erudita seja predominante. O que o aproxima da tradição popular é sua temática e o engajamento do poeta produtor. Os trechos apresentam uma narrativa trágica, a saber: a venda de uma criança que é arrancada dos braços da mãe (escrava negra) que logo em seguida, devido ao seu instinto materno, é morta por outros negros. Desde o início da colonização a cooptação, primeiramente de alguns nativos e logo depois de alguns negros, foi e ainda é uma estratégia muito utilizada pelos grupos de poder para conhecer e enfraquecer internamente a resistência dos grupos oprimidos.

Ressalte-se que, no princípio da escravidão brasileira, o comércio de escravos era pouco usual. A partir da segunda metade do século XVII é que isso se torna um comércio propriamente dito, cujo auge se manifesta, sobretudo, no início da segunda metade do século XIX. Algumas pesquisas apontam que foram traficados para as Américas cerca de dez milhões de africanos, sendo que cinco milhões e oitocentos mil, ou seja, quase 60% desembarcaram no Brasil (cf. MUNANGA, 2006). Com isso, o Brasil torna-se o centro mundial do tráfico de escravos, sendo o primeiro país a importar escravos da África, o que praticou o tráfico por mais tempo e o último a abolir o tráfico e a própria escravidão. Esse histórico escravista está intrinsecamente ligado à manutenção da desigualdade socioeconômica existente no país. Na atualidade, os desdobramentos mais cruéis dessa postura se concretiza, por exemplo, em limpeza

étnica, desigualdade social, relações de extrema polarização e discurso e atitudes de ódio que se vive no contexto atual brasileiro.

Ainda no trecho, o convite ao leitor marca uma forma mais direta de contato entre o poeta-enunciador e o leitor-receptor. Contudo, o convite não se estende para todo e qualquer leitor, mas sim aos que como o eu lírico estão inundados pelo desejo de justiça e liberdade. Como já dito, Castro Alves declamava seus poemas na praça central do Pelourinho, em Salvador, como forma de denunciar a naturalização da violência contra os negros. Cabe ressaltar que, reconhecidamente, o Pelourinho foi o local com maior intensidade de comércio negreiro do Brasil.

Além do já citado Luís Gama, outros poetas/romancistas também se alinharam diretamente ao viés popular crítico-social. Podem ser tomados como exemplos: a escritora maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917) reconhecidamente a primeira escritora brasileira abolicionista, com destaque para seu romance “Úrsula”, publicado em 1859. O também maranhense e poeta republicano Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902), que fundou em São Luís (MA) escola mista para brancos e negros, idealizou a bandeira do Estado do Maranhão, garantindo que suas cores representassem todas as raças ou etnias que construíram a história do Estado, sua obra de destaque é “O Guesa”, marcada pelo vanguardismo estético; o poeta baiano Castro Alves (1847-1871) que embora romântico já demonstrara em sua obra “Os escravos” (1883), forte apelo realista com temáticas sobre o social e a condição dos cativos, por isso ficou conhecido como poeta dos escravos; o poeta catarinense Cruz e Sousa (1861-1898) que recebeu a alcunha de Dante Negro ou Cisne Negro, atuou intelectualmente no abolicionismo; “único escritor eminente de pura raça negra na literatura brasileira, onde são numerosos os mestiços” (cf. CANDIDO, 2015).

Assim, no ocaso do século XIX, onde o abolicionismo e o republicanismo tomaram ainda mais fôlego para contestar o regime imperialista e a escravidão, é que ocorre a promulgação da Lei Áurea (1888), um ano depois ocorre a Proclamação da República (1889). E é nesse cenário, sócio e politicamente conturbado e caótico, que surge Lima Barreto (1881-1922), escritor literariamente alinhado à herança poética dos abolicionistas e às causas republicanas populares. Sua obra “Recordações do Escrivão Isaías Caminha”, publicada em 1909, pode ser tomada como exemplo de tal alinhamento.

Registre-se que boa parte dos autores supracitados, que se engajaram nesses projetos, não viram sua concretização de fato. Contudo, as denúncias contidas em

seus poemas, no tocante à condição desumana imposta aos negros no período colonial brasileiro, possibilita entrever nas relações socioculturais e de trabalho contemporâneas os resquícios desse pensamento de caráter escravocrata, como já apontou Souza (2017). E isso, em última análise, ajuda a compreender a relevância do bastião popular.

Eis que o século XX nasce já dentro do sistema sociopolítico republicano, mas ainda traz consigo alguns ideais coletivos do século passado. Ressalte-se que, tanto na Europa como aqui no Brasil, o século XX foi inundado por um sentimento, *a priori*, positivo de mudança social. Não por acaso, em suas primeiras décadas as questões de cunho sociocultural ocuparam o centro do debate público, cujo ápice foi a Semana de Arte Moderna de 1922, como já informou Bosi (2013).

É visível a forte influência da atuação intelectual e política dos românticos condoreiros nas manifestações artísticas (literatura, artes plásticas, música, teatro) já produzidas pelos pré-modernistas, nesse período. Nesse momento a poesia de cunho social torna-se o instrumento de contestação por excelência. Isso se deu, pois se acreditava na poesia como um fenômeno estético capaz de mudar o mundo e, para isto, precisava ocupar os espaços públicos na divulgação dos ideais que defendiam, a saber: o caráter coletivo da República e seus princípios democráticos, inclusão dos estratos sociais populares nos bens da Nação, valorização e disseminação da cultura popular (cf. FISCHER, 2008) e (cf. CANDIDO, 2006). Nesse sentido, é crível afirmar que é nesse período que o fazer literário de cunho social consolida sua tradição em escala nacional.

Isso constatado, faz-se necessária aqui uma ressalva, a saber: com exceção de Castro Alves, os outros quatro supracitados podem ser considerados, em maior ou menor grau, os casos mais representativos da injustiça que acomete muitos escritores na esfera mais canônica da literatura brasileira, isso porque permaneceram quase que anônimos para grande parte do público leitor brasileiro.

É possível dizer que ao menos dois motivos centrais contribuíram para esse anonimato ocorrer, a saber: a) o posicionamento sócio ideológico desses escritores, que no caso de Gama, Maria Firmina e Barreto está atrelado intrinsecamente às suas origens étnicas e ao engajamento contra o regime escravocrata; b) a ausência quase que total desses escritores nas compilações da época (e também atuais) sobre a formação da literatura nacional e a lacuna criada pela não distribuição, logo, não leitura de suas obras nas escolas públicas de ensino regular. Somente a partir das

últimas décadas do século XX, diga-se de passagem, tardiamente, estes autores estão sendo retomados e apresentados ao público leitor.

Note-se ainda que, embora enquadrados na estética romântica, os referidos autores representaram a vida social brasileira, em suas obras, de uma forma mais crítica e realista, do que alguns de seus contemporâneos. Isso, certamente, se deu por conta do posicionamento reafirmado por esses autores, que atentaram muito mais para as mazelas sociais de seu tempo do que para o individualismo introspectivo próprio do Romantismo. Nesse sentido, é perceptível um esforço estético, por parte desses escritores, de indagação da realidade social, sobretudo, das relações sociais pautadas no processo de naturalização da escravidão.

Isso porque o conceito de liberdade a partir daquele momento passou a ser entendido como um direito de todo ser humano, contemplando assim todos aqueles que até então não figuravam na ideia de sociedade brasileira. A ideia de liberdade e de direito democrático passou, desde então, a serem entendidos como necessidades coletivas e não mais como um privilégio das castas brancas mais abastadas, como retratado na Lira III de “Marília de Dirceu”.

A consciência que o poeta dos escravos buscou despertar na sociedade, sobretudo, nos próprios negros, por certo é a semente que germinará, juntamente com a de outros poetas como Luís Gama, na poesia de crítica social ao longo do século XX, e encontrará, principalmente, no rap o terreno mais fértil para se alastrar. Com efeito, as posturas sociais e as obras desses autores contribuíram para a consolidação da tradição literária de contestação e crítica social com certa ênfase nas questões étnicas, de identidade nacional e a inclusão de fato dos negros e pardos na esfera social. Ademais, a questão da mestiçagem é um fato muito abordado pelos autores desse período, e ainda o é por autores contemporâneos. Isso porque mesmo já tendo se passado mais de um século desde o 13 de maio de 1883, tal questão está longe de ser pacificada e continua espinhosa como sempre. Assim, demonstram os versos de GOG:

A falsa abolição fez vários estragos  
Fez acreditarem em racismo ao contrário  
Num cenário de estações rumo ao calvário  
Heróis brancos, destruidores de quilombos  
Usurpadores de sonhos, seguem reinando...  
Nos mergulharam numa grande confusão

Mas sei fazer bem a diferenciação  
 Sofro pela cor, o patrão e o padrão  
 E a miscigenação, tema polêmico no gueto  
 Relação do branco, do índio com preto  
 Fator que atrasou ainda mais a autoestima:  
 Tem cabelo liso, mas olha o nariz da menina  
 (GOG, 2006)

Isso constatado, avancemos, *a priori*, sobre os desdobramentos nas esferas sociocultural e política que tais problemáticas desencadearam ao longo do século XX até o presente momento.

O início do século XX também é marcado pela produção engajada com as questões da tradição popular, da identidade nacional, da condição do recém liberto. Com a implementação da primeira fase do Modernismo (1922-1930), que oficialmente se dá com a Semana de Arte Moderna. Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Mário de Andrade encabeçam essa fase que ficou conhecida como radical/anarquista.

Com isso, a vertente literária de cunho crítico e popular se torna mais contundente e se consolida de vez, sobretudo, por conta do antropofagismo cultural proposto por Oswald de Andrade. A proposta antropofágica era deglutir criticamente a cultura estrangeira, que imperava nos costumes e organização social da vida brasileira, a partir do uso de uma linguagem literária "não-catequizada", isto é, a partir de uma expressão artístico-literária genuinamente brasileira. Ela se concretiza, *a priori*, pela Poesia Pau Brasil. Ademais, reconfigurou criticamente o projeto identitário nacional, iniciado ainda no Romantismo, visando, sobretudo, à retomada e inclusão, na esfera dos bens simbólicos e culturais da Nação, das manifestações artístico-culturais (o folclore, a oralidade poética, os ritos indígenas e afro-brasileiros), produzidas pelos estratos populares.

Candido (1975;1999) avaliza estas afirmações ao reiterar que o Modernismo, no Brasil, não foi apenas um movimento literário, mas um movimento cultural e social que promoveu a reavaliação crítica da cultura e da identidade nacional. Sobre isso o autor escreve:

O decênio de 1920 foi cheio de aspirações e medidas renovadoras em todos os campos da vida cultural e social, manifestando uma vitalidade nunca vista antes, que foi a sementeira de profundas modificações no futuro próximo. Os intelectuais, em geral, os artistas e escritores, em particular, passaram a encarar a realidade com olhar mais crítico, denunciando a insuficiência de uma visão oficial que procurava mostrar o país como extensão do modo de ser, de viver e de pensar

das suas elites tradicionais. As presenças do negro, do mestiço, do proletário, do camponês espoliado, do imigrante se fizeram sentir com força graças à mudança social e ao advento de novas relações de trabalho, no quadro da urbanização e da indústria em desenvolvimento. Os modernistas foram sensíveis a esse Brasil novo, procurando exprimir a sua variedade por diversas maneiras, sobretudo, na literatura (CANDIDO, 1999, p. 77).

Na esteira de pensamento de Candido, verifica-se a atuação engajada de parte dos intelectuais modernistas, sobretudo intelectuais, escritores e artistas, no tocante à leitura crítica da realidade sociocultural brasileira. Por meio de suas expressões artísticas denunciaram a ausência dos elementos étnicos-populares na configuração da identidade nacional. Com isso, colocaram-se em rota de colisão com os interesses hegemônicos.

Nesse sentido, obras como “Poética” (1922) de Manuel Bandeira, o “Manifesto Antropofágico” (1928) de Oswald de Andrade e o romance “Macunaíma” (1928) de Mário de Andrade, certamente podem ser tomadas como registros desse engajamento mais acentuado, na medida em que carregam consigo a postura crítica mencionada. Vejamos alguns trechos das referidas obras, respectivamente:

Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente  
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor.  
Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário  
o cunho vernáculo de um vocábulo.  
Abaixo os puristas  
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais  
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção  
Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente.  
Filosoficamente.  
[...]Quero antes o lirismo dos loucos  
O lirismo dos bêbedos  
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos  
O lirismo dos clowns de Shakespeare  
- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

(BANDEIRA, 1922, p. 3)

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os  
individualismos, de todos os coletivismos.  
De todas as religiões. De todos os tratados de paz.  
Tupi, or not tupi that is the question.  
Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.  
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago

[...]Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas.  
 Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico.  
 O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das  
 injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.  
 [...]Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por  
 Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições,  
 sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama

(ANDRADE, 1928<sup>a</sup>, p.77)

Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d'água. E a cova era que nem a marca dum pé-gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas.

Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém, a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou:

— Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz.

Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifava toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas.

(ANDRADE, 1928<sup>b</sup>, p. 48).

Note-se o empenho em fazer a leitura crítica tanto da história nacional quanto dos procedimentos sociais de exclusão dos negros e pobres por meio dos principais gêneros literários utilizados na época: poesia, manifesto e romance/rapsódia. Uma vez mais, fica claro que o objetivo desses poetas/escritores era construir a possibilidade de um Estado-Nação e de um povo que se reconhecesse na identidade miscigenada de brasileiro, de fato. Para tanto, era preciso repensar a cultura e resgatar as tradições que haviam sido ignoradas, escamoteadas, marginalizadas e criminalizadas, pelas elites coloniais (vide a perseguição e criminalização das tradições religiosas e festivas das populações negras e das indígenas).

Certamente, esse posicionamento crítico inicial foi essencial para a consolidação da vertente literária de cunho social que ao longo do século XX tomou forma, corpo e força, e que presentemente pauta os temas centrais da vida sociopolítica brasileira, a saber: os resquícios da escravidão como o racismo e a

segregação de negros e indígenas, a miscigenação étnica e a crescente desigualdade social que assola o país.

Sobre isso, Candido (2006a, p.127) desvela que somos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço no sentido que em nós (brasileiros) se faz fortemente presente a cultura dos negros africanos e dos nativos indígenas. E isto não pode ser negado. Por certo a imposição sociocultural empregada pelos colonizadores brancos desde sua chega na América do Sul, principalmente no Brasil, institui uma espécie de constrangimento em relação à identidade étnica brasileira, isto é, provocou um processo de desvalorização e não aceitação da identidade miscigenada real que marca o povo brasileiro.

De acordo com Munanga (2006) esse projeto colonizador, de cunho ideológico e simbólico, constitui uma corrente de dissimulação de tal realidade (mestiça) que contou com parte dos escritores brasileiros dos séculos XVIII e XIX, na medida em que se empenharam na criação de representações literárias que escamotearam o elemento negro e indígena e, principalmente, nas condições subumanas que lhes foram impostas (como já revelado anteriormente). As estéticas barroca, árquada e romântica (com exceção de sua terceira fase social) e parnasiana, em quase toda sua totalidade, são exemplares desse processo. Não raro, seus poetas/escritores atribuíram características e valores europeizados em suas personagens, como por exemplo: índios com virtudes e beleza ao estilo dos cavaleiros da Idade Média. A naturalização da população negra como escrava. Embora com a pele amorenada alguns personagens/eu líricos manifestam uma espécie de colonização ideológica no pensamento.

Contra-pondo-se a isso, alguns modernistas, pretenderam emancipar o Brasil desse estereótipo de inferioridade étnica e social ao passo que buscaram incorporar à literatura o índio, o negro, o caboclo, o mestiço e o pobre, agora sem idealizações e submissão cultural. Com efeito, buscaram revelar toda riqueza da cultura popular brasileira genuína, observando o primitivismo como sendo a principal fonte da arte brasileira. Assim, uma vez mais, contestaram o “lirismo que vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo”, isto é, a sobreposição da cultura europeia.

Com isso, criou-se possibilidades para a constituição de uma tradição literária de cunho social, que conscientemente tem na crítica social sua força maior. Ressalta-se que essa tradição, guardadas as devidas singularidades, tem suas origens, como se viu anteriormente, em produções pontuais da literatura nacional que se

manifestaram anteriormente ao movimento modernista, autores como Gregório de Matos, Domingos Caldas Barbosa, Maria Firmina dos Reis, Luís Gama, Castro Alves, Lima Barreto se utilizaram de elementos como a sátira, a ironia e a contestação para comporem sua estética sob a égide da crítica social (cf. BOSI, 2002) e (cf. CANDIDO, 2000). Como uma espécie de corrida de revezamento com bastão, eles passaram o bastão, leia-se – a vertente sócio popular da literatura nacional –, para os modernistas que por sua vez o passaram para seus contemporâneos até chegar no presente momento sob a configuração, entre outras, de rap.

Como se vê, a reflexão sobre literatura e crítica social no Brasil se faz necessária e urgente no sentido em que é capaz de ampliar a visão sobre o atual cenário sociocultural brasileiro, isso na medida em que explicita os tipos de relações sociais que se manifestam atualmente no país. Para tanto, não se pode desconsiderar o longo passado escravocrata (do século XVI ao XIX) e seus resquícios na vida social presente, que se dá, principalmente, via modelo oligárquico, o qual permanece sendo mais utilizado em detrimento dos demais modelos que visam à coletividade e ao universo democrático (cf. CHAUI, 2011) e (cf. ZALUAR, 1988). Isto é, vive-se ainda uma espécie de arquitetura social da casa grande (grandes corporações econômicas e midiáticas) e da senzala: favelas, aldeias, periferias, guetos, sertões.

Nesse sentido, portanto, a problemática a ser centralizada nesta discussão é a compreensão de que os resquícios do passado sócio histórico nacional, de viés escravocrata e segregador, insiste em se manifestar e permanecer vivo no presente, e em que medida as manifestações literárias de caráter sócio popular organizam-se para esse enfretamento.

#### **2.4 Poesia popular e crítica social à brasileira**

Por certo, o regime escravista foi a mazela social que provocou (e ainda provoca) grande parte dos estranhamentos e embates entre os estratos sociais que compõem a sociedade brasileira. Entre as heranças deixadas por tal regime estão: a crescente desigualdade socioeconômica, a segregação dos pobres no tocante ao bem-estar social e o racismo à brasileira. A segregação social, a discriminação étnica e o racismo são utilizados, ainda que dissimuladamente, como procedimentos de exclusão na atualidade.

Embora esse regime tenha acabado oficialmente em 1888, um olhar mais atento sobre o modo atual de organização social da vida brasileira pode constatar que as populações pobres, compostas por pobres negros e indígenas, ainda continuam sendo os alvos contínuos da violência física e simbólica promovida pelo Estado e suas elites dentro de uma lógica da dissimulação. Zaluar (1998) afirma que a realidade social na qual estão inseridas tais populações é um quadro paradoxal, isso na medida em que são representados como vítimas e carrascos de si próprias. É como se o sistema socioeconômico vigente – o *status quo* – não se organizasse manter uma estratificação social segregadora. Nesse sentido, a autora esclarece que:

O quadro é, assim, paradoxal. Os que mais padecem enquanto vítimas da violência difusa e privatizada são também os mais apontados como seus agentes. A pobreza é o fator determinante, ora de vitimização, ora da ação violenta. Para isso, tem contribuído a própria ideia de causalidade, repetidamente usada tanto pelo jornalismo quanto por acadêmicos, que vincula um acontecimento a outro num lapso de tempo – como o tiro certeiro no coração seguido da morte de quem foi alvejado (ZALUAR, 1998, p. 252).

Nessa perspectiva, pode-se dizer que está posto um modelo cívico-social que corrompe, exclui e assassina pobres. E é justamente esse modelo o alvo principal das manifestações estéticas que compõem à tradição literária sócio popular, na atualidade. Ressalte-se que a constatação e denúncia da realidade sociocultural excludente tem sido feita, como vimos, ao longo da história social brasileira, e que agora se dá via rap, por certo, uma das estéticas mais contundentes.

Santos (1997), a respeito do modelo de organização social contemporâneo, assevera que:

O modelo cívico brasileiro é herdado da escravidão, tanto o modelo cívico cultural como o modelo cívico político. A escravidão marcou o território, marcou os espíritos e marca ainda hoje as relações sociais deste país. Mas é também um modelo cívico subordinado à economia, uma das desgraças desse país (SANTOS, 1997, p.135)

De fato, é somente a partir da redemocratização do país na década de 80 do século passado (momento que marca o fim da Ditadura Militar em 1985 e a promulgação da Constituição Federal de 1988), que se abre a possibilidade de as minorias postularem espaço na esfera dos bens sociais e simbólicos. O poder de representação dessa realidade vem sendo reivindicado por aqueles que delas são

oriundos, uma espécie de intelectuais orgânicos, como informa Gramsci (1995). Cabe ressaltar que tal reivindicação, obviamente, não se dá via consenso e/ou conciliação social. Pelo contrário, ocorre na tensão dos conflitos ideológicos e de classe. Isso porque, com já descortinado aqui, o acesso pleno aos bens sociais, culturais e simbólicos são historicamente dominados quase que exclusivamente pelos “bem-nascidos” (cf. CHAUI, 2011), (cf. CANDIDO, 2000), (cf. BOURDIEU, 2001).

Frisa-se que a ausência de representantes oriundos dos grupos populares nessas esferas de poder se dá não pela incapacidade de produção artística ou a má qualidade dessa produção, mas sim devido à criação de dispositivos de controle e impedimento do discurso representativo (político e artístico) e também dos próprios indivíduos que a produzem (FOUCAULT, 2010; 1999). Com isso, o que se tem como configuração organizacional é o modelo cívico explicitado por Zaluar (1998) e Santos (1997), o qual gera um cenário extremamente conflituoso e imerso em problemáticas profundas de ordem étnico-racial, identitárias e de classe. Com efeito, todas essas problemáticas estão retratadas e são ressignificadas em elementos estéticos na poética do rap. Com isso, se posiciona como contraponto aos discursos sócio ideológicos que historicamente excluem e criminalizam os modos de vida e a produção cultural das comunidades periféricas.

Nessa perspectiva, o rap se junta a um coro de outras vozes que compõem a tradição literária de cunho sócio popular, as quais se empenharam na denúncia e contestação dos diversos dispositivos de exclusão tanto do sujeito negro, indígena e mestiço, quanto da arte literária e da cultura por eles produzidas. Em tempo ressalta-se que impedir a ascensão da arte produzida por um grupo é, sobretudo, impedir a ascensão sociopolítica dos indivíduos que compõem esse grupo, como já afirmou Foucault (2010) e Candido (2000).

É fato notório que o Brasil, presentemente, figura entre os países mais injustos e desiguais do mundo. Souza (2017) aborda esse tema na medida em que lança luz sobre a origem dessa desigualdade (a qual é denunciada e combatida pelo rap). Para o autor, a causa dessa profunda cisão social, do alargamento da desigualdade e do não acesso à cidadania plena pelas camadas populares está localizada centralmente nos 350 anos de escravidão legalizada e naturalizada. Intuições como a mídia, a justiça e a intelectualidade, de maneira quase unânime, estão a serviço dos donos do poder e se irmanam no objetivo de manter o povo em estado permanente de letargia e imbecilidade. Uma continuidade perfeita da ideologia escravista que condenou e

continua condenando os estratos populares à miséria física e simbólica, enquanto ampliam o seu próprio capital social e cultural. Na concepção do autor esse é um sistema que “sem culpa e remorso humilha e mata os pobres” (p. 27).

As constatações feitas por Souza (2017) encontram sustentação nos dados da pesquisa intitulada “Nós e as Desigualdades” (abril/2019) publicados recentemente, em forma de relatório, pela Oxfam Brasil (centro de estudos ao combate à pobreza e à desigualdade social). Tais dados apontaram que no Brasil os 5% mais ricos possuem a mesma renda que os demais 95% da população. Desvelaram ainda que os seis brasileiros mais ricos do país concentram a mesma riqueza que os cem milhões de brasileiros mais pobres; e que o número de mega-bilionários saltou de aproximadamente 10 para 33, entre 2000 e 2019. Esses dados são alarmantes, pois marca um aprofundamento drástico da desigualdade social que se concretiza por meio da má distribuição de renda no país. Ademais, desdobram-se em outra constatação ainda mais cruel – a limpeza étnica em curso no país.

Os dados publicados no Atlas da Violência (2019) explicitam que as elites e boa parte do Estado brasileiro se organizam, na contemporaneidade, em torno de uma espécie de herança do pensamento escravocrata, a qual está no cerne da crescente desigualdade social. Com efeito, isto culmina em consequências devastadoras ao tecido social, as quais se traduzem e se concretizam, por exemplo, nos números de homicídios por arma de fogo no Brasil. Os dados da pesquisa revelaram a dramática e assustadora realidade social em que as populações, sobretudo, negras estão inseridas. Tais dados descortinaram que a cada 23 minutos um jovem negro é morto no país. Isto é, a cada 24 horas, são assassinadas 53 pessoas negras, jovens e do sexo masculino. Isso em números totais significa dizer que a cada 100 homicídios ocorridos no país, 71 deles são de pessoas negras ou pardas. Uma parcela considerável dos assassinados se atribuí ao Estado brasileiro, via seu braço armado. Mais especificamente, constatou-se que das pessoas mortas pela polícia 76% são negras. Outro dado apontado neste estudo é que dos mais de 620 mil presos em penitenciárias nacionais, 67% deles são negros e pobres. Em última análise, o que se constata, via números e dados, é que o dispositivo – desigualdade e suas formas de violência física e simbólica – são empregados sobre um perfil social e biótipo étnico específico.

Essa alarmante realidade social que se configura na atualidade, como se constata, é fruto de um projeto ideológico, histórico, de exclusão e impedimento das

minorias no tocante ao acesso às esferas de poder e representação (cf. CHAUI, 2011) (ZALUAR,1998). Contudo, ao longo da história sociopolítica e cultural brasileira é possível constatar também algumas vozes destoantes que ousaram confrontar e subverter tal projeto. Diante desse cenário de violência direcionada, sobretudo, aos negros e pobres cabe um questionamento, a saber: em que medida a literatura de tradição sócio popular se desenvolve e retrata o atual cenário sociocultural e político brasileiro. Para tanto, uma leitura analítica do poema “Literatura das ruas”, de Sérgio Vaz, pode nos oferece possibilidades de resposta a tal questionamento:

A literatura é dama triste que atravessa a rua sem olhar para os pedintes, famintos por conhecimento, que se amontoam nas calçadas frias da senzala moderna chamada periferia. Frequenta os casarões, bibliotecas inacessíveis ao olho nu e prateleiras de livrarias que crianças não alcançam com os pés descalços.

Dentro do livro ou sob o cárcere do privilégio, ela se deita com Victor Hugo, mas não com os Miseráveis. Beija a boca de Dante, mas não desce até o inferno. Faz sexo com Cervantes e ri da cara do Quixote.

É triste, mas A rosa do povo não floresce no jardim plantado por Drummond. Quanto a nós, Capitães da areia e amados por Jorge, não restou outra alternativa a não ser criar o nosso próprio espaço para a morada da poesia. Assim nasceu o sarau da Cooperifa.  
[...]Professores, metalúrgicos, donas de casa, taxistas, vigilantes, bancários, desempregados, aposentados, mecânicos, estudantes, jornalistas, advogados, entre outros, exercem a sua cidadania através da poesia.

Muita gente que nunca havia lido um livro, nunca tinha assistido uma peça de teatro, ou que nunca tinha feito um poema, começou, a partir desse instante, a se interessar por arte e cultura.  
O sarau da cooperifa é nosso quilombo cultural. A bússola que guia a nossa nau pela selva escura da mediocridade.

Somos o grito de um povo que se recusa a andar de cabeça baixa e se prostrar de joelhos. Somos o poema sujo de Ferreira Gullar. Somos o Rastilho de pólvora. Somos um punhado de ossos, de Ivan Junqueira tecendo a manhã de João Cabral de Melo Neto.

Neste instante, neste país cheio de Machados se achando serra elétrica, nós somos a poesia. Essa árvore de raízes profundas, que é regada com a água que o povo lava o rosto depois do trabalho (VAZ, 2011, p. 35).

De imediato, se percebe, já nas primeiras estrofes, uma forte crítica direcionada aos grupos privilegiados que pregam a exclusão dos poetas desafortunados de seu *hall* de escritores. O eu lírico faz referência direta à Literatura (sim, a com L maiúsculo)

que está enclausurada dentro de sua própria grandeza – “dentro do livro ou sob o cárcere do privilégio” –, isto é, aquela que se faz inacessível aos que tem “os pés descalços”, aos não eruditos.

Diante dessa negativa de acesso ao mundo cultural erudito o eu lírico esforça-se para produzir a sua própria literatura, a sua própria poesia, a qual apresenta em seu cerne o caráter ideológico e estético de sua origem miscigenada e popular, uma poética periférica (vide a quarta estrofe). Ressalta-se que nessa poesia busca-se constituir a valorização do que é popular em detrimento da segregação promovida pelo pensamento erudito da arte nacional, vide a sexta estrofe. Por isso, essa expressão artística também é intitulada por seus produtores como literatura de mutirão /coletiva / vira-lata, cujo rap pode ser entendido como um de suas principais formas de expressão/manifestação.

O diálogo intertextual estabelecido com a poesia social que se consolidou, sobretudo, após a segunda metade do século XX, também salta aos olhos de imediato. Isso, sem dúvida, marca a consolidação da tradição artístico-literária de caráter contestador, popular e social na esfera cultural brasileira. Pode-se dizer, então, que o poeta periférico se apropria da literatura – um espaço de poder – no intuito de disseminar os valores, ideologias e as causas sociais do estrato social das quais é oriundo. Com isso, na atualidade, contesta o monopólio do fazer literário pelas elites letradas. Assim, acaba por tensionar as relações sociais de poder ao passo que reivindica o reconhecimento de seus *locus* de enunciação e geográfico e as manifestações artísticas, principalmente as poéticas como o sarau Coperifa e a poesia falada dos Slans, que emergem daí. Em última análise o que se quer, via literatura periférica, é a consolidação de uma consciência social crítica, sobretudo, dos estratos populares frente aos grupos hegemônicos. É disso que se trata.

Esse tipo de escrita, portanto, exige da crítica literária atual uma nova forma de percepção sobre o texto literário/poético que está sendo produzido nas/pelas periferias. De fato, é preciso desenvolver um novo olhar analítico – sem ranço –, como já asseverou Abreu (2009), para reavaliar a importância dessas expressões artísticas, seus modos e suportes de disseminação e a sua recepção pelo público. Ressalte-se que, como já visto anteriormente, até a segunda metade do século XX, a historiografia literária nacional registra a existência de pouquíssimos autores/autoras negros, pardos ou indígenas na composição do conjunto da literatura brasileira. Assim, diante

destas novas dicções literárias se fazem necessárias formas novas de interpretação do fenômeno poético e de sua atuação na esfera social.

A crítica sociocultural constituída no poema de Vaz, pode ser entrevista em uma gama de canções, poemas e manifestos produzidos, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX. Certamente, podem e devem ser tomados como exemplo da consciência crítica que se concretiza e se manifesta, a priori, via poesia cancional, presentemente. “Zumbi”, canção de Jorge Ben Jor lançada em 1974, é um exemplo emblemático disso:

Angola, Congo, Benguela  
 Monjolo, Cabinda, Mina  
 Quiloa, Rebolo  
 Aqui onde estão os homens  
 Há um grande leilão  
 Dizem que nele há  
 Uma princesa à venda  
 Que veio junto com seus súditos  
 Acorrentados em carros de boi

Aqui onde estão os homens  
 De um lado cana de açúcar  
 Do outro lado cafezal  
 Ao centro senhores sentados  
 Vendo a colheita do algodão branco  
 Sendo colhidos por mãos negras

(BEN JOR, 1974)

A primeira estrofe composta pelos versos “Angola, Congo, Benguela / Monjolo, Cabinda, Mina / Quiloa, Rebolo” faz referência aos territórios africanos cujos habitantes foram capturados e enviados ao Brasil como escravos. Chama a atenção nesta cena a presença de uma princesa africana que está à venda num leilão de escravos, estando todos acorrentados em carros de boi. Esta imagem sugere à condição animalesca imputada aos negros desde sua captura ainda no seu continente de origem. Os elementos “correntes” e “carro de boi” constituem a imagem metafórica criada por Bem Jor para denunciar e contestar os processos de animalização e martírio depreendidos como forma de dominação, via violência, dos africanos. Ademais, a imagem da princesa remete à nobreza existente na África. Assim, é possível entrever que, com a chegada dos europeus nesses territórios, inicia-se também o tráfico negreiro e o desmantelamento da organização sociocultural dessas populações.

Na segunda estrofe ocorre a inserção de outros elementos imagéticos. Com isso, a cena e o cenário compostos na primeira estrofe são ampliados. Agora, o episódio ocorre em uma fazenda onde predomina o trabalho escravo. São nítidos os recursos de figurativização poética concretizada nas imagens que se contrastam: a cor branca do algodão (De um lado cana de açúcar e do algodão) com a cor negra do café (Do outro lado o imenso cafezal) e da pele dos escravos (Sendo colhidos por mãos negras). Como se vê, a consciência sócio histórica expressada nos versos é marcante. E essa consciência crítica é certamente um dos elementos que compõem a tradição literária popular brasileira desde sua fundação.

O tema transita entre a denúncia do tráfico negreiro, a nobreza dos negros, a escravidão na figura da venda e do trabalho forçado. Nesse sentido, a canção toma ares de crítica social por meio da consciência crítica do poeta-cancioneiro, da contestação e do protesto explícito sobre quais mãos se fez a riqueza dos homens brancos. A poesia social, nas canções populares, se movimenta na simbiose entre a valorização da tradição popular e os elementos próprios do contemporâneo, como pontuou Matos (2008). Dessa forma, a poesia cancional (inclui-se aí o rap) produzida presentemente se mantém na tradição, na medida em que procura fortalecer a aliança ancestral entre poesia e música, sob a égide da canção popular. Dessa maneira, o princípio de continuidade, principal aspecto de uma tradição, se mantém, mas não como algo inerte e imutável, pelo contrário atualiza-se ao incorporar aspectos inerentes da vida contemporânea brasileira.

O grandíssimo acervo cancional que fora produzido por aqui marca também as nuances dessa produção. Acentua o caráter camaleônico e diverso desse gênero. Sobre isso o professor e pesquisador Luiz Tatit escreve:

é organismo que ludibria os observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto. Por isso, a canção brasileira converteu-se em território livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa (TATIT, 2004, p. 12).

Isto observado, avancemos. A consciência sócio histórica de cunho crítico demonstrada na canção de Bem Jor e as nuances apontadas por Tatit podem ser entrevistadas também no rap. Por exemplo, tome-se o rap “Carta à Mãe África”, de GOG, onde se encontram as seguintes estrofes:

[...] Mãe!  
 Aqui crescemos subnutridos de amor.  
 A distância de ti, o doloroso chicote do feitor...  
 Nos tornou! Algo nunca imaginável, imprevisível  
 E isso nos trouxe um desconforto horrível  
 As trancas, as correntes, a prisão do corpo outrora...  
 Evoluíram para a prisão da mente agora.

[...]As senzalas são as ante salas das delegacias  
 Corredores lotados por seus filhos e filhas...  
 Hum! Verdadeiras ilhas, grandes naufrágios  
 A falsa abolição fez vários estragos  
 Fez acreditarem em racismo ao contrário  
 Num cenário de estações rumo ao calvário.

Heróis brancos, destruidores de quilombos  
 Usurpadores de sonhos, seguem reinando...  
 Mesmo separado de ti pelo Atlântico  
 Minha trilha são seus românticos cantos.

Mãe! Me imagino arrancado dos seus braços  
 Que não me viu nascer, nem meus primeiros passos  
 O esboço! É o que tenho na mente do teu rosto  
 Por aqui de ti falam muito pouco.

[...]O sistema me marcou, mas não me arrebanha  
 (GOG, 2006)

O que de imediato salta aos olhos é a contundente denúncia dos efeitos negativos deixados pelos quase quatrocentos anos de escravidão no país, sobretudo, da violência física e simbólica. A segregação empregada sobre a população afro-brasileira, via desigualdade social e racismo, está no cerne da discussão promovida por Gog, nesse rap. Frise-se que tal discussão não está reduzida, como é comumente feito, a uma mera denúncia da desigualdade social e da violência que assola o Brasil. Esta é feita por meio de um potente procedimento estético, o qual fora denominado por Rocha (2007) como uma “poética da sobrevivência”. A violência e as violações cotidianas são ressignificadas e transformadas, pelo poeta/MC, em elemento estético que atua sob a égide do discurso de crítica social.

Esse procedimento poético se dá, por exemplo, a utilização de figuras de linguagem tais como a metonímia (a parte pelo todo) visível nos versos: “o doloroso chicote do feitor.../ As trancas, as correntes, a prisão do corpo outrora”. E ainda a comparação do passado com o presente na qual se constata que: “As senzalas são as antessalas das delegacias/ Corredores lotados por seus filhos e filhas.../ A falsa abolição fez vários estragos/ Fez

acreditarem em racismo ao contrário”. Nesse sentido, é possível afirmar que GOG manifesta sua consciência crítica em continuum com a de Bem Jor. Com isso, fortalecem a coerência estética que permeia a tradição poética de cunho denunciativo e contestador.

De modo geral, o rap está, desde sua criação, intrinsecamente ligado a um projeto sociopolítico-cultural em defesa das comunidades historicamente oprimidas. Desde sua aparição, quanto estética literária popular, apresenta como característica principal uma leitura antropofágica da realidade social brasileira, a qual se viabiliza por meio da aquisição de uma consciência sócio histórica altamente crítica e contundente. Esse posicionamento dos MCs colide frontalmente com os projetos ideológicos e econômicos do *status quo*, o qual possui um *modus operandi* de caráter segregador, quando não eliminador, dos extratos sociais subalternizados.

De posse dessa consciência crítica, o MC propõe esteticamente uma leitura crítica da realidade e das relações sociais que fragmentam e estratificam o tecido social brasileiro, como demonstram os versos a seguir:

Fredy Krueger teria medo do cenário  
Zona Sul, Grajaú madrugada São Paulo.  
A Roleta Macabra sorteou nosso número,  
Giroflex projeta o slide de dois túmulos.  
Tribunal cinza com um juiz três de júri  
Nosso crime? rap no último volume.

Plá, plá, plá sinto o cheiro de túmulo  
A Roleta Macabra sorteou nosso número

Lei 9455, tortura, da Romão Gomes,  
Se a TV chocar a opinião pública.  
Cultura desde o século XIX intacta,  
Pro escravo da América XX aqui 200 chibatadas.  
DOI-CODI ditadura 64 à 85,  
No tapete sumia mais um preso político

Só no Brasil tem disparo acidental toda semana  
Pra Anistia Internacional a polícia brasileira,  
É a que mais executa no planeta  
O covarde que fuzila 111 no Carandirú,  
À paisana anda com a funcional no cu  
(FACÇÃO CENTRAL, 2018)

Como se vê, o posicionamento é de confronto. O MC deixa claro que não há mais espaço para qualquer tipo de conciliação social e de classe. Esse posicionamento de enfrentamento se dá por meio da crítica aguda desempenhada

pelo rap sobre as questões de violência física e simbólica, de encarceramento e do assassinato em massa de negros, pardos e indígenas, no país. Ao fazer isso o rap se configura com uma estética de resistência e revide na atualidade. Está em linha com aquela tradição de cunho social que ao longo da história buscou uma compreensão mais ampla do que seja, de fato, a sociedade brasileira contemporânea e todas as suas mazelas; algumas foram explicitadas nas reflexões de Zaluar (1998) e Souza (2017) e confirmado pelos dados divulgados recentemente no Atlas da Violência no Brasil (2019).

Conscientemente o MC acusa a existência de um *modus operandi* social que atua como dispositivo segregador e exterminador das populações negras nas periferias nacionais. As formas de resistência e revide a este dispositivo são facilmente entrevistadas na expressão poética do rap. Vide as estrofes de “Capítulo 4, versículo 3”, “Brasil com P”, e “Negro Drama”, respectivamente:

60 por cento dos jovens de periferia sem antecedentes criminais  
 Já sofreram violência policial  
 A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras  
 Nas universidades brasileiras  
 Apenas 2 por cento dos alunos são negros  
 A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo  
 Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente

(RACIONAIS, 1997)

Pesquisa publicada prova:  
 Preferencialmente preto, pobre, prostituta  
 Pra polícia prender  
 Pare, pense, porque?  
 Prossigo,  
 Pelas periferia praticam perversidades: PMs!  
 Pra periferia? Pânico, pólvora, pá pá pá!

(GOG, 2000)

Negro Drama  
 O drama da cadeia e favela  
 Túmulo, sangue  
 Sirene, choros e vela

Periferias, vielas e cortiços  
 Você deve tá pensando  
 O que você tem a ver com isso

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, 2002)

Sem exceção, em todos os trechos é configurado um eu lírico extremamente consciente dos dispositivos de exclusão e da condição de alvo da violência a qual está submetido. O revide se dá por meio de uma postura contundente de enfrentamento a todos os dispositivos que visam o cerceamento da voz, do discurso (FOUCAULT, 2010), dos periféricos. Imerso em uma realidade social extremamente violenta e excludente o MC denuncia a existência de uma cultura de naturalização da violência contra as populações negras e pardas. Herança direta do pensamento escravocrata colonial que se faz presente e atuante na ideologia sociocultural das elites do atraso (cf. SOUZA, 2017), presentemente. Não obstante, aponta que o principal agente dessa violência direcionada é o braço armado do Estado – a polícia – que no Brasil acabou por ser aparelhada ideologicamente na defesa dos ricos. E isso cria um ambiente extremamente ríspido entre essa instituição e as comunidades periféricas, como já explicitou Zaluar (1998) e Rocha (2007); e pode ser constatado nos versos: “não confio na polícia raça do caraio / se eles me acham baleado na calçada / chutam minha cara e cospem e mim / eu sangraria até a morte já era um abraço...” (RACIONAIS MCs, 1993); “Deus é o juiz / Enquanto Zé Povinho / Apedrejava a cruz / E o canalha, fardado / Cuspiu em Jesus” (RACIONAIS MCs, 2002); “Desde o início por ouro e prata / Olha quem morre, então veja você quem mata / Recebe o mérito, a farda que pratica o mal (RACIONAIS MCs, 2002); “A polícia sempre dá o mau exemplo/ Lava minha rua de sangue, leva o ódio pra dentro /Pra dentro de cada canto da cidade/ Pra cima dos quatro extremos da simplicidade” (RACIONAIS MCs, 1997).

Em meio a tais tensões, o rap possibilitou que indivíduos, tradicionalmente excluídos do processo sociocultural simbólico, pudessem entrar em cena para produzir sua própria imagem, dando origem a uma espécie de deslocamento do discurso pautada numa intensa movimentação cultural advinda não mais dos centros, mas dos guetos. A discussão a respeito de conceitos de literatura serve para pensarmos este gênero como sendo, na contemporaneidade, uma manifestação

artístico-cultural, seja da palavra cantada seja da palavra escrita que apresentam ao mesmo tempo um discurso lírico e crítico subversivo. Ou seja, o rap é entendido também como um discurso estético de sujeitos excluídos com intuito de construir uma autoimagem positiva e consolidar um *locus* de enunciação que sai da margem rumo ao centro. Isso tudo se constata nos trechos de “Negro drama” e “Triunfo”, respectivamente:

Desde o início  
 Por ouro e prata  
 Olha quem morre  
 Então veja você quem mata

Não foi sempre dito que  
 negro não tem vez, então,  
 Olha o castelo irmão  
 Eu era a carne agora sou a própria navalha

Eu visto preto  
 Por dentro e por fora  
 Guerreiro  
 Poeta entre o tempo e a memória  
 (RACIONAIS MCs, 2002)

Não escolhi fazer rap não, na moral  
 O rap me escolheu porque eu aguento ser real  
 Como se faz necessário, tiozão  
 Uns rimam por ter talento, eu rimo porque eu tenho uma missão

Eu nasci junto a pobreza que enriquece o enredo  
 Eu cresci onde os muleque vira homem mais cedo  
 Se o rap se entregar favela vai ter o que?  
 Se o general fraquejar soldado vai ser o que?  
 (EMICIDA, 2010)

Assim, na atualidade, o rap se atrela, com vigor e potência, à tradição literária de cunho oral e popular – essência de sua existência – uma vez que, como visto anteriormente, a voz (a fala direta) tem centralidade nessa expressão. Ademais, a postura de confronto frente à violência, à segregação e à desigualdade social, às quais seus produtores e suas comunidades estão impelidas cotidianamente constitui de modo central a estética do rap: “Não foi sempre dito que preto não tem vez então”/ “eu era a carne agora sou a própria navalha”;/ “aquele que você odeia amar nesse instante / e de onde vem os diamantes? Da lama!” / “Demorou, eu quero é mais Eu quero até sua alma / Aí, o rap fez eu ser o que sou”. Com efeito, se estabelece estética e

ideologicamente a confrontar os critérios eruditos, os quais são colocados como baliza oficial única de atribuição do status de arte. E é nessa dialética que o rap nacional se faz presente na arena sociocultural brasileira.

De fato, essa postura de confronto que é própria do rap, não raro, é mal interpretada, sobretudo, por aqueles que preferem vê-lo à distância. Estes erroneamente confundem-no com uma espécie de vingança dos explorados, contudo, não o é; – é poesia popular. É *continuum* das tradições orais e populares dos estratos subalternizados da sociedade, na atualidade. Entendendo com Fernandes (2003), a poesia popular desponta “num campo de manifestações muito mais amplo que o que se revelou, a partir do século XVIII, por poema. Manifestações que são marcadas pelas características próprias do contemporâneo, tais como: os *locus* de produção, a voz coletiva, a simbiose entre oralidade e escrita” (p. 70).

Na esteira de pensamento de Fernandes, o rap mantém uma forte ligação com a tradição poética popular brasileira. Aponta que “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” (p.77). Ressalte-se que a presença da oralidade e de elementos populares reforçam no rap a questão da voz poética se configurar, embora lírica, coletiva.

O rap, na medida em que se manifesta na esfera sociocultural, explicita um forte laço com a cultura popular. Esse laço fica mais explícito quando se entrevê os elementos que compõem sua estética: a oralidade, a linguagem coloquial, o povo e seus modos de vida, entre outros. No contexto contemporâneo, esses aspectos são utilizados pelo MC, em sua estética, como ato de resistência à alienação promovida em grande parte pelas mídias. Um posicionamento crítico frente à realidade exclusiva e racista, na qual está inserido. Nessa perspectiva o verso de Sergio Vaz: “a arte que liberta não pode vir da mão que oprime” é ilustrativo desse posicionamento na medida em que explicita uma negativa.

É preciso que se ressalte que o rap, por meio de seus produtores, parece manifestar o desejo de ser reconhecido como sendo a expressão litero-musical de grupos excluídos socialmente – uma arte (des)elitizada. Desse modo, o rap se insere dentro da articulação poética sócio popular na medida em que apresenta um discurso lírico marcado, sobretudo, pela oralidade, liberdade formal, oposição ao discurso oficial, isto é, uma poética que prioriza o retrato das vivências de seus próprios produtores e de suas comunidades. E não raro, se engaja num movimento de defesa

e valorização da cultura popular e suas tradições, isso na medida em que se entende como sendo uma perspectiva da cultura nacional. Esse engajamento de defesa e valorização pode ser entrevisto, por exemplo, em seu hibridismo poético marcado pela simbiose entre elementos contemporâneos e populares.

Um exemplo emblemático disso é a poesia produzida pelo rapper-repentista-embolador cearense Rapadura Xique-Chico. A junção do discurso poético do rap com o do maracatu, coco, capoeira, forró, baião e das cantigas de roda, que se materializa também na escolha de seu nome artístico – Rapadura (Rap/adura) – demonstram o engajamento do artista com suas origens culturais. Isso pode ser constatado nos trechos a seguir:

Por tudo que se floriu, por tudo que se sentiu  
 Felicidade explodiu, todo sertão se buliu  
 Todos souberam que foi no Brasil que isso surgiu  
 Tipo rap com baião, tipo canção com batidão  
 Tipo Rapadura e Gonzagão, a melhor dupla do sertão  
 [...]Eu aplaudir a segunda beleza pura, é cordel  
 Pura beleza é frevo, maracatu, capoeira  
 Tem jumenta alada e cachaça tem de tudo na feira  
 Tem cabra embriagado que tem terreno no céu  
 Tem farinha e rapadura que é mais doce que mel  
 Isso é o que me faz feliz, vou celebrar minha raiz

Sou lavrador, trabalhador, sou sonhador cantador  
 Eu vim da seca, da palhoça pra expressar meu amor  
 Toda essa gente tem garra  
 Tem esperança no peito  
 Tem tradições, tem talentos e merecem mais respeito  
 (RAPADURA, 2010)

Não vejo cabra da peste só carioca e paulista  
 Só freestyleiro em nordeste não querem ser repentistas  
 Rejeitam xilogravura o cordel que é literatura  
 Quem não tem cultura jamais vai saber o que é rapadura  
 Foram nossas mãos  
 Que levantaram os concretos os prédios  
 Os tetos os manifestos, não quero mais intermédios  
 Eu quero acesso direto às rádios, palcos abertos  
 Inovar em projetos protestos arremesso fetos  
 Escuta! A cidade só existe por que viemos antes  
 Na dor desses retirantes com suor e sangue imigrante  
 Rapadura eu venho do engenho rasgo os canaviais  
 Meto o norte nordeste

Minhas irmãs, meus irmãos  
 Se assumam como realmente são  
 Não deixem que suas matrizes  
 Que suas raízes morram por falta de irrigação

Ser nortista e nordestino meus conterrâneos  
 Num é ser seco nem litorâneo  
 É ter em nossas mãos um destino  
 Nunca clandestino para os desfechos metropolitanos  
 (RAPADURA, 2010)

Esses trechos são de “Amor popular” e “Norte Nordeste me veste”, respectivamente. Integram a primeira obra discográfica publicada pelo artista em 2010. Neles, Rapadura explicita seu engajamento de defesa e valorização da cultura popular e suas tradições. É visível o retrato sobre o Nordeste: da seca, do agricultor, da mulher rendeira, e também da cidade e dos processos de urbanização ao passo que tece uma crítica ferrenha àqueles que rejeitam suas raízes culturais originárias. Faz isso por meio de uma poética marcada por um hibridismo artístico-cultural (outra característica contemporânea desse gênero), isto é, configurada na junção de gêneros populares como a embolada, o repente, o coco, o maracatu, os cânticos da capoeira e as cantigas de roda.

Notadamente, há um lirismo compassivo para com os seus iguais e um sentimento de indignação e revide frente às mais variadas formas de discriminação e segregação. Ademais, há explicitamente a intensão de manter a sua identificação com aquilo que é popular e com o povo, ao passo que promove a transmissão dos valores e técnicas constituídas ao longo da história da cultura popular no Brasil. Ressalta-se que essa faceta de cultura é por essência fruto da resistência secular do povo, dos não abastados que transmitem suas tradições via memória afetiva e modos de vida, sempre de uma forma coletiva:

a cultura popular é o último índice de resistência e de conservação do *nacional* ante o *universal* que lhe é, entretanto, participante e perturbador resultado da sabedoria oral, memória coletiva anteposta aos conhecimentos transmitidos pela ciência. O saber-fazer do povo que atribui à cultura popular seu caráter de continuidade, funcionalidade e utilidade, que, por sua vez, a torna mantenedora do estado normal do seu povo quando sentida viva (CASCUDO, 1983, p. 688-9).

Reconhecidamente essas expressões artísticas, utilizadas por Rapadura e outros MCs, são frutos das tradições orais e populares que não raro se manifestam em abundância por meio dos cantos falados encontrados nas culturas nordestinas, nos rituais indígenas e africanos, os quais compõem a tradição. Como aponta

Cascudo a cultura popular é, em última análise, o índice de resistência e a conservação da sabedoria oral e da memória coletiva das gerações anteriores.

Na atualidade, resistência e conservação se encontram e se manifestam em expressões e gêneros literários, musicais, plásticos e teatrais. Buscam se manter em linha com a tradição cultural oral-popular na medida em que seus produtores são, em sua totalidade, oriundos dos estratos historicamente subalternizados. O mesmo autor apresenta uma outra reflexão importante a respeito:

a cultura é a memória e a imaginação do Povo, mantida comunicável pela Tradição, movimentando as culturas, convergidas para o uso, através do tempo[...] O Povo guarda e defende sua Ciência Tradicional, secular patrimônio onde há elementos de todas as idades e paragens do mundo em continuidade (CASCUDO, 1971, p. 9)

Como se vê o autor pondera sobre o caráter de continuidade e de resistência da cultura popular (juízo que interessa diretamente para sustentação desta Tese). Pondera ainda que a cultura popular é transmissível pela convivência e ensino, de geração em geração, compreendendo o patrimônio tradicional de normas, doutrinas, hábitos, acúmulo do material herdado e acrescido pelas apropriações inventivas de cada geração. Além do mais, que a cultura é uma herança social, assim sendo possível pensá-la numa condição de *continuum* ao longo da história humana, tanto em porções universais como locais. Nesse sentido, portanto, entende-se que não existe povo sem cultura, e que todos, sem exceção, possuem capacidade criadora e modificadora.

Como se constatou anteriormente, a poesia de Rapadura é exemplo emblemático e explícito da preocupação e engajamento do rap em manter a continuidade das tradições populares. Também seguem na mesma linha outros rappers (grupos), os quais em suas composições também apresentam tal preocupação. Para tanto, seguem alguns outros trechos, agora dos raps “Brasil com p” e “Jesus chorou”, respectivamente:

Pesquisa publicada prova:  
 Preferencialmente preto, pobre, prostituta  
 Pra polícia prender  
 Pare, pense, porque?  
 Prossigo,  
 Pelas periferia praticam perversidades: PMs!  
 Pelos palanques políticos prometem, prometem,  
 Pura palhaçada. Proveito próprio?

Praias, programas, piscinas, palmas...  
 Pra periferia? Pânico, pólvora, pá pá pá!  
 [...]Palavras pronunciadas pelo Poeta, Periferia.  
 (GOG, 2000)

O que é, o que é?  
 Clara e salgada  
 Cabe em um olho  
 E Pesa uma tonelada

Tem sabor de mar  
 Pode ser discreta  
 Inquilina da dor  
 Morada predileta

Na calada ela vem  
 Refém da vingança  
 Irmã do desespero  
 Rival da esperança  
 (RACIONAIS MCs, 2002)

É possível observar, nas estrofes acima, o empenho dos MCs em manter o diálogo com elementos da cultura oral e popular. Conscientemente os rappers retomam, como técnica de composição, brincadeiras que não raro estão atreladas à memórias afeto-coletivas do universo infanto-juvenil brasileiro: “a língua do P” e as “Advinhas de o que é o que é?”. De fato, tais brincadeiras carregam consigo, ao longo de suas existências, a marca característica do discurso oral e também referências a elementos que compõem o imaginário e cultura popular. Contudo, embora se possa entrever uma certa presença de uma certa ludicidade nessas composições, a inserção de temáticas ligadas ao pensamento crítico e à crítica social, criam a tensão dialética necessária para configurar a poesia social do rap.

Como já enfatizado anteriormente, o rap está ligado às tradições populares orais e procura manter esses laços como uma espécie de reafirmação de sua origem cultural e como fator identitário no tocante à classe social à qual pertence. Com efeito, sua poética se compõe por uma gama de elementos de ordem social, étnica, linguística, oral, coloquial e de classe. Todos eles, são ressignificados esteticamente pelos MCs que a produzem, como se pode constatar nesses trechos:

Problema com escola  
 Eu tenho mil, mil fita  
 Inacreditável, mas seu filho me imita  
 No meio de vocês  
 Ele é o mais esperto

Ginga e fala gíria  
Gíria não, dialeto  
(RACIONAIS MCs, 2002)

Alô!  
Aí! Dorme, hein, doidão! Mil fita acontecendo e cê aí?  
Que horas são?  
Meio dia e vinte, ó  
A fita é o seguinte, ó  
Não é isqueirando não, ó  
Fita de mil grau.  
Onti eu tava ali de Cb, no pião  
Com um truta firmeção  
Cê tem que conhecer  
Se pã, cê liga ele  
Vai saber, de repente  
Ele fazia até um rap num passado recente.  
Aham!  
vai vendo a fita, ó  
Cê não acredita, ó  
Quando tem que ser, é, jão. Pres'tenção  
Vai vendo, parei pra fumar um de remédio  
Cuns moleque lá e pá, trafica nos prédios  
Um que chegou depois, pediu pra dar uns 2  
Logo um patrício, ó, novão e os carai  
Fumaça vai, fumaça vem ele chapo o coco  
Se abriu que nem uma flor, ficou loco  
Tava eu mais dois truta e uma mina  
Num Tempra prata show filmado, ouvindo Guina  
Ih!, o bico se atacou, ó! Falo uma pá do cê  
(RACIONAIS MCs, 2002, grifo meu)

Mandei falá, pra não arrastá, não botaram fé, subirusdoistiozin  
O baquío é loco, o sol tá de rachá,  
vários de campana aqui na do campim  
Má quem quer pretá, má quem qué branca,  
todo azulê requer seu rejuntin  
Pleno domingão, flango ou macalão, se o negócio é bão,  
cê fica é chineizin  
Cença aqui patrão, aqui é a lei do cão,  
quem sorri por aqui, quer ver tu cair  
É justo é Deus, o homem não, ouse me julgá, tente a sorte fi.

[...] Cença aqui patrão, eu cresci no mundão,  
onde o filho chora e a mãe não vê  
E covarde são, quem tem tudo de bom,  
e fornece o mal pra favela morrer  
(CRIOLO, 2014, grifo meu)

Não escolhi fazer rap não, na moral  
O rap me escolheu porque eu aguento ser real  
Como se faz necessário, tioção  
Uns rimam por ter talento,

eu rimo porque eu tenho uma missão  
Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido  
 Os esquecido lembram de mim porque eu lembro dos esquecido  
 E o triunfo memo pra nós é o sorriso da coroa  
 Nós quer mulher sim, quer um dim também  
 Quer vê tudo os neguinho lá, vivendo bem  
 Só que aí pra mim a luta vai além  
 [...] Meu, cês ainda quer memo ser mais rua que eu!?  
 A rua e nós  
 (EMICIDA, 2008)

Como se vê nos trechos o que salta aos olhos de imediato é a proximidade do texto escrito com a variante oral executada pelos falantes no *locus* periférico, vide grifos. Outra vez se vê a fórmula linguística da fala direta que se apresenta, sobretudo, no segundo trecho. Mais ainda, busca explicitar sentimento de equidade para com seu receptor ao ambientá-lo dentro do contexto periférico da comunidade, faz isso ao passo que rechaça a ideológica egoísta das elites. Atrélada a isso, há uma consciência ética, social e coletiva que se manifesta permanentemente por meio da tradição, como apontado anteriormente por Cascudo (1971;1983) e Schwartz (1983).

Além disso, podemos observar que para o MC o rap é compromisso, é missão. E por isso transcende a vinculação como mero entretenimento. Ao fazer isso reafirma o seu engajamento com os pares dos estratos sociais que historicamente foram e ainda são subalternizados e segregados. Como fica claro nos versos: “Não escolhi fazer rap não, na moral O rap me escolheu porque eu aguento ser real Como se faz necessário, tiozão / Uns rimam por ter talento, / eu rimo porque eu tenho uma missão”, de Emicída. E também nos versos de Rappin Hood: “sou Happin Hood (hã), sujeito homem / Se eu tô com o microfone é tudo no meu nome / Sou posse mente zulu, se liga no som / Sou negão, certo sangue bom” (2012).

Assim sendo, é possível afirmar que o cenário sociocultural brasileiro atual, o qual é caracterizado por ser extremamente desigual e segregador, é sem dúvida, terreno fértil para manifestações de cunho crítico e social. Nesse sentido, ao se lançar um olhar mais atento sobre a organização sociocultural dos sujeitos periféricos, o que se verá, por certo, é uma progressão potente da contestação dos privilégios e dos privilegiados, em simultaneidade com altercação de revide frente ao *status quo*.

Por tudo isso, presentemente, a poesia popular de cunho social – o rap – desempenha um papel fundamental na esfera sociocultural, a saber: possibilita uma leitura mais horizontalizada e tensionada das questões sociais urgentes e das relações de poder que ditam em qual velocidade devem ocorrer os processos de

inclusão plena das minorias, aos bens da Nação. Isso na medida em que procura engendrar um debate profundo, no coração da esfera pública, sobre a atual condição socioeconômica, política e cultural do país. Só que agora isso ocorre sob o ponto de vista e sob a perspectiva dos estratos sociais subalternizados, cujo *locus* geográfico e enunciativo estão fincados nas periferias. E tendo, sobretudo, o rap nacional como instrumento central de veiculação de suas reivindicações tradicionais.

### **CAPÍTULO III**

#### **ANÁLISE DO CORPUS**

#### **rap nacional, um raio X do Brasil**

*A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono, diálogo, monólogo.  
Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura,  
sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal.*

*Octavio Paz*

Na epígrafe acima, Paz (1956) exhibe a manifestação dialética em que a poesia age no tecido sociocultural. Dentre as possibilidades apresentadas pelo autor o que, acima de tudo, nos interessa são suas possíveis configurações em “voz do povo”, “popular e minoritária” e “coletiva e pessoal”. Com efeito, se compreende aqui que tais configurações compõem o cerne da estética do rap.

Em *Literatura de dois gumes* (2006), Candido ao se debruçar sobre a formação da literatura nacional, aponta uma problemática na origem da literatura nacional, a saber: a constituição de uma literatura que buscava contornos brasileiros, mas que se manteve num ajustamento intrínseco com a tradição literária portuguesa por séculos. Esta problemática permeou praticamente toda a produção literária do Brasil colônia, a qual deixou muitos resquícios nas produções atuais.

O mesmo autor explicita que o “processo civilizatório” disseminado pelos colonizadores europeus foi sendo, ao longo de quatro séculos e meio, engendrado e massificado por meio de gêneros oficiais, científicos e artísticos, sendo a literatura um dos mais utilizados. Esse processo deixou um legado nos modos de pensar, agir e viver da sociedade brasileira, o qual mesmo com a proclamação da Independência e décadas depois da República, não se extinguiu por completo. Muitos resquícios ideológicos podem ser constatados nas relações sociais, na atualidade.

O resultado disso, então, é uma dialética sociocultural que apresenta de um lado, uma realidade composta de carências identitárias, cidadãs e de alteridade e altruísmo social e, de outro, a utopia esperançosa num projeto nacional de Nação que agregaria todos os estratos sociais e grupos étnicos numa só Nação. Nesse sentido, a literatura fora escolhida para ser o “discurso competente” (cf. CHAUI, 2011) para conduzir tal projeto. Ainda que sem contornos tipicamente nacionais, é admissível dizer que surgira na literatura nacional produzida ainda na colônia, uma perspectiva

alinhada à tradição universal popular e de contestação do *status quo* (cf. CANDIDO, 2000, 2006).

Ressalte-se que além de Candido, autores como Bosi (2002, 2013) e Coutinho (2004) convergem no entendimento de que o aspecto social da literatura nacional *a priori* se ocupou basicamente da abordagem dos temas mais abstratos relacionados com a moral e a ética, e *a posteriori* se interessou por questões mais concretas da vida social tais como os direitos humanos e a política. Não obstante, é possível entrever na sátira gregoriana e nos *lundus* barbosianos, guardadas as singularidades, as primeiras manifestações estéticas de cunho crítico de autores nascidos em terras brasileiras. Nesse sentido, pode-se, então, entender que a partir desses autores começa a ser engendrada, no Brasil, uma tendência poética fortemente marcada pela tradição estética de contestação do *status quo*, que *a priori* se materializa por meio da sátira, mas que no decorrer do tempo progressivamente foi sendo complementado com outros elementos da cultura popular de crítica social, como a rasura, a paródia, a ironia, o sarcasmo, a denúncia explícita.

Do período colonial, passando pelo imperial até chegar ao Brasil republicano, sob um olhar panorâmico que o tempo nos permite ter, é possível observar uma progressão substancial de incorporação de elementos da crítica social na literatura nacional. Isso no sentido de que foram sendo incorporados outros elementos que estão intrinsecamente ligados à concretude das disputas de poder na arena social. Por certo, essas disputas foram sendo canalizadas no período colonial, tentando se transformar em voz potente no período imperial com a quase insurreição mineira dos árcades, o que, não obstante, fora alcançado em meados do século XIX.

Como fatos influenciadores dessa faceta crítica, devem ser consideradas as três primeiras décadas pós Revolução Francesa (1789) as quais influenciaram uma ideologia libertária em parte da elite brasileira, o que foi impulsionado com a vinda da Corte Portuguesa em 1808. Isso, do ponto de vista cultural, provocou uma certa euforia na colônia, já que para atender os anseios reais foram impulsionados a criação da biblioteca nacional, universidades e jornais. A arte foi o setor mais amplamente contemplado. A literatura nacional também foi impulsionada com força jamais vista até então, pois agora havia a possibilidade de publicação impressa de poemas e folhetins, nos jornais. É neste momento também que se começa a formar um público leitor mais amplo, o que para Candido (1975) foi fundamental para a expansão da literatura brasileira. Aponta o autor que:

No Brasil não havia universidades, nem tipografias, nem periódicos. Além da primária, a instrução se limitava à formação de clérigos e ao nível que hoje chamamos secundário, as bibliotecas eram poucas e limitadas aos conventos, o teatro era paupérrimo, e muito fraco o intercâmbio entre os núcleos povoados do país, sendo difícil a entrada de livros, realidade que muda com a chegada da Corte Portuguesa (CANDIDO, 2005, p. 70).

Paralelo a isso, ao se debruçar sobre a formação da literatura, não só no Brasil mas também na América Latina, Coutinho (2010) observa que a independência das colônias latino-americanas impulsionou um sentimento de nacionalidade diretamente refletida na/pela literatura. A formação dessas literaturas esteve a cargo de autores que projetavam os ideais de uma Nação em crescimento e desenvolvimento e que até hoje são considerados constitutivos da história da Nação:

Na América Latina, durante o século XIX, o sujeito enunciador do discurso fundador do estado-nação tomou como base um projeto patriarcal e elitista, que excluiu não só a mulher, mas índios, negros, analfabetos e, em muitos casos, aqueles que não possuíam nenhum tipo de propriedade. A preocupação dominante era marcar a diferença da nova nação com relação à matriz colonizadora, mas o modelo era óbvio e paradoxalmente a metrópole; daí a necessidade de forjar-se uma homogeneidade que excluísse todas as diferenças (COUTINHO, 2010, p. 107).

Porém, nem tudo são flores. O que causa um estranhamento é a contradição que pode ser observada no período (e que ainda perdura): ao mesmo tempo em que ideias sobre o sentimento de nacionalidade e republicanismo afloravam em parte dos homens públicos brasileiros e também nos latino-americanos, a grande maioria da população permanecia (e ainda permanece) segregada e na miséria, sem acesso à emancipação e aos direitos humanos básicos. Com efeito, essa contradição permanece até os dias atuais, e será explorada e fortemente denunciada pela arte/literatura produzida pelos estratos subalternizados, com destaque para o rap.

No Brasil, mesmo com a proclamação da Independência em 1822, fato que aparentemente poderia ter sido positivo no sentido de caminhar para uma promoção humanística e cultural para o/do povo, acabou por ser um episódio que aprofundou largamente a segregação social dos não brancos. Isso porque, mesmo já gozando do fato de ser uma ex-colônia, o imperador do Brasil, ao promulgar a primeira constituição nacional em 1824, acabou por consolidar e aprofundar a lógica colonizadora-

escravocrata dos séculos anteriores, ao decidir manter o regime monárquico, reconhecendo a religião católica como oficial, e legalizando a escravidão. É inegável que tais decisões tiveram o intuito de manter a ascensão dos mesmos grupos de poder e suas elites culturais constituídos por aqui desde 1500. Por certo, tais decisões contribuíram para o aprofundamento de muitos problemas étnico-sociais que se fazem presentes na atualidade.

A partir da segunda metade do século XIX, os ventos republicanos começam a soprar por aqui com mais intensidade, trazendo consigo o ideário libertário dos abolicionistas. É nesse período, sobretudo, nas duas últimas décadas, que ocorrem os fatos mais importantes da vida sociopolítica brasileira; o que por certo contribuiu para dar mais fôlego àquele viés crítico e satírico. Mais especificamente, em 13 de maio de 1888, sob forte resistência e protestos das elites econômicas compostas majoritariamente por senhores de escravos, foi instituído o fim da legalidade do regime escravista. Ressalte-se que o Brasil foi o último país ocidental a fazê-lo (e só o fez devido a uma intensa pressão externa, encabeçada pela Inglaterra). Um ano depois, em 15 de novembro de 1889 é instaurado oficialmente o regime republicano no país. O que, *a priori*, seria uma possibilidade, ainda que no campo simbólico, de incorporação das diversas etnias que compõe o povo brasileiro em uma identidade nacional.

Esses fatos movimentaram o cenário sociopolítico da época. Sobretudo, porque aparentemente foram vendidas como ações que promoveriam mudanças profundas nas estruturas sociais e nas relações de poder no país. Contudo, o que se constituiu, de fato, foi apenas uma mudança de nomenclatura no tocante ao regime político e social. De fato, mesmo com a implementação do sistema republicano – o qual pressupõe um pouco mais de justiça social e a alternância no poder – quem continuou no poder, ditando as regras foram os mesmos grupos (e seus herdeiros) que já usufruíam do poder nos regimes anteriores, com raríssimas exceções, como já observado por Souza (2017).

Retomando Candido em “Literatura de dois gumes” (2006), esse desvela os impasses vividos por nossa literatura desde sua origem, a qual lidou com o desconforto de ser produzida na “esfera impiedosa do subdesenvolvimento”. Instalados à margem das matrizes, inevitavelmente assaltados pelo desejo de autonomia em choque com a consciência da dependência, os literatos brasileiros, em todo o processo de formação do nosso sistema literário, vêm buscando caminhos

adequados à articulação dessas duas forças que, afinal, nos estruturam: a necessidade de comungar os valores universalizados, padronizados pela Europa, e a vontade de manter as nuances particularizadoras de nossas raízes culturais.

Com efeito, no início do século ao afirmar que: “o Brasil não tem povo, tem plateia” Lima Barreto (1881-1922) explicita uma característica um tanto quanto peculiar do povo brasileiro – a sua inércia social – que ora se dá via impedimento da participação popular e ora via o conforto da acomodação. Essa inércia foi observada também pelo modernista Mário de Andrade que a alocou como bordão na boca de seu célebre personagem Macunaíma, o qual após seu nascimento pronunciou: “ai, que preguiça”; frase essa que será por ele proferida em todos os momentos em que fora convocado para caçar, opinar, trabalhar. Isso pode ser compreendido como uma metáfora crítica da quase nula participação do povo nas decisões de seu próprio destino.

Não raro, no Brasil o poder de decidir o destino sociopolítico da Nação fora, assim como uma espécie de feudo, sendo passado e repassado entre os estratos abastados. Nesse sentido, pode-se dizer que seja por inércia, seja por impedimento, de algum modo o povo permitiu e delegou aos ricos, aos grupos eruditos, aos intelectuais letrados, o poder de os representarem, pelo menos até meados da década de 1960. Momento em que tem início, ainda que timidamente, algumas manifestações de cunho popular reivindicando voz nas decisões da Nação, mais emprego, liberdade de expressão, cidadania plena (cf. CHAUI, 2011) e (cf. SOUZA, 2017).

Alinhados ao projeto modernista de nação (cf. CANDIDO, 2006) esses intelectuais optaram, em suas narrativas e poemas, por configurar suas personagens protagonistas como sendo oriundas dos estratos sociais historicamente subalternizados, eis alguns exemplos: Isaías Caminha, de Lima Barreto; Macunaíma, de Mário de Andrade; Chico Bento, de Raquel de Queiroz; Fabiano e Paulo Honório, de Graciliano Ramos; Pedro Bala, de Jorge Armado; o Operário, de Vinicius de Moraes; Chicó e João Grilo, de Ariano Suassuna; Macabéa, de Clarice Lispector; Riobaldo e Diadorim, de Guimarães Rosa; Severino, de João Cabral de Melo Neto. Ao se lançar um olhar mais atento sobre essa gama de produções e seus autores (as quais gozam do *status* de cânone literário nacional do século XX), em geral, o que se constata é que os autores supracitados estão em condição socioeconômica oposta à das protagonistas de suas obras. Via de regra, são homens e mulheres oriundos dos estratos abastados e ultra letrados da sociedade (cf. ROCHA, 2007). Pode-se dizer

que esta regra vigorou até meados do século XX quando, como já dito, começam as reivindicações populares, sobretudo de pobres, negros e indígenas, por acesso à voz social e artística.

Ressalta-se que as origens socioeconômicas dos referidos autores não deslegitimam o desempenho denunciativo e crítico contidos em suas obras. Pois, como visto anteriormente, esses artistas (centralmente os modernistas) empenharam-se na construção de um projeto nacional (cf. CANDIDO, 2006a); que visava inserir, ainda que simbolicamente, os estratos subalternizados no cenário sociocultural. Ressalte-se que este projeto se viabilizaria via mediação político-cultural centralizada na figura dos intelectuais oriundos dos estratos sociais abastados e ultra letrados (com raríssimas exceções).

No entanto, ao se olhar para a realidade social vigente, de imediato se constata que tal projeto não se viabilizou por completo, já que a exclusão, a marginalização e a segregação das camadas populares ainda insiste em se fazer presente. Da segunda metade do século XX em diante, a literatura de cunho social ligou-se diretamente aos movimentos de resistência, que procuravam consolidar uma conjuntura sociopolítica e cultural mais democrática no país. O ocaso da Ditadura Militar em 1985, certamente é o ponto alto dessa atuação.

A poesia de contestação vinculada tanto nos poemas como nas canções desse período será, sem dúvida, o instrumento principal pelo qual a crítica social, como elemento estético, vai se traduzir. Nesta, é possível observar um esforço coletivo de seus produtores para configurar uma consciência crítica do povo frente à sua realidade social vigente, ao passo que busca também atrelar tal realidade ao seu contexto sócio histórico. Podem ser tomados como exemplos emblemáticos disso, os poemas “O operário em construção”, de Vinicius de Moraes; e “O açúcar”, de Ferreira Gullar, respectivamente:

*Era ele que erguia casas  
Onde antes só havia chão.  
Como um pássaro sem asas  
Ele subia com as casas  
Que lhe brotavam da mão.  
[...]  
Como tampouco sabia  
Que a casa que ele fazia  
Sendo a sua liberdade  
Era a sua escravidão.*

*De fato, como podia  
Um operário em construção  
Compreender por que um tijolo  
Valia mais do que um pão?*

*[...]*

*De forma que, certo dia  
À mesa, ao cortar o pão  
O operário foi tomado  
De uma súbita emoção  
Ao constatar assombrado  
Que tudo naquela mesa  
- Garrafa, prato, facão -  
Era ele quem os fazia  
Ele, um humilde operário,  
Um operário em construção.*

*[...]*

*Foi dentro da compreensão  
Desse instante solitário  
Que, tal sua construção  
Cresceu também o operário.  
Cresceu em alto e profundo  
Em largo e no coração  
E como tudo que cresce  
Ele não cresceu em vão  
Pois além do que sabia  
- Exercer a profissão -  
O operário adquiriu  
Uma nova dimensão:  
A dimensão da poesia.*

*[...]*

*E um fato novo se viu  
Que a todos admirava:  
O que o operário dizia  
Outro operário escutava.*

*E foi assim que o operário  
Do edifício em construção  
Que sempre dizia sim  
Começou a dizer não.  
E aprendeu a notar coisas  
A que não dava atenção:  
(MORAES, 1992 [1959], p. 242)*

O branco açúcar que adoçará meu café  
nesta manhã de Ipanema  
não foi produzido por mim  
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro  
e afável ao paladar  
como beijo de moça, água  
na pele, flor  
que se dissolve na boca. Mas este açúcar  
não foi feito por mim.

Este açúcar veio  
da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira,  
dono da mercearia.

Este açúcar veio  
de uma usina de açúcar em Pernambuco  
ou no Estado do Rio  
e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana  
e veio dos canaviais extensos  
que não nascem por acaso  
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital  
nem escola,  
homens que não sabem ler e morrem de fome  
aos 27 anos  
plantaram e colheram a cana  
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,  
homens de vida amarga  
e dura  
produziram este açúcar  
branco e puro  
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.  
(GULLAR, 2004[1975], p. 165)

Do ponto de vista simbólico, o poema de Vinicius apresenta como protagonista um operário que entra em processo de conscientização crítica, *a priori* individual: “Foi dentro da compreensão / Desse instante solitário/ Que, tal sua construção/ Cresceu também o operário”, mas que rapidamente se faz coletiva. Isso o leva à contestação de sua exploração, fortemente evidenciada pela expressão de negação: “E foi assim que o operário/ Do edifício em construção / Que sempre dizia sim / Começou a dizer não”. Ao passo que do ponto de vista da realidade social, o operário não desfruta de prestígio social. Isto é, está enquadrado na categoria de trabalhadores que não gozam de um *status* de valorização social.

O poema segue descrevendo o processo de tomada de consciência do operário, partindo de uma situação de completa alienação: “tudo desconhecia / de sua grande missão”, sem saber “que a casa que ele fazia / sendo a sua liberdade/ era a sua escravidão”, para a partir do contato com a dimensão poética, adquirir uma consciência humanista e de classe e principalmente um posicionamento social de autonomia: “o operário adquiriu / Uma nova dimensão: a dimensão da poesia”.

Essa consciência crítica e o posicionamento político constituído pelo operário está em diálogo explícito com a corrente marxista de meados do século XIX, a qual prega, na obra “O Capital” de 1876, que “se a classe operária tudo produz, a ela tudo pertence”, atrelada a uma valorização do humano sobre os objetos. Isso na medida em que aponta que a desvalorização do mundo humano aumenta em proporção direta com a valorização do mundo das coisas”. A corrente marxista está no cerne da luta de classe também na contemporaneidade, pois como se constata, via retrato poético de Vinicius, a condição do operário, do trabalhador braçal ainda continua baseada na espoliação de sua mão de obra pelo patrão.

Em “O açúcar” a lógica do processo de conscientização crítica é outra. Não há centralidade na conscientização do operário, como visto em Vinicius, agora ela se dá via homem de classe média alta, como sugere a estrofe final do poema: “Em usinas escuras, homens de vida amarga e dura produziram este açúcar branco e puro com que adoço meu café esta manhã em Ipanema”.

Nesse sentido, o eu lírico de “O açúcar” se esforça para promover a conscientização da classe à qual pertence. Para tanto, constrói metaforicamente uma comparação entre o açúcar que ele consome para adoçar seu café e talvez sua vida, e a vida amarga dos operários que trabalham exaustivamente nas usinas açucareiras para lhe proporcionar tal doçura. Ademais, de forma dialética este poema ao retratar um eu lírico que se propõe a divagar, em uma tranquila manhã em Ipanema, sobre a origem do açúcar que adoça seu café, retrata também o abismo social que separa ricos e pobres no Brasil. A metáfora persiste. Porém, agora sobre a aparência alva/branca, e, suavidade/doçura do açúcar em detrimento da aparência/tonalidade do trabalhador/operário que não raro é uma aparência de abatimento proporcionado pela vida dura e a tonalidade escura ou mestiça de suas peles. Nela, há um esforço explícito em contrapor as realidades socioeconômicas brasileiras. Uma realidade social constituída sob a égide neocolonialista onde dispositivos ideológicos de segregação como – a desigualdade social, a discriminação, o ódio de classe – atuam a todo vapor (cf. SOUZA, 2017).

Mais ainda, é possível retomar e trazer ao diálogo crítico alguns versos da canção Zumbi de Jorge Bem Jor (já explicitada anteriormente) que também se propõe a retratar o contexto sócio histórico brasileiro, sobretudo, no tocante à exploração histórica da mão de obra de negros e mestiços nas plantações de açúcar, algodão e café no Brasil, diz a canção: “Aqui onde estão os homens/ Dum lado cana de açúcar/

Do outro lado o cafezal Ao centro senhores sentados/ Vendo a colheita do algodão tão branco/ Sendo colhidos por mãos negras”. Cabe ressaltar aqui que a lógica da exploração da força motriz dos estratos subalternizados é a tônica da organização social brasileira desde o século XVI:

O Brasil sempre foi, ainda é, um moinho de gastar gentes. Construínos queimando milhões de índios. Depois, queimamos milhões de negros. Atualmente, estamos queimando, desgastando milhões de mestiços brasileiros, na produção não do que eles consomem, mas do que dá lucro às classes empresariais (RIBEIRO, 2010, p. 77).

Em linha com as temáticas dos poemas supracitados, a tradição de poesia social se consolidou também por meio da canção popular (cf. CYNTRÃO, 2009) desse período. Em meio ao oceano da produção cancional brasileira, “Apesar de você” (1978), de Chico Buarque; “Pra não dizer que não falei das flores” (1979), de Geraldo Vandré; “Que país é esse” (1987), da Legião Urbana; “A burguesia fede” (1988) de Cazuza, e “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro” (1994), da banda O Rappa podem, sem dúvida, serem tomadas como exemplos emblemáticos dessa tradição.

Não obstante, o final da década de 1980 marca o surgimento daquela que será, por essência, a expressão poética efetiva das classes subalternizadas na atualidade, o rap, como afirmou Oliveira (2018). O Brasil sempre tardio, que vivera até então sob a égide de uma ideologia político-econômica neocolonialista e da utopia de ser o país do futuro, no tocante à esfera sociocultural, descobriu tardiamente a potência avassaladora do rap. Isso ocorre apenas em 1997, com a publicação de “Sobrevivendo no Inferno”, dos Racionais MCs. Nesse momento é dada uma espécie de *start* social no tocante à produção estética e à voz que agora contundentemente ecoa das favelas. Ressalte-se que até 1997, o rap era entendido (pelos setores elitistas da sociedade brasileira) como uma manifestação de apologia ao crime e às drogas e ligado a grupos criminosos. Por isso, foi invisibilizado e ficou restrito ao seu *locus* de produção e enunciação, as periferias.

Não obstante, em “Dialética da marginalidade” Rocha (2007) evidencia uma problemática que se instaura na esfera da representação literária no tocante à utilização da imagem (entenda-se imagem como o conjunto de elementos como: acesso à própria voz sociopolítica, etnia e *locus* enunciativo) dos sujeitos oriundos dos estratos subalternizados na cultura brasileira contemporânea; diz ele:

A cultura brasileira contemporânea tornou-se o palco de uma disputa simbólica: de um lado, propõe-se a crítica certa da desigualdade social; de outro, acredita-se no retorno à velha ordem da conciliação das diferenças [...] sobre isso, no que diz respeito ao grupos subalternizados, cansados de ver a sua imagem ser vendida sem qualquer benefício concreto às suas vidas, buscam agora recuperar o controle sobre as suas próprias imagens [...] Esta é a melhor definição prática do que tenho chamado de dialética da marginalidade, isto é, assumir controle da própria imagem, expressar-se com a própria voz (ROCHA, 2007, p. 169-70).

O que essa disputa parece marcar é que agora, há no mínimo, mais uma possibilidade de representação e mediação sociocultural, e não mais só aquela em que toda ordem sociocultural se mantinha ao sabor das elites nacionais. Em linha com a tradição litero-cancional popular, o rap pode ser enquadrado como “a crítica certa da desigualdade social”, na medida em que passa a ser aglutinador da revolta, da ira e do ódio social acumulados ao longo de séculos para com seus exploradores históricos.

Considerando a assertiva de Rocha, é possível traçar um paralelo comparativo quanto à dialética que envolve, no calor da hora, o fenômeno da utilização da imagem por intelectuais/artistas de origem socioeconômica abastada e a reivindicação de sua própria representação feita pelos intelectuais/artistas oriundos dos estratos populares. Vejamos: nos versos da canção “Burguesia”, que compõe o crítico álbum “Ideologia”, de 1988, em que Cazuza diz:

A burguesia fede  
A burguesia quer ficar rica  
Enquanto houver burguesia  
Não vai haver poesia

A burguesia não tem charme nem é discreta  
Com suas perucas de cabelos de boneca  
A burguesia quer ser sócia do Country  
A burguesia quer ir a New York fazer compras

Pobre de mim que vim do seio da burguesia  
Sou rico mas não sou mesquinho  
Eu também cheiro mal  
Eu também cheiro mal

Vamos acabar com a burguesia  
Vamos dinamitar a burguesia  
Vamos pôr a burguesia na cadeia

Numa fazenda de trabalhos forçados  
 Eu sou burguês, mas eu sou artista  
 Estou do lado do povo, do povo

A burguesia tá acabando com a Barra  
 Afunda barcos cheios de crianças  
 E dormem tranquilos  
 E dormem tranquilos

Os guardanapos estão sempre limpos  
 As empregadas, uniformizadas  
 São caboclos querendo ser ingleses  
 São caboclos querendo ser ingleses

A burguesia não repara na dor  
 Da vendedora de chicletes  
 A burguesia só olha pra si  
 A burguesia só olha pra si  
 A burguesia é a direita, é a guerra

A burguesia fede  
 A burguesia quer ficar rica  
 Enquanto houver burguesia  
 Não vai haver poesia  
 (CAZUZA, 1988)

Aqui o eu lírico se coloca como crítico do estrato social ao qual pertence, a burguesia elitista. Faz questão de expor sua insatisfação para com sua classe social: “pobre de mim que vim do seio da burguesia”. A satírica expõe e confronta o modo de vida privilegiado da burguesia brasileira fruto, não raro, de algum tipo de exploração ao longo de séculos (vide segunda estrofe). Crítico e ironicamente se coloca entre os que cheiram mal: “eu também, cheiro mal”, ao passo que busca uma espécie de redenção ao afirmar que embora tenha origem burguesa é um artista indignado: “eu sou burguês, mas eu sou artista”. Essa tentativa/busca por uma redenção se dá para com os subalternizados que, não raro, são a força motriz que sustenta justamente à burguesia: “Sou rico mas não sou mesquinho / estou do lado do povo, do povo”. Como pontua Souza (2017), as elites nacionais buscam manter seus privilégios, ainda que tais privilégios custem os direitos fundamentais de outros grupos sociais.

A reboque, mantém uma crítica constante quanto ao tipo de organização social que explora os pobres para manter a vida fútil da Burguesia: “A burguesia quer ser sócia do Country / A burguesia quer ir a New York fazer compras”. Mais ainda, a ideologia neocolonialista e a desumanidade enraizada no sistema social vigente são denunciadas e criticadas: “a Burguesia fede / enquanto houver burguesia não vai haver poesia”. Mais do que isso, aqui, assim como em “O operário em construção” de

Vinicius, a poesia é utilizada para despertar uma dimensão de uma consciência crítica e coletiva. Nesse sentido, o poético atua como elemento aglutinador dos desejos individuais e coletivos.

A configuração narrativa da canção apresenta o típico esquema de empenho estético-ideológico de representação e mediação constituído e consolidado pelos intelectuais/artistas oriundos dos estratos privilegiados, sobretudo, ao longo do século XX (cf. CANDIDO, 2006b). Ressalte-se, uma vez mais, que tal empenho foi importantíssimo e válido para a promoção do debate público sobre a inclusão dos saberes e da cultura dos periféricos na esfera dos bens da nação. Contudo, como explicita Rocha (2004), a questão agora é outra. Trata-se da reivindicação justa do sujeito periférico de se expressar com sua própria voz, de assumir o controle de sua própria imagem. Sobre isso, é possível dizer que a abertura democrática que ocorreu a partir de 1989 (promulgação da Constituição Brasileira) viabilizou o surgimento de representantes oriundos dessas comunidades, os quais trazem consigo a organicidade das vivências e dos conflitos narrados em suas manifestações estéticas.

Nessa perspectiva, o rap pode e deve ser entendido como exemplo emblemático disso. Evidentemente, isto não ocorre sem tensões e conflitos, pois em sociedades como a brasileira, marcadas pelos privilégios da burguesia e pela exploração e segregação do mais pobres, reivindicar voz própria é retirar um tipo de poder que historicamente estava sob o domínio dos grupos abastados. Assim, tal reivindicação deixa de ser meramente uma questão de representação estética, para ser um potente ato político coletivo.

Isto aceito, é possível então pensar, uma vez mais, o rap como uma expressão literária menor, que quer se manter ao rés do chão – sempre ao alcance dos grupos despossuídos e perseguidos. Nesse sentido, Deleuze e Guattari (2014) chamaram de “literatura menor” a escrita literária que se efetiva e atua sob uma égide de caráter coletivo, político e linguístico. Nas palavras dos autores:

Na literatura menor tudo é político. Nas “grandes” literaturas, ao contrário, o caso individual (familiar, conjugal, etc.) tende a ir ao encontro de outros casos não menos individuais, servindo o meio social como ambiente e fundo; embora nenhum desses casos edipianos seja particularmente indispensável, todos “formam um bloco” em um amplo espaço. A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em

que uma outra história se agita nele (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p. 26).

O diálogo de valorização e atualização que o rap busca manter com a tradição oral-popular, acaba por viabilizar seu enquadramento no âmbito de uma poesia menor, isto é, uma poesia essencialmente social, política e popular. E que não se propõe a ficar passivamente confortável na arena sociocultural, devido sua origem contestadora.

O rap, ao explicitar criticamente os modos de vida da(s) periferia(s), por meio de uma linguagem própria e de seus próprios códigos e símbolos (alegorias e metáforas do mundo periférico), provoca um estado de mal-estar social na esfera pública. Ao tornar visível e denunciar a utilização de dispositivos de segregação tais como: a desigualdade social, o racismo e a violência física e simbólica, acaba por se colocar em rota de colisão com os interesses dos grupos hegemônicos. Isso porque, não se propõe a unir o morro com o asfalto, a favela com o centro, mas sim desencadear uma denúncia crítica da não incorporação dos estratos sociais periféricos aos bens da Nação. Nesse sentido, Oliveira (2018, p. 25) escreve:

Podemos dizer que o rap desloca a canção brasileira de um de seus pilares de organização de sentido até então: a identidade nacional pensada em termos de conciliação racial, via mestiçagem, e de classe, via nacional-desenvolvimentismo. É como se o gênero tomasse forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se de forma radical com aqueles que ficaram socialmente relegados às margens de um projeto de integração que nunca chegou a se completar.

Não obstante, o MC, via linguagem estética, isto é, por meio de sua poesia, se coloca como representante legítimo das periferias: “Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido / Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido, hã / Tipo embaixador da rua”; “Sou vingador, vingando a dor/ Dos esmagado pela engrenagem” (EMÍCIDA, 2009; 2018); e se insere na esfera pública, agora, como mediador das relações sociopolíticas e culturais. Ressalte-se que os representantes oriundos das periferias – intelectuais orgânicos (cf. Gramsci, 1995) – ocuparam as lacunas de representação deixadas pelos intelectuais brancos, ultra letrados e de classe média alta, seja por conta do ocaso inevitável do Modernismo ocorrido no fim da primeira metade do século XX, e, principalmente, a partir da década de 60 desse mesmo século, como delineado anteriormente, por conta da ruptura institucional e

democrática causadas pela implantação da Ditadura Militar no Brasil e em outros países da América Latina, a qual por meio da perseguição política e ideológica promoveu a censura, a prisão, o exílio e, em alguns casos, até mesmo o assassinato de seus opositores. Em última análise, tal ditadura buscou inviabilizar aquele projeto nacional desenvolvimentista e popular arquitetado, sobretudo, pelos modernistas, e que tem suas origens nos preceitos libertários, igualitários, fraternais e inclusivos dos abolicionistas-republicanos do século XIX.

Ademais, se coloca em postura de confronto frente ao *status quo*: “Hei, / senhor de engenho eu sei / bem quem você é” (RACIONAIS MCs, 2002); “Eu tenho uma bíblia velha/ uma pistola automática/ e um sentimento de revolta/ eu to tentando sobreviver no inferno/ [...]“ eu tenho uma missão/ e não vou parar / A fúria negra ressuscita outra vez / Racionais capítulo 4 versículo 3” (RACIONAIS MCS, 1997); e “É o Terror é o terror / é o terror que chegou / rap nacional / Eu sou plebeu até a cabeça e o apogeu / No negro escravo correu sangue meu/ Meu ancestral sofreu e o seu?/ Aí político eu sou a faca/ Que arranca a sua pele” (GOG, 2000). Nesse sentido, cria uma ruptura profunda no tocante à postura de conciliação social que caracteriza o projeto popular modernista. O que agora se vê, como já mencionado acima, é uma postura de confronto que se traduz via reivindicação dos espaços de poder (como o do fazer literário) e da voz sociopolítica. Coloca em xeque dois grandes mitos que nortearam a memória coletiva e o senso comum da sociedade brasileira até então, a saber: o mito da conciliação de classe e o mito da democracia racial.

Eu sei não sou a disneylândia  
 Eu sou os becos das quebradas escuras da ceilândia  
 Nas ruas as famílias sem o básico  
 O fim dos fins de semana trágicos

Eu sou favela, sou viela  
 Eu sou a cartilha que ensina o livro que liberta  
 Contamino o cadeado aliado a corrente  
 O analfabeto que surpreende

O trabalhador sem emprego  
 O cidadão que levanta todo dia cedo  
 Eu sou o crime em pessoa  
 A saída pro moleque que era a toa

Eu sou um fruto descubra o meu valor meu real teor  
 Eu sou o som que apavora o planalto  
 Um invasor mãos ao alto!  
 Se reagir você está contra a maioria

Periferia meu compadi é a maioria

Se está do nosso lado será um vencedor  
 Mas se for adversário ladrão se liga na fita  
 Com certeza na virada do novo milênio  
 Futuro dos tolos eu aviso  
 Porque serão horas de terror!  
 (GOG, 2000)

Hey bacana,  
 Quem te fez tão bom assim,  
 O que cê deu?  
 O que cê faz?  
 O que cê fez por mim?

Eu recebi seu tic,  
 Quer dizer kit,  
 De esgoto a céu aberto,  
 E parede madeirite,

De vergonha eu não morri,  
 Eu tô firmão,  
 Eis-me aqui,

Você não,  
 Cê não passa,  
 Quando o mar vermelho abrir,

Eu sou o mano  
 Homem duro,  
 Do gueto, Brown,  
 Obá.  
 (RACIONAIS MCs, 2002)

Sob o potente efeito da consciência crítica explícita nesses versos, e de todos os outros já citados, é possível afirmar que o rap se configura como bastião de resistência sócio-cultural genuinamente periférico. Alimenta-se e se faz faceta da tradição literária de cunho social e popular que se desenvolveu no Brasil, mas que se alonga no tempo e na cultura ocidental. Contudentemente se faz e se manifesta como voz coletiva de oposição e revide a tais dispositivo de exclusão (leia-se mitos sociais). Já que para além do poético e do entretenimento é a maneira encontrada pelos MCs de se manterem literalmente vivos. Assim, busca, no seio da tradição popular, não arrefecer ou muito menos se entregar, pois “se o rap se entregar, a favela vai ter o que?” (EMICÍDA, 2009).

E é justamente pela não concretização desse projeto de inclusão e também pela explícita manutenção do mito da igualdade racial, via Estado e elites nacionais,

que o rap – a poesia da periferia – se manifesta como sendo: “a fúria negra que ressuscita outra vez”. E se mantém como “efeito colateral” desenvolvido para “abalar o sistema nervoso e sanguíneo” de um sistema social repressor e excludente. Como se constata nos versos acima, o confronto é inevitável. E nele o rap está na linha de frente.

### 3.2 A poesia ao rés do chão

Em “O ser e o tempo da poesia”, Bosi (2002) assevera que a poesia pode ser entendida como um exercício de empatia e proximidade, e que ela (o ser) se sobrepõe ao tempo. Nesse sentido, aponta que pensar a poesia, qualquer que seja sua forma e conteúdo, fora de uma tradição acaba por ser um equívoco, isso na medida em que esta remonta à própria origem da linguagem humana.

Os rappers brasileiros trilharam um caminho próprio para a consolidação de sua expressão artística, propondo ações que fogem do circuito massificador dos meios de comunicação e atuando criticamente sobre as questões geradoras de sofrimento humano, tais como: o racismo e a desigualdade social. Para tanto, por meio de parcerias entre os MCs e grupos de rap, foram criadas rádios comunitárias e selos próprios para possibilitar a gravação das canções e posteriormente sua disseminação e veiculação nacional.

Com efeito, considerando que o sistema educacional formal não proporcionava aos jovens da periferia conhecer a história dos negros, os *rappers* partiram em busca de seus interesses:

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

A partir disso, pode-se dizer que os raps, produzidos pelo MC, vão de encontro à cultura hegemônica, se firmando assim como uma espécie de contracultura. Uma resistência cultural. Um contra discurso vinculado a uma ideologia que visa à consolidação de uma identidade periférica juntamente com a construção de uma autoimagem positiva. Tudo isso, via rap.

O caráter de resistência cultural do rap produzido pela comunidade negra se vale das próprias experiências de exclusão (devido à sua cor e classe social) vividas pelos mesmos em suas periferias, nas palavras de Tella (1999, p. 60):

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 autoestima e afirmação da negritude com resgates culturais importantes.

Como se vê, o mundo do MC é se confunde com o mundo da periferia. O MC é o “representante” da periferia. Desse ponto de vista, ele tomara para si a função de ser a voz de sua comunidade. Sendo isso uma realidade, o MC, apesar de se constituir por meio de um discurso centralizado no eu, busca sempre outras vozes que fazem parte de sua comunidade. Isto é, não se busca uma individualidade egocêntrica e sim um coletivo, configurando uma espécie de “eu-nós”: “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); “Minhas irmãs, meus irmãos, / Se assumam como realmente são / Não deixem que nossas matrizes, que nossas raízes morram / Por falta de irrigação” (RAPADURA, 2010).

Via rap, a resistência cultural, étnica, social é potencialmente promovida. Ao produzir sua poesia o MC cria esteticamente diversas formas de traduzir, criticamente, à realidade na qual está inserido. Este é um exercício bastante importante para a afirmação do indivíduo como sujeito que intervém na realidade social, como se constata nas estrofes:

Vida do crime não é pra ninguém  
 Nem quanto houver desvantagem  
 Só ilude um personagem, é uma viagem  
 A minha parte, não vo fazê pela metade, Sabotage  
 Nunca é tarde, está é a vantage

Rap de fato grita e diz  
 Rap é minha alma  
 Deite-se no chão  
 Abaixê suas armas

O rap é compromisso, não é viagem  
 se pá fica esquisito, aqui Sabotage  
 favela do Canão, ali na Zona Sul  
 (SABOTAGE, 2000)

Ao reler tal realidade o MC dá início a um processo de recuperação de sua *práxis*, deixando assim de, meramente, reproduzir o que vê e sente, para criar possibilidades de mudança efetiva em sua vida social e na de sua comunidade. Com efeito, o ato de criar se torna libertador, ou no mínimo amenizador, pois demonstra a potência da resiliência humana, mesmo quando se está inserido em contextos físicos e simbólicos de violência tais como o da miséria social, como demonstram os versos:

Vem vem  
 Venham meus ancestrais  
 Tragam a minha força, vai, pra interpretação

Teimoso de Brasília, da quadrilha verso e prosa  
 Tive Brasília amarela, sou Brasília teimosa  
 Não sou de briga sou de verso numa só cara  
 Meu verso é redbull, que de Norte a Sul te dá asas  
 Sou ovelha negra do rebanho, guio o novilho  
 Com ou sem trocadilho, ganho trocados com verso  
 Sou G-O-G, Selassié, Premiê, Etiópia  
 Rebelião da opinião própria, original da cópia

Afromundi, câmara jib é  
 Os dribles de Mané, as cabaças do Afoxé  
 Atrás de like, vêm os cleptomaníacos de quepe  
 Tem embalo no rap, tirando quem embalou o rap  
 África um continente, com grande contingente  
 De gente inteligente, cada país uma artéria  
 Afrobeat  
 Origem: Nigéria  
 Rap nacional é coisa séria

Numeroso e poderoso, universo gueto  
 Índios brancos e pretos, fumaça e gravetos  
 Na sala de aula hoje e mais tarde na faculdade

Reescrever a história, republicar a verdade  
 Com nossas rotas e trilhas, gramáticas e iras  
 Rap nacional é coisa séria  
 (GOG, 2017)

Do ponto de vista simbólico, a evocação de seus ancestrais marca o compromisso do MC com toda a tradição étnico-cultural da qual é herdeiro direto. Ademais, o verso “rap nacional é coisa séria” retoma intertextualmente outro verso escrito por outro MC, o Sabotage, no qual diz: “rap é compromisso, não é viagem”.

*A priori*, a tônica da *práxis* de quem se propõe a fazer rap é entender que fazê-lo está para além de produzir mero entretenimento. Firma-se no contexto sociocultural atual, como a manifestação estética capaz de reescrever criticamente como se deu a participação dos estratos populares na consolidação da cultura brasileira, da identidade nacional e do Estado-nação.

Outro aspecto importante do rap é a sua busca por organização e solidariedade com/entre as comunidades periféricas nacionais. Demonstra ainda o desejo de representá-las, como se pode constatar no trecho:

Uns rima por ter talento, eu rimo porque eu tenho uma missão  
 Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido  
 Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido,  
 Hã!, tipo embaixador da rua  
 [...]  
 Burlando as lei, um bagulho eu sei,  
 Já que o rei não vai virar humilde vou fazer o humilde virar rei  
 Me entenda nesse instante  
 Essa cerimônia marca o começo do retorno do império Ashanti  
 Atabaques vão soar como tambores de guerra  
 Meu exército marchando pelas rua de terra  
 [...]  
 Eu nasci junto a pobreza que enriquece o enredo  
 Eu cresci onde os moleque vira homem mais cedo  
 Se o RAP se entregar a favela vai te o quê?  
 Se o general fraquejar o soldado vai ser o quê?  
 Tem mais de mil moleque ai querendo ser eu  
 Imitando o que eu faço, tio, se eu errar fudeu!  
 Ser MC é consegui ser H ponto aço  
 No fim das conta fazer rima é a parte mais fácil  
 Já escrevi RAP com as ratazana passeando em volta, tiu  
 Goteira na telha tremendo de frio  
 Quantos morreu assim e no fim quem viu? Meu!  
 'Cês ainda quer mermo ser mais rua que eu?  
 (EMICIDA, 2010)

Os MCs aprendem a trabalhar coletivamente, organizam shows, fazem palestras sobre diversos assuntos ligados à periferia e participam ativamente em espaços públicos de debates políticos. Nesse sentido, é possível, guardadas as devidas singularidades, pensar o rap sob a perspectiva de uma poesia que se quer ao rés do chão.

Dito isso, a análise a seguir busca legitimar essas ponderações:

Esse Brown aí é cheio de querer ser  
Periferia nada, só pensa nele mesmo  
Montado no dinheiro e cês aí no veneno  
Quem tem boca fala o que quer pra ter nome  
Pra ganhar atenção das mulher e/ou dos homem

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

[...]E a minha mãe diz:  
Paulo, acorda! Pensa no futuro que isso é ilusão  
Os próprio preto não tá nem aí com isso não  
Ó o tanto que eu sofri, o que eu sou, o que eu fui  
Cristo que morreu por milhões  
Mas só andou com apenas 12 e um fraquejou

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 moeda o irmão corrompeu  
Atire a primeira pedra quem tem rastro meu  
(RACIONAIS MCs, 2002)

Nesse trecho observa-se uma forte crítica, promovida pelo eu lírico, à não compreensão de muitos que estão na mesma condição do eu lírico em relação à sua postura coletiva e de liderança. O MC fala, e ao falar faz reverberar a sua voz e a voz de outros líderes que também não foram compreendidos e que, ao lutarem por direitos civis, às vezes, se viam traídos pelos seus. Faz uma clara alusão à história de Cristo, que foi traído devido à ganancia de Judas (um de seus apóstolos). Tendo aquele primeiro, segundo a narrativa bíblica, vindo ao mundo para salvar a humanidade e não ter sido reconhecido por isso.

Em outro trecho o MC faz referência a outros líderes que, assim como Cristo, foram assassinados, devido à luta que encamparam, pelos seus pares: “Gente que acredito, gosto e admiro / Brigava por justiça e paz, levou tiro / Malcolm X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye / Che Guevara, 2pac, Bob Marley / E o evangélico Martin Luther King” (RACIONAIS MCs, 2002).

Observe-se, agora no trecho abaixo, que é possível entrever a seguinte fórmula: um “eu-individual” que busca se configurar em um “eu-nós”. O sentimento de coletividade se estende à construção de uma autoimagem positiva de si e de sua comunidade:

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)

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, a 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 um efeito colateral do sistema, um herói subversivo, uma espécie de Robin Hood da periferia.

Embora essa voz que se vincula ao rap apresente como foco principal o próprio eu, é possível observar um esforço para também representar um “nós”. As marcas da voz coletiva é uma constante no rap, como se pode constatar nos trechos:

1993, fudidamente voltando, Racionais  
Usando e abusando da nossa liberdade de expressão  
Um dos poucos direitos que o jovem negro tem nesse país.  
Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento,  
denúncia e diversão  
Esse é o Raio X do Brasil, seja bem vindo!  
À toda comunidade pobre da zona sul...

(RACIONAIS MCs, 1993)

Sem ideologia, a maioria fala de amor no singular  
 Se eu falo de amor é de uma forma impopular  
 Quem não tem amor pelo povo brasileiro  
 Não me representa aqui nem no estrangeiro  
 Uma das piores distribuições de renda  
 Antes de morrer, talvez você entenda  
 (MV BILL, 2002)

Pros meus mano de fé que tava confuso  
 Fico claro, não sou conduzido, conduzo  
 Mostrei que a rua é nós assim como somo nós a justiça  
 Sobreviver no inferno foi natural pros loco  
 E hoje eles vão vê que nada como um dia após o outro  
 (EMICIDA, 2009)

È possível constatar nessas manifestações poéticas o elemento “voz coletiva” e sua transição do “eu” para um “nós”. Isso na medida em que buscam sintetizar as formas de sobrevivência do sujeito favelado, seus dramas, conflitos e alegrias que, em última análise, são comuns a todos os sujeitos inseridos nessa realidade. Cabe ressaltar, que o elemento predominante no rap é a verossimilhança.

Do ponto de vista denotativo, sobre poesia lírica diz o *Dicionário Houaiss* (2004, p. 578): “gênero literário (lírico ou dramático) em forma de versos /a arte de compor e escrever em versos”. Já o *Dicionário da Língua Portuguesa* (2001, p. 638) aponta que poesia: “é a arte de comunicar imagens, sentimentos e ideias por meio de uma linguagem em que sons e ritmos se combinam com os significados”. Como se vê, o primeiro dicionário afirma que o que é escrito em verso sob um viés lírico ou dramático é poesia. Enquanto que o segundo refere-se à poesia como sendo algo que vai além daquilo que é composto em verso. Aponta que há toda uma gama de procedimentos cujo intuito principal é, por meio de imagens, comunicar sentimentos, ideias, estado de espírito, o eu, o outro, o espaço, o mundo.

Fernandes (2003) assevera que o rap pode e deve ser entendido como uma faceta da tradição poética popular manifestada na atualidade, isso na medida que é composto pela oralidade e pela voz coletiva. Para o autor o rap traz consigo as marcas da oralidade, que, no caso, deve ser compreendida em seu contexto de produção, pois é nesse contexto que a voz coletiva se faz presente. Assim, o rap expressa, por meio da representação literária, a condição de vida dos sujeitos nas periferias e nas favelas das grandes cidades. Afirma ainda que no rap o próprio contexto sociocultural, no qual é criado, é utilizado como elemento estético. Por isso, o rap não pode ser

analisado fora do contexto no qual está inserido, isto é, da pessoa que o interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de convivência, em função das quais foi elaborado e é executado, pois enquanto poética com características orais, considera por essência o sujeito a quem se destina sua intenção. Ele está ligado ao tempo, espaço e aos modelos sociais no qual está inserido. Sem essa relação, a obra estaria descontextualizada.

Nesse sentido, o interlocutor exerce um papel fundamental, pois é a ele que se dirige a obra poética. Essas características peculiares da oralidade são encontradas no rap. Daí, resulta o fato de o rap se configurar numa manifestação artística oral (FERNANDES, 2003, p. 20). Além de lançar luz sobre a questão da oralidade existente no rap, esse autor aponta também para a questão da voz coletiva veiculada ao rap.

Pensando ainda com o autor supracitado, os MCs utilizam a voz coletiva para expressar uma ideologia e constituir uma identidade, isto é, trazem disseminadas em sua poesia as raízes da cultura popular, a qual funcionaria como um significante comum a todos os seus interlocutores. A esse significante comum (os ritos, os costumes, os saberes carregados na cultura popular) atrela-se o poético – elementos linguísticos gráficos e sonoros – para criarem imagens estéticas de comunhão identitárias.

Outro aspecto marcante no rap nacional é o seu discurso lírico, o qual complementa a noção de voz coletiva na medida em que transita de um eu-individual que, por via de regra inicia o discurso poético, para uma espécie de eu-nós, a qual busca a comunidade com seu interlocutor.

Sobre isso Eliot (1972) aponta que o discurso lírico é 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 autorreflexão 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. Segundo o autor, 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 outra pessoa em particular. O mesmo autor afirma ainda que a poesia pode se manifestar por meio de mais outras duas vozes:

A primeira voz é a voz do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém. A segunda voz é a voz do poeta ao se dirigir a uma plateia, seja grande, seja pequena. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quanto está 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. 123-124).

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 com um determinado grupo social com quem ele dialoga. Nesse sentido, pensando sobre a poesia do rap é possível afirmar que ela apresenta essas vozes, já que ao falar de si fala também do/com o outro, mas também oscila para as outras duas conforme a intenção de seu produtor – o MC. Observe-se as estrofes a seguir:

E eu fico aqui pregando a paz  
 E a cada maço de cigarro fumado  
 A morte faz um jaz entre nós  
 Cá pra nós, e se um de nós morrer  
 Pra vocês é uma beleza  
 Desigualdade faz tristeza

Alô, Foucault  
 Cê quer saber o que é loucura  
 É ver Hobsbawm  
 Na mão dos boy  
 Maquiavel nessa leitura  
 Falar pra um favelado  
 Que a vida não é dura  
 E achar que teu 12 de condomínio  
 Não carrega a mesma culpa  
 Mas nem todo mundo é feliz  
 Nessa fé absoluta

Calma, filha, que esse doce  
 Não é sal de fruta  
 Azedar é a meta  
 Tá bom ou quer mais açúcar?  
 (CRIOLO, 2014)

Não sabe pra onde ir? Tem que voltar pro começo  
 Pra não perder o rumo, não pode esquecer do começo  
 'Cê entende, que assim é verdadeiro?  
 Que cada dia que se vive, é o último e o primeiro

Sei bem qual é a real, entre todos maloqueiros  
 E da posição que ocupo, por isso eu 'tô ligeiro  
 Jesus perdoou demais, morreu  
 Lampião confiou demais, morreu  
 Sou tipo um general que lidera uma tropa vinda do breu  
 E eu não confio, nem perdoou, por isso mandaram eu!  
 (EMICIDA, 2009)

Observe-se que já na primeira estrofe, do primeiro fragmento, é possível entrever o esquema lírico de um eu-individual iniciando o discurso e sua transição/alternância para um eu coletivo. Já no primeiro verso o eu lírico explicita seu engajamento na luta pela paz, o qual já nos versos seguintes transita para o eu-nós ao tomar para si a dor da morte e também a tristeza da condição sub-humana de muitos brasileiros e brasileiras devido à histórica desigualdade social brasileira. Além disso, a mudança de interlocutor também é algo de relevância nesse discurso. Ao se dirigir aos seus (os moradores das diversas periferias) quase sempre o discurso lírico é ameno, conciliador e fraterno, diferentemente de quando seu discurso é voltado para seu algoz.

No rap, esse processo também se manifesta e é de extrema relevância para a manutenção da ideologia que é veiculada em seu discurso, pois geralmente esse discurso está pautado na primeira 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”, como se constata nas estrofes a seguir:

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  
 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".  
 (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  
 Meu rap é o trilho  
 Pra todas as famílias, aí,  
 Que perderam pessoas importante (morô, meu?)  
 Não se acostume com esse cotidiano violento,

Que essa não é a sua vida,  
Essa não é a minha vida (morô, mano?)  
Procure a sua paz  
(RACIONAIS MCs, 1998)

Nos mergulharam numa grande confusão  
Racismo não existe e sim uma social exclusão  
Mas sei fazer bem a diferenciação  
Sofro pela cor, pelo patrão e o padrão  
E a miscigenação, tema polêmico no gueto  
Relação do branco, do índio com preto  
Fator que atrasou ainda mais a autoestima  
Tem cabelo liso, mas olha o nariz da menina  
(GOG, 2000)

Os fragmentos explicitam a tensão que se desenvolve na esfera lírico-discursiva do rap. O eu lírico se esforça para banir uma espécie de estranhamento que existe entre ele e seus pares. Explicita ainda sua angústia entre defender a si e ao outro, mas não ser compreendido por isso. Agregada nessa angústia há uma crítica contundente em relação às atitudes de alguns “irmãos” que se posicionam de modo contrário e até mesmo violento com seus pares, vide grifos. Ao mesmo tempo em que fala de si para si mesmo, busca também falar com o outro. Nesse sentido, o eu-individual transita para um eu-coletivo, na medida em que se esforça para convencer seu “irmão” a mudar seu ponto de vista sobre a realidade, não com atitudes violentas, mas sim com uma espécie de crença no poder da palavra.

O que fica evidente ainda nas estrofes é a consciência dos MCs de que sua missão é nortear/conduzir seus interlocutores para uma espécie de vitória sobre a realidade étnico-social excludente, na qual estão inseridos historicamente. No limite, essa constatação da realidade vivida pela grande maioria do povo brasileiro perpassa prioritariamente pela construção de uma – consciência de mutirão – e também pela consolidação de uma autoimagem positiva. A busca pela consolidação de uma consciência coletiva, uma identidade grupal, um sentimento de pertença está na gênese da poesia do rap e é o que caracteriza fortemente a sua voz coletiva.

Assim, sua poesia se constrói e se manifesta de modo anti-cordial dentro da esfera social brasileira – é certamente por isso que a sua condição de arte é dificultada. Com isso, problematiza o mito da democracia racial, o qual está pautado na ideia hegemônica de um Brasil fundado numa herança racial multifacetada positiva, isto é, numa ideia de país multirracial, cuja miscigenação entre as etnias se deu de modo pacífico e cordial. Desse modo, o rap desempenha um papel

fundamental no âmbito sociocultural: o de ser o discurso artístico/poético de contestação, denúncia e resistência frente ao discurso hegemônico da ordem vigente. Os trechos a seguir são exemplos disso:

[...] Eu sou guerreiro do rap, sempre em alta voltagem  
Um por um, Deus por nós, tô aqui de passagem  
Vida loka, eu não tenho dom pra vítima  
Justiça e liberdade, a causa é legítima

Meu rap faz o cântico, dos loco e dos romântico, vo  
Por um sorriso de criança aonde for  
Pros parceiro, tenho a oferecer minha presença  
Talvez até confusa, mas real e intensa

Liga eu, liga nós, onde preciso for  
No paraíso ou no dia do juízo, pastor  
E liga eu e os irmãos é o ponto que eu peço  
Favela, fundão, imortal nos meus verso  
(RACIONAIS MCs, 2002)

MV Bill tá em casa  
Foram me chamar  
Pagaram alto pra rimar  
Verso que liberta, porta aberta se tá na minha conta  
É pra somar, foda-se  
É só pra quem é convocado a vestir a camisa  
Depende do empenho  
Se for virar ditadura ninguém te avisa  
Senhores de engenho

No ENEM que vem da rua a gente tira 10  
Decibéis tá na voz  
Chibatada que marcaram meus avós  
Hoje querem nos matar  
Para nos eliminar, tentativa de calar  
Quebre a corrente povo inteligente  
O disparo que não cala, Marielle Franco presente  
Muita luz, muita fé pra manter a gente pra frente  
Cabeça feita, olhar sincero, o coletivo é muito potente, sempre  
(MV BILL, 2018)

As marcas da oralidade e a coloquialidade uma vez mais salta aos olhos. Destarte, em todos os trechos há o esforço dos *rappers* para atingir uma coletividade. Marcante também é o esforço de apresentar o lado ‘guerreiro’ dos sujeitos periféricos e a força potente quando há coletividade, comunidades. Isso pode ser visto a partir da metáfora “vestir a camisa”, isto é, visar o bem social da comunidade como foco central de atuação. Nesse sentido, o rap se configura como um canto de alerta e de denúncia

do genocídio de brasileiros e brasileiras negros(as), a referência explícita a Marielle Franco (vereadora carioca, ativista dos direitos humanos, mulher negra, brutalmente assassinada numa emboscada no Rio de Janeiro, em 18 de março de 2018).

Ao tomarem para si a função de consolidar uma consciência coletiva de resistência em seus pares, os MCs, por meio de sua poesia, acabam por constituir um caráter estético subversivo frente ao discurso dominante. Tal posicionamento e característica faz com que o rap seja quase sempre olhado com desconfiança, quando não rechaçado, pelas esferas oficiais de legitimação cultural. Ressalte-se que essa rejeição não é exclusividade do rap, outros gêneros músico-poéticos de caráter popular também a sofrem, o cordel, os cânticos indígenas, o repente, o *funk* carioca, entre outros. Guardadas as especificidades, pode-se dizer que os traços/elementos principais daquela tradição literária de caráter satírico-popular que remonta aos séculos XVII-XVIII, estão presentes em maior ou menor grau nessas manifestações. Assim, confluindo na mesma direção, acabam por consolidar uma manifestação poética de resistência simbólica, também na atualidade.

Isso pode ser compreendido na esteira de pensamento de Bosi (1977) quando afirma que as repressões sociais ao longo tempo e a implementação de estados de exceção acabaram por transformar a poesia e um instrumento de resistência e revide. A truculência utilizada por imperadores, reis e ditadores no sentido de reprimir a evolução natural das liberdades individuais e coletivas, fizeram com que a poesia se ‘desvirtuasse do bom caminho da tradição ocidental e passasse a incorporar sentimentos de revolta, resistência e subversão frente aos discursos dominantes:

a poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. A resistência também cresceu junto com a "má positividade" do sistema. 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 auto desarticulação, o silêncio. O canto deve ser um grito de alarme. Produção de sentido contra ideológico válida para muitos, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes (BOSI, 1977, p. 142).

O autor aponta, no trecho, que a poesia moderna nasce com algo que incomoda a ordem social vigente, a resistência. Ressalta ainda que por isso a poesia figura, na modernidade, à margem da literatura em prosa (o canto oposto à língua da tribo). Pontua ainda que a poesia é e deve ser resistência, o alarde, a arte que destoa e

desequilibra o ambiente pacífico da hipocrisia social; por certo que o rap, como já visto, incorpora e potencializa ao máximo tais elementos. Nas palavras do autor:

a resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia (BOSI, 1977, p. 142).

O conceito de poesia explicitado por Fernandes (2003) parece dialogar com esse de Bosi. Nesse sentido é possível entrever o rap nessa concepção sem maiores problemas. Isso na medida em que o rap faz uso da oralidade, da sátira, da crítica social para compor uma visão crítica sobre as relações sociais e seus desdobramentos na cultura contemporânea, acaba por buscar outras vozes, que historicamente ecoaram contra a desigualdade social e a invisibilidade dos estratos populares na sociedade.

Para além disso, ressalta-se que o rap apresenta uma espécie de entrelaçamento antropofágico – entre referências e símbolos da cultura erudita e da cultura oral e popular, como se pode constatar nos versos de Criolo e Emicída, respectivamente: “Alô, Foucault, cê quer saber o que é loucura? / É ver Hobsbawm na mão dos boy, Maquiavel nessa leitura / Falar pra um favelado que a vida não é dura” (CRIOLO, 2015); “Delírio e fé/ Entre o nosso martírio e nossa fé / Esses boy conhece Marx / Nós conhece a fome / Então serra os punho sorria / E jamais volte pra sua quebrada de mão e mente vazias”. As referências, ainda que simbólicas à teorias desenvolvidas sobre os estratos populares pelos intelectuais do mundo erudito letrado como Marx, Foucault, Hobsbawm, são indícios de que há na tradição literária popular um diálogo que se coloca na esfera da crítica consciente por parte de seus poetas/MCs (essa discussão será retomada mais adiante). Retomemos agora, panoramicamente, a linha histórica desse diálogo e seus pontos de contato e distanciamento entre o viés popular e o erudito na tradição literária brasileira.

Nesse sentido, é possível entrever o rap como uma espécie de estética intervocálica, capaz de atualizar a voz da tradição oral que remonta um período milenar da cultura humana. Tal afirmação ganha mais intensidade quando se observa a consciência dos MCs sobre esse compromisso (manter atualizada a tradição de seus antepassados) traduzidas por meio dos seus versos: “Guerreiro / Poeta entre o tempo e a memória”. Com isso, o ouvinte se envolve e se encanta ao reconhecer no

rap os torneios familiares de sua língua combinados a outros recursos sonoros. No rap, a proximidade com a fala garante o efeito de verossimilhança, conseqüentemente, a força de sua denúncia. A aproximação entre o artista e o público, que dividem o mesmo o lugar a qual pertencem, assim os ouvintes tendem a falar de igual para igual com seu ídolo, como se cada um deles se considerasse um MC em potencial. Por certo, isso gera um incondicional sentimento de pertencimento comunitário.

Em sua gênese, o rap apresenta uma estrutura estética na qual se entrelaçam som e palavra, ritmo e poesia. Essa estética se insere plenamente numa tradição cultural de matriz africana, na qual se verifica a sobrevivência das formas orais de literatura. Esta é esteticamente vinculada, no rap, basicamente por dois procedimentos que se complementam: 1 - a inserção da fala direta, sem o acompanhamento do ritmo (conversas por telefone, troca de ideias entre os enunciadore, etc); 2- e o registro de expressões/palavras na forma coloquial (oralizada) no registro escrito. Ao se lançar um olhar mais aprofundado sobre as letras, tais procedimentos se destacam. Como por exemplo no rap “Negro drama”:

Negro drama  
 Eu sei quem trama  
 E quem tá comigo  
 O trauma que eu carrego  
Pra não ser mais um preto fodido

Eu sou irmão  
 Dos meus trutas de batalha  
 Eu era a carne  
 Agora sou a própria navalha

Eu visto preto  
 Por dentro e por fora  
 Guerreiro  
 Poeta entre o tempo e a memória

Ei bacana  
 Quem te fez tão bom assim?  
 O que cê deu  
 O que cê faz,  
 O que cê fez por mim?  
 (RACIONAIS MCs, 2002)

Aqui, o que salta aos olhos são as marcas da oralidade conscientemente manifestada no texto escrito, a exemplo de termos como ‘tá’, ‘trutas’, ‘bacana’, ‘cê’. É

comum entre os MCs escolherem manter formas de expressões orais no registro escrito, característica que marca a variante linguística utilizada pelos estratos populares. A escolha pela utilização desse recurso linguístico faz com que o rap constitua uma identidade linguística comum para com seu público alvo – o jovem negro da periferia. Dessa forma, busca promover a empatia com o interlocutor ao passo que mantém o vínculo com a tradição oral.

Outra questão que se destaca no trecho é a da consciência coletiva. Ao dizer que sabe quem está (tá) com ele fortalecendo a resistência dos periféricos e que se manifesta “entre o tempo e a memória”, referência direta do diálogo com a tradição, o eu lírico que se auto intitula “poeta guerreiro” nos permite observar um esforço muito comum nas estéticas de cunho popular: a constituição de uma dimensão coletiva na consciência de seus interlocutores.

Na última estrofe o eu lírico assume, visivelmente, uma postura de confronto ao questionar o ‘bacana’ em seus privilégios. Para além disso, expõe a exclusão do jovem negro no tocante aos bens da Nação. É possível observar ainda a figura do bacana está atrelada diretamente àqueles que por séculos mantiveram sob condições degradantes e desumanas os antepassados do eu lírico. Essa é outra forte referência da consciência coletiva do MC. Ressalte-se que a arte produzida por uma comunidade, não raro, pode ser entendida como a manifestação de sua mentalidade coletiva a partir de suas próprias vivências. Nesse sentido, sob a interface da tradição estética oral o rap parece explicitar experiências retiradas da “substância viva da existência”, como sinalizou Benjamin (2011).

Nessa mesma linha de compreensão, Garcia (2003) evidencia que o rap, por meio de sua poesia, é capaz de promover diferentes experiências aos que com ele entrem em contato. Uma delas é o retrato da violenta realidade social brasileira, a qual historicamente promove a segregação quando não a morte, principalmente de negros e pardos afro-brasileiros. Ajuíza o autor que conhecer o rap e suas nuances:

é experimentar a violência que estrutura a nossa sociedade. Mais especificamente, a violência que ergue um muro entre os “vencedores” e os “perdedores”. Esse efeito, que é afinal o valor maior da obra, não seria alcançado se a realidade violenta não estivesse presente em cada recurso poético. Isso já é percebido na escolha das palavras: situações violentas são narradas com “palavras de rua mesmo”. A sintaxe popular é empregada contra o preconceito linguístico e a favor da comunicação com a periferia. Com essa matéria-prima, os versos

criam realidade e adquirem força crítica, extraindo daí a sua poesia (GARCIA, 2003, p. 177).

No tocante à sintaxe popular do rap, as ponderações feitas pelo autor podem ser constatadas, por exemplo, nos trechos iniciais de “Vida Loka” (parte 1). Neles é possível entrever a utilização da fala direta como recurso poético, muito comum nas expressões literárias de cunho oral. Eis os trechos:

– Vagabunda , queria atacar do malucão, usou meu nome  
O pipoca abraçô. Foi na porta da minha casa lá  
botou pânico em todo mundo 3h da tarde  
E eu nem tava lá.... vai vendo!  
– É mas aí, Brown, tem uns tipo de mulher truta que não dá nem pra comentar  
– Eu nem sei quem é os maluco, isso que é foda  
– Aí vamo atrás desse pipoca aí e já era  
–Ir atrás de quem e aonde? Sei nem quem é, mano  
– Mano, não devo, não temo e dá meu copo que já era

– E aí, bandido mal, como que é, meu parceiro?  
– E aí, Abraão, firmão truta?  
– Firmeza total, Brown...e a quebrada aí, irmão?  
–Tá à pampa, aí fiquei sabendo do seu pai, aí, lamentável truta, meu sentimento mesmo, mano!  
– Vai vendo, Brown, meu pai morreu e nem deixaram eu ir no enterro do meu coroa não, irmão  
– Isso que é loco, você tava aonde na hora?  
–Tava batendo uma bola, meu, fiquei na mó neurose, irmão.  
– Aí foram te avisar?  
– É, vieram me avisar, mas tá firmão, bro  
Eu tô firmão, logo mais tô aí na quebrada com vocês aí  
– É quente, na rua também num tá fácil não morô, truta?  
Uns juntando inimigo, outros juntando dinheiro  
Sempre tem um pra testar sua fé, mas tá ligado  
Sempre tem um corre a mais pra faze  
– Aí, mano, liga, liga nós aí qualquer coisa lado a lado  
Nós até o fim morô, mano?  
Tô ligado!

– Mais aê, Brown, e os pião irmão?  
–Tô com os mano aí, eu vô, tô indo ali na zona leste aí, tipo umas 11 horas eu já to voltando já, morô?  
–Tá firmão! Aí, Brown, aí, mano, eu vô desliga, mas tu manda um salve pros mano da quebrada aí, morô? A Gil, morô, mano? Pro Batatão, pro Pacheco, pro Porquinho, pro Xande, pro Dé, morô?  
Fica com Deus, irmão  
(RACIONAIS MCs, 2002)

De imediato, o que salta aos olhos são as marcas da oralidade no texto escrito, explicitando uma utilização consciente de um léxico próprio. Os diálogos são divididos

em três momentos, tendo Brow como principal enunciador. No primeiro trecho é explicitado um diálogo direto (marcado pelo uso de travessões) entre Mano Brow e um “truta” seu. Nele são relatadas as ameaças feitas por sujeitos desconhecidos à sua família. O que deve ser destacado aqui é que tal diálogo é inserido na forma de fala direta, sem nenhuma entonação musicalizada da voz ou qualquer acompanhamento de instrumentos musicais.

Tais procedimentos nascem precisamente da intersecção entre a experiência do indivíduo e a vida da sua coletividade. No centro dessa intersecção está aquela forma de violência apontada por Garcia (2003) como um mote central e desencadeador no tecido poético do rap. Como já dito, esse procedimento recursivo – fala direta – também advém das tradições de poéticas orais e é implementada na estética do rap como uma espécie de reforço dos traços coloquiais e orais que marcam a variante linguística periférica.

O segundo e terceiro trechos também se configuram como diálogo direto, contudo, agora ele ocorre via telefonema. O registro oral se mantém fortemente em destaque. De um lado está Brow que recebe a ligação de Abraão, um outro “truta” seu. O suporte telefônico se faz necessário para o efetivo contato, pois no decorrer da conversa é revelado que Abraão se encontra encarcerado. Todo diálogo é realizado também sem base musical, marcando a intencionalidade do MC em expor uma forma mais realista dentro da sua estética. A forma oral engendrada é a da fala direta, isto é, o escrito é formatado a partir do registro da expressão oral tal qual ela se manifesta nas relações cotidianas da periferia.

Ainda nessa perspectiva da oralidade como elemento da tradição presente na estética do rap, “12 de outubro”, é também um exemplo. Nesse, Mano Brow relata uma ocasião ocorrida em 2001, no dia das crianças (por isso do título) em que encontrou com crianças de uma comunidade periférica e lhes indagou sobre futebol e estudos. Segue trecho:

12 de outubro de 2001

Dia das Criança  
 Várias festa espalhada na periferia  
 No Parque Santo Antônio hoje teve uma festa  
 [...] Aí saímo de lá vuado  
 E fomo numa otra quermesse de rua também,  
 Na Vila Santa Catarina  
 Lá do outro lado da Zona Sul quase no Centro  
 E chegamo lá

A festa num tinha começado ainda  
 Aí no caminho passamo por uma favela assim  
 E trombamo com uns molequinho jogando bola e tal  
 E começamo a provocar  
– Ei moleque, ce é santista? e tal  
" – Não, eu sou corintiano."  
[...] Daí eu comecei a pesar do lado dos moleque  
- E aí, mano, e aí, tá estudando e tal."  
Aí o moleque falou assim  
"– lh, esse aqui hoje xingou a mãe dele."  
Aí eu falei assim  
"Porque você xingou sua mãe?"  
"Ah, porque..."  
Não, nem foi isso, ele falou assim  
Eu falei  
"Ganhou, vocês ganharam presente?"  
Eu perguntei  
Num foi não, Neto?  
"Vocês ganharam presente?"  
Aí ele falou  
"Ganhei foi um tapa na cara hoje."  
Aí eu falei  
"Porque você tomou um tapa na cara?"  
"Ah, minha mãe deu um tapa na minha cara, foi isso que eu ganhei,  
não ganhei presente não."  
Falou assim, ó, bem convicto mermo  
Aí eu falei assim  
"Por que cê tomou um tapa na cara?"  
"Ah, porque eu xinguei ela."  
"Ma', por que cê xingou ela?"  
"Ah, lógico, todo mundo ganhou presente e eu não ganhei porquê?"  
 Aí eu fiquei pensando, né mano  
 Como uma coisa gera a outra  
 Isso gera um ódio  
 O moleque com 10 ano, pô  
 Tomar um tapa na cara  
 No dia das criança  
 Eu fico pensando  
 Quantas morte, quantas tragédia  
 em família, o governo já não causou  
 Com a incompetência  
 Com a falta de humanidade [...]  
 No mundão  
 Do jeito que o mundão vier  
Sem nenhum plano tra, traçado  
 Sem trajetória nenhuma  
 Vivendo a vida, só  
 E o moleque era mó revolta, vai vendo  
 Moleque revolta  
 E ele tava friozão  
 Jogando bola lá, tal  
 Como se nada tivesse acontecido  
 Ali marcou pra ele  
 Talvez ele tenha se transformado numa outra pessoa  
 Vai vendo o barato

Dia das criança.  
(RACIONAIS MCs, 2002, grifo meu)

Do começo ao fim esse rap é oralizado (falado) por Mano Brow, sem nenhum acompanhamento instrumental ou *samples*. O fato narrado remete a uma “troca de ideia” entre conhecidos, uma forma em que o ímpeto de “falar” se sobrepõe muito mais forte que o canto. Ademais, o rap é estruturado unicamente pela voz de Brown, sem qualquer tipo de musicalização. O uso da fala é radical. Muitas vezes explora a fala em seu estado bruto, intencionalmente deixando perceptível as diversas hesitações, redundâncias e reformulações típicas da língua falada popularmente. Visivelmente há a supressão do ritmo, de rimas, figuras de linguagem literárias como metáforas, assonâncias e aliterações, elementos quase sempre essenciais para a configuração do poema, porém não essenciais para a ocorrência do fenômeno da poesia, como já informou Paz (2012).

A centralidade que a oralidade, por meio da fala direta e da coloquialidade, ocupa no rap tem uma razão de ser. É possível dizer que a sua força estética e política se encontra justamente na sua relação de continuidade expressiva com a língua oral. Devido a isso, por certo, a transmissão de suas mensagens se efetivam e encontram eco com maior intensidade junto ao seu receptor. Nas apresentações em formato de *show* ao vivo essa questão fica visivelmente mais potente, no qual a fórmula oral – o uso de uma entonação imponente e agressiva da voz e fala direta – se juntam a gestos corporais e faciais do MC, constituindo assim o que Zumthor (2014) conceitua por “performance”.

Nesse sentido, portanto, o rap segue abordando, de dentro do seu *locus* de enunciação linguístico e geográfico, temáticas espinhosas como o racismo, a segregação, a violência e a injustiça social. Para tanto, adota uma postura de confronto e de ativismo político que se configura a partir da perspectiva dos estratos populares. Esse parece ser um esforço de valorização e atualização da tradição literária popular no contexto sociocultural e político atual.

Sua lírica se manifesta como avesso e contraponto à ideologia dominante. Destarte, carrega em sua lírica as marcas da diáspora negra, da miscigenação étnico-cultural, da oralidade e da cultura popular brasileira e ainda o caráter coletivo de comunidade. Como se pode constatar nos versos a seguir:

Vai ser preciso muito mais pra me fazer recuar

Minha autoestima não é fácil de abaixar  
 Olhos abertos fixados no céu  
 Perguntando a Deus qual será o meu papel

É! Mantenho minha cabeça em pé!  
 Fale o que quiser, pode vir que já é!  
 Junto com a ralé, sem dar marcha ré!  
 Só Deus pode me julgar, por isso eu vou na fé!

Soldado da guerra a favor da justiça  
 Igualdade por aqui é coisa fictícia  
 Preconceito sem conceito que apodrece a nação  
 Filhos do descaso mesmo pós-abolição  
 Mais de 500 anos de angústia e sofrimentos  
 Me acorrentaram, mas não meus pensamentos  
 (MV Bill, 2002)

O que se destaca no trecho é a consciência sócio histórica do MC. O posicionamento crítico frente à realidade excludente que o cerca 500 anos depois da chegada dos portugueses aqui. Seu posicionamento é crítico e resistente, diz não estar sozinho e que não vai recuar. Assim, posiciona-se ao avesso da ideologia dominante, desse modo não será equívoco compreendê-lo como poesia dos excluídos, o verso da favela.

A poesia do rap não advém e nem é produto do mundo acadêmico letrado. Tampouco, das grandes bibliotecas nacionais onde, não raro, a entrada é balizada pela pompa estética de seus usuários. Não se liga à poesia dos grandes salões da aristocracia nacional, local onde reina e se tem como única a cultura do erudito. Pelo contrário, a poesia do rap é justamente o seu avesso. É produto do mundo semialfabetizado, do ensino fundamental incompleto, com raríssimas exceções. Não está nas prateleiras das grandes bibliotecas, muito menos frequenta os debates nos nobres salões. Na verdade, se coloca em oposição a isso tudo, pois se quer ao rés do chão. É a expressão cultural popular que se manifesta negra, mestiça e diaspórica. É o poema sujo, inundado de oralidade, sátira, crítica social, lírica coletiva profundamente marcada por uma social exclusão, mas que se fortalece no revide a ela.

Por tudo isso é um discurso artístico com função de estimular o rompimento de preconceitos que habitam o imaginário coletivo nacional – mito da democracia racial, conformismo, inferioridade, cordialidade – e ainda, irromper as barreiras de repressão social, política e religiosa. Forma lírica-coletiva autêntica, coletiva, identitária, de resistência, conscientização e de preservação da cultura popular como um todo.

Entendendo sob a ótica de Bakhtin (2003, p. 300), o emissor, de fato, inserido num grupo social qualquer “não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados”. O emissor, ao qual se refere o autor, aqui é o MC. Ressalta-se que o contato entre emissor (MC) e receptor (comunidade/ jovem negro) no limite se dá pela utilização de uma linguagem artística – a poesia – a qual se diferencia em grande medida da linguagem convencional do cotidiano. Dito isto, parece ser este o caso do poeta que busca falar ao outro (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.

O mesmo autor informa ainda que: “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” (2003, p. 113). Essa crença no poder de mudança da realidade por meio do uso da palavra poética, no caso do rap, é tal qual a profissão de fé do eu lírico. A mensagem de reflexão que o eu lírico lança conscientemente para o outro pressupõe uma tentativa de se criar ou fortalecer um elo de ligação entre ambos por meio da palavra. Com isso pretende reforçar os pilares que sustenta a ponte dialógica que se estabelece na comunicação com o outro, na sua compreensão: a palavra é uma espécie de ponte lançada entre o eu e os outros. Se ela se apoia no eu numa extremidade, na outra apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 2003, p. 113). Essa imagem da palavra como ponte é de extrema relevância para compor o funcionamento da mecânica da lírica coletiva do rap. Cabe ressaltar que o teórico ao fazer suas ponderações não se refere diretamente ao discurso poético rap. Contudo, é a linguagem verbal – a palavra escrita e/ou falada – o veículo de comunicação natural dos indivíduos em que o fenômeno da poesia pode ocorrer constituindo assim o artístico na linguagem. Assim, o rap como palavra, como linguagem poética busca se constituir como ponto/ponte de ligação entre o MC e a sua comunidade.

Assim, como viver representa estar em atitude responsiva, visto que não somos seres passivos, pois interrogamos, respondemos, questionamos, concordamos, discordamos. Nesse sentido, fica mais fácil entender o porquê das atitudes dos MCs quando entram em cena, por exemplo, num palco lançando mão de expressões faciais, gestos com as mãos, braços e pernas, tons de voz. Nesse sentido, o corpo

como um todo é expressão dialógica, tudo é intervenção estética e política na esfera social, é performance (ZUMTHOR, 2014). Ademais, o MC ao fazer uso, consciente, da forma dialógica-polifônica de enunciação busca amplificar significativamente as relações comunitárias entre si e as comunidades periféricas já que entende que: “periferia é periferia em qualquer lugar” (RACIONAIS MCs, 1997). Com isso, busca complementar, talvez de senso crítico, aqueles que não conseguem compreender que é só por meio de uma interação afetiva que alcançarão seus objetivos, isto é, serem sujeitos da ação e não apenas objeto dele.

Para ilustrar tais ponderações, observem-se alguns trechos de “Fórmula mágica da paz” (1997), “Capítulo 4, versículo 3” (1997), “Negro Drama” (2002), dos Racionais MCs, respectivamente:

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, 1997)

O trecho apresenta o esquema lírico de centralidade no eu. O MC fala de si para 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, nessa poesia, o lírico chega ao estágio de autorreflexão, a expressão interior do eu – a primeira voz da poesia – e se faz presente como se pode 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 subconsciente:

"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,

Putá desespéro, não dá pra acreditar  
Que pesadelo, eu quero acordar  
Não dá, não deu, não daria de jeito nenhum  
O Derley era só mais um rapaz comum  
Dalí a poucos minutos  
Mais uma dona Maria de luto

Na parede o sinal da cruz.  
Que porra é essa? Que mundo é esse? Onde tá Jesus?  
Mais uma vez o emissário  
Não incluiu Capão Redondo em seu itinerário

Porra, eu tô confuso. Preciso pensar  
Me dá um tempo pra eu raciocinar  
[...]Aí fudeu, fudeu, decepção essas hora  
A depressão quer me pegar vou sair fora  
(RACIONAIS,1997)

No trecho, o gatilho que aciona o estado de angústia do eu lírico é o socorro prestado ao seu amigo baleado. Uma explosão intensa de sentimentos como revolta, dor, inutilidade, vulnerabilidade, impotência, o inundam. No limite, o texto toma proporções de uma espécie de monólogo interior, vide grifos. Vê-se configurada também aqui aquela teoria Eliotiana sobre a voz poética – a voz que fala consigo mesma. A utilização das aspas dá ênfase ao discurso lírico que centraliza o eu. Ademais, o eu lírico questiona-se e questiona a realidade na qual está inserido. Entra numa espécie de colapso interior em que seus valores e ideologia parecem não fazer mais sentido. Eis aqui um bom exemplo do discurso lírico e de alteridade do rap.

Pode-se observar ainda a atuação da primeira voz da poesia, que apresenta uma espécie de centralidade no eu ao passo que busca também falar sobre o/ para/do outro. Isto é, como poesia popular se traduz por meio de uma voz lírica, a qual visa abranger uma dimensão coletiva pautada na alteridade. Isto porque a alteridade implica que um indivíduo seja capaz de se colocar no lugar do outro, em uma relação baseada no diálogo e valorização das diferenças existentes.

Ressalte-se que um dos princípios fundamentais da alteridade é que o ser humano na sua vertente social tem uma relação de interação e dependência com o outro. Por esse motivo, o "eu" na sua forma individual só pode existir através de um

contato com o "outro". Isso pode ser observado, no trecho acima, que evidencia um eu lírico angustiadamente reflexivo: "Aqui fora, revolta e dor, lá dentro estado desesperador! / Eu percebi quem eu sou realmente, quando eu ouvi o meu subconsciente: "E aí mano Brown cuzão? Cadê você? Seu mano tá morrendo o que você vai fazer ?", sobre sua condição frente à dor do outro, que de algum modo passa a ser também a sua dor: "Pode crê, eu me senti inútil, / eu me senti pequeno,/ mais um cuzão vingativo,/ puta desespero./ Não dá pra acreditar, que pesadelo, eu quero acordar". Nesse sentido, é possível verificar a ocorrência do processo de alteridade em que o rap se manifesta.

Mais ainda, uma vez mais a brutal violência vivida cotidianamente nas periferias é instrumentalizada como elemento estético, pelo eu lírico. Isso ocorre por meio de uma reflexão sobre a linha tênue entre o viver e o morrer, representados metaforicamente por meio dos símbolos religiosos da cultura cristã: "Cruz" e "Jesus". O jogo dialético é construído com metáforas de forma interessante: o eu lírico expressa uma confusão de sentimentos que se alterna entre negativos e positivos, sentimentos de desalento e esperança em relação à possibilidade de vida ou morte de seu amigo: "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!". Assim, por um lado, no processo de desesperança do eu lírico a "cruz" pode ser entendida como um elemento simbólico da agonia, do martírio e da morte; por outro lado, em meio agora a um sentimento de esperança que inunda o eu lírico, a figura de "Cristo" é retomada sob o simbolismo da vitória da vida sobre a morte, como a possibilidade da esperança na vida. Não obstante, no instante seguinte após a confirmação da morte, o eu lírico que está visivelmente abalado e internamente mergulhado em um turbilhão de sentimentos contrastantes, externaliza-os por meio de questionamentos que colocam em xeque até o símbolo religioso "Cristo": "Na parede o sinal da cruz. Que porra é essa? Que mundo é esse? Onde tá Jesus ?". Destarte, em outro momento de autorreflexão, o eu lírico (morador do Capão Redondo, bairro da periferia de São Paulo) observa que uma vez mais sobreviveu à tragédia cotidiana dos jovens periféricos: "Mais uma vez o emissário / Não incluiu Capão Redondo em seu itinerário".

A análise segue, entrevendo outros elementos que atuam na composição estética dessa poesia lírico-popular. Entre outros, a capacidade crítica e a consciência social, que se traduz por meio da alteridade, são elementos que ajudam a encorpar o discurso lírico do rap, como é possível observar, agora, nos versos de "Negro Drama":

Negro drama,  
 Cabelo crespo,  
 A pele escura,  
 A ferida e a chaga,  
 A procura da cura,  
 O drama da cadeia e favela,  
 Túmulo, sangue,  
 Sirene, choros e vela,

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

Essa estrofe apresenta os versos iniciais de Negro Drama. Neles, a centralidade no eu novamente está presente, ainda que, num primeiro momento, possa parecer que os versos estão na terceira pessoa. Com efeito, a estrutura textual da canção é dividida em duas partes, a primeira é enunciada por Edy Rock que apresenta o conflito do jovem negro a partir de uma visão ampla. Ainda que forte e cheia de denúncia, a enunciação dessa primeira parte é menos agressiva, no tocante ao tom de voz, do que a da segunda parte; está mais próxima da típica enunciação do rap.

Já o fragmento abaixo é o início da segunda parte da canção, agora 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 biografia na favela para dar caráter ainda mais denso à centralidade do eu. Eis o trecho:

Crime, futebol, música... carai  
 Eu também não consegui fugir disso aí.  
 Eu sou mais um.  
 Eu prefiro conta uma história real  
 Vô conta a minha

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.  
 Família brasileira

Dois contra o mundo  
 Mãe solteira de um promissor vagabundo  
 A cena vai um bastardo  
 Mais um filho pardo sem pai  
 (RACIONAIS, 2002)

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 rap. Essa característica também pode ser encontrada nos fragmentos a seguir:

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 muita 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,1997)

Novamente a fórmula lírica configurada, um “eu-nós” que se manifesta como uma espécie de enviado que ressurgue, autodenominando-se como “A fúria negra” para terminar uma, já iniciada, missão. Possivelmente, os objetivos centrais dessa missão estão pautados na reconstrução de uma imagem positiva do povo negro, o rompimento do histórico ciclo de exclusão social, o combate ao racismo à moda brasileira. Isso se configura como uma marca contundente do caráter de comunidade dessa poesia.

Assim, o rap na medida em que se manifesta, expõe seu forte laço com a cultura popular. Esse laço fica mais explícito quando se entreveem os elementos que compõem sua estética: oralidade, linguagem coloquial, o povo e seus modos de vida, entre outros. No contexto contemporâneo esses aspectos são utilizados pelo MC, em sua estética, como ato de resistência à alienação promovida em grande parte pelas

mídias. Um posicionamento crítico frente à realidade exclusiva e racista na qual está inserido. Nessa perspectiva o verso de Sergio Vaz: “a arte que liberta não pode vir da mão que oprime” é ilustrativo desse posicionamento, na medida em que se opõe aos procedimentos de segregação.

Portanto, é preciso que se ressalte: o rap nacional manifesta-se como poesia popular, isto é, como uma poética contemporânea que não se quer elitista e nem segregadora. Desse modo, é uma das facetas da tradição artísticas de caráter oral e popular. Sua fórmula poética revela a configuração de um discurso essencialmente lírico-coletivo marcado pelo potente entrelaçamento de elementos populares como oralidade, sátira, coloquialidade, liberdade formal com forte carga de contestação e crítica social.

Não obstante, no rap esse processo também se manifesta e é de extrema relevância para manutenção da ideologia que é veiculada em seu discurso, pois geralmente esse discurso está pautado na primeira 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 entende o que eu sou, não entende o que eu faço  
 Não entende a dor e as lágrimas do palhaço  
 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".  
 (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  
 Meu rap é o trilho  
 Pra todas as famílias, aí,  
 Que perderam pessoas importante (morô, meu?)  
 Não se acostume com esse cotidiano violento,  
 Que essa não é a sua vida,  
 Essa não é a minha vida (morô, mano?)  
 Procure a sua paz  
 (RACIONAIS MCs, 1998)

Esses fragmentos demonstram a tensão que se desenvolve na esfera lírico-discursiva do rap. O eu lírico se esforça para banir uma espécie de estranhamento entre ele e seus pares, sua angústia entre defender a si e ao outro, mas não ser compreendido nisso. Somada a essa angústia há uma crítica contundente em relação às atitudes de alguns “irmãos” que se posicionam de modo contrário e até mesmo violento com seus pares, vide grifos. Ao mesmo tempo em que fala de si para si mesmo, busca também falar ao outro. Nesse sentido, o eu-individual transita para um eu-coletivo, na medida em que se esforça para convencer seu “irmão” a mudar seu ponto de vista sobre a realidade, não com atitudes violentas, mas sim com uma espécie de crença no poder da palavra.

Conforme Bakhtin (2003, p. 113), “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”. No caso do rap, essa crença no poder da palavra é a tônica. A mensagem de reflexão que o eu lírico lança conscientemente para o outro pressupõe uma tentativa de fortalecer o elo entre ambos, por meio da palavra. Com isso pretende reforçar os pilares que sustentam a ponte dialógica que se estabelece na comunicação com o outro.

Além disso, o rap ao buscar/utilizar a forma dialógica polifônica de enunciação pretende ampliar o diálogo entre o eu lírico e sua comunidade, ou melhor, as comunidades periféricas já que: “periferia é periferia em qualquer lugar” (RACIONAIS MCs, 1998). De tal modo, o rap manifesta-se numa situação de interação, procura ver-se manifestando no outro e vice-versa. Isso no sentido em que:

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).

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 o desejo deste de ser sujeito do discurso literário e não apenas objeto dele.

Em outros trechos de “Fórmula mágica da paz”, “Capítulo 4, versículo 3” e “Negro Drama”, observam-se os procedimentos dialógicos apontados por Bakhtin, na

medida em que contribui também para consolidar o uso de um discurso lírico-coletivo pelo gênero rap:

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, 1998, grifo meu)

O trecho apresenta o esquema lírico de centralidade no eu. O MC fala de si para si mesmo, vide grifos. Fala dos dramas, das angústias, das alegrias e ensinamentos que obteve no lugar onde mora. Muitas vezes, nessa poesia, o lírico chega ao estágio de autorreflexão, a expressão interior do eu – a primeira voz da poesia– e se faz presente como se pode 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  
subconsciente:  
"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, puta 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  
 Aí fudeu, fudeu, decepção essas hora...  
 A depressão quer me pegar vou sair fora  
 (RACIONAIS,1998)

Vê-se configurada aqui a teoria eliotiana – a voz que fala consigo mesma. A utilização das aspas dá ênfase ao discurso lírico que se centraliza no eu. O eu lírico questiona-se e questiona a realidade na qual está inserido. Entra numa espécie de colapso interior em que seus valores e ideologia parecem não fazer mais sentido. Eis aqui um bom exemplo do discurso lírico do rap, leia-se como sendo a primeira voz da

poesia, que apresenta uma espécie de centralidade no eu ao passo que busca também falar para/do outro.

No trecho a seguir pode ser observada uma alternância discursiva na qual o eu lírico fala de si e para si e simultaneamente busca falar ao outro:

Voe, e que todo vento a bem te soe ao descobrir  
 A natureza da centelha divina que existe em si  
Desato o nó da trama, enterro a discórdia no abraço  
Arrebato os peito de bronze por trás das barra de aço  
Se renda, entenda o que ataca, a cegueira amola a faca  
 Da má lida com a existência, faz a luz da essência opaca  
 (CRIOLO, 2014)

Aqui, o eu lírico enuncia uma mensagem de incentivo e perseverança. O que chama nossa atenção é a sistemática alternância do receptor, que ora é o outro e ora é si mesmo. Essa dialética em que se efetiva a voz poética é conscientemente estruturada pelo MCs, e traduzida via eu lírico, pois visa estar em linha com a coerência estética e ideológica que singulariza a literatura de cunho sócio popular no Brasil, sobretudo, no tocante ao seu caráter coletivo.

Além disso, cabe destacar também a sofisticação sintática e lexical empregada pelos MCs em seus raps. O que acaba por atualizar e enriquecer a tradição da poesia popular, na atualidade. Com efeito, negar tal sofisticação e atualidade em versos como: “Voe, e que todo vento a bem te soe ao descobrir / A natureza da centelha divina que existe em si / Desato o nó da trama, enterro a discórdia no abraço / Arrebato os peito de bronze por trás das barra de aço”, *de Criolo*. Ou ainda:

Minha pele, Luanda  
 Antessala, Aruanda  
 Tipo T'Challa, Wakanda  
 Veneno black mamba  
 Bandoleiro em bando  
 Qué o comando dessas banda?  
 'Sa noite cês vão ver mais sangue  
 Do que Hotel Ruanda  
 A era vem selvagem, Pantera sem amarra  
 Mostra garra negra  
 Eu trouxe a noite como camuflagem  
 Sou vingador, vingando a dor  
 Dos esmagados pela engrenagem  
 Cês veio golpe, eu vim Sabotage  
 Místico, mil orixás num panteão, bravo  
 Mato colono, ponho fim  
 Igual leão de Tsavo  
 Tuchano grave memo

Entrave nunca, eu agravo  
 Monstro, crânio, vibranium  
 Te corto em 12 avos  
 Raio tipo Usain Bolt, 10 mil volt'  
 Ancestrais aplaudem, gravem  
 Tanehi sem coach  
 Memória longa, pavio curto

Prum novo mar vermelho  
 Uma nova travessia  
 Pro povo ter reis no espelho  
 Minha caneta cria  
 Rua, Wu Tang, Superman mais tecnologia  
 Simbólico tipo guia nas madrugadas frias  
 Vim esmagar boy que debocha da cultura black  
 Um Kasparov a brindar mate e assinar o cheque  
 Sou anti sinhozinho, independente nas tracks  
 Rato, respeita meu tempo, não seja moleque

Com a garra, razão e frieza, mano  
 Se a barra é pesada, a certeza é voltar  
 Tipo Pantera Negra (eu voltei)  
 Tipo Pantera Negra  
 (EMÍCIDA, 2013)

É, por certo, negar de fato e de direito a riquíssima construção semântica e metafórica neles engendrados. Mais ainda, é ser, no mínimo, desonesto com a capacidade intelectual de milhares de jovens periféricos, que tiveram baixíssima acessibilidade ao mundo escolar. No limite, é tentar desarticular o óbvio: a potente competência desses sujeitos em constituírem um amplo panorama dos contextos sócio histórico e cultural que organizaram e ainda organizam a vida social no mundo ocidental, de forma consciente e crítica. É, em última análise, não reconhecer o valor estético do rap, e da própria tradição literária sócio popular.

Não obstante, ao se considerar a habilidade empírica e autodidata dos MCs em retomar, ressignificar e decodificar intertextualmente tais contextos, por certo, ampliar-se-á a possibilidade de efetivação de um diagnóstico mais preciso de como e porque as relações sociais e de poder que organizam o tecido social brasileiro ocorrem como ocorrem. Com efeito, possibilita a execução de um nítido raio X do Brasil, capaz de expor os contrastes, as intimidades e as mazelas da vida brasileira contemporânea.

Ressalta-se que isso é uma marca contundente do caráter coletivo e de comunidade do rap. Essa marca fica ainda mais evidente nos versos/estrofes de “Eju ore ndive” (Venha com nós) e koangagua (Nos dias atuais) do grupo Brô MCs (1º grupo indígena de rap do Brasil)

*Ape Che rap ndopai*  
 Aqui meu rap não acabou  
*Ape Che rap oñembyrũ*  
 Aqui meu rap está apenas começando  
*Che rohenoi e ju ore ndive*  
 Nós te chamamos para revolucionar  
*Che rohenoi e ju ore ndive*  
*JahanãndeKuerajaguata*  
 Vamos todos juntos no rolê  
*Jahanãndejanya*  
 Vamos todos nós ser felizes  
*Jaha já chuka, karaipeke Che há haeome`éjaiko porá.*  
 Vamos mostrar para o branco que eu e você vivemos em paz  
 (BRO MCs, 2009)

Hai amoite ndoikua'aimbaeve  
 Korapoguarê amoite tenonde  
 Apukapenderehe, nde ave reikotevê  
 Che ñe'eavamba'e oi chendive  
 Añe'ehaeteguandaikoseindechagua  
 Aporaheiopaichaguaajuahechuka  
 Ava mombeuhaava koangagua  
 Rap ochechukaupeaha'etegua  
 (BRO MCs, 2012)

Aqui o que salta aos olhos são os versos em língua guarani. Por si só a utilização dessa língua já acentua o caráter de coletividade, de resistência e atuação intelectual de seus produtores, e, ainda marca o seu lugar de fala. A organicidade da poesia do rap indígena também é marcada pela elaboração de um discurso lírico-coletivo, desde o título escolhido “Eju ere ndeve”, em português: Venha com nós. Além disso, há um empenho em conscientizar seus pares, sobretudo, os jovens, e resistir às formas de exclusões sócio-política-religiosa-cultural historicamente sofridas pelos povos indígenas por conta dos processos de invasão e colonização de seus territórios, por países europeus, e a implantação da escravidão. Como se sabe, esse contexto histórico de exclusão e escravidão é o mesmo que foi imposto *a priori* aos negros africanos e *a posteriori* aos afro-brasileiros. Talvez, esse seja o principal fio condutor que gera o instinto de coletividade e um forte “sentimento de pertença” (cf. HALL, 2003) existente no rap nacional.

A utilização da estética literária, nesse caso do rap, como instrumento de denúncia, resistência e humanização de si do outro fica claro no depoimento de Werá Jeguaka Mirim, mais conhecido como MC Kunumi, indígena da etnia Guarani,

morador na aldeia Krukutu, na periferia paulistana. Em entrevista à revista *Tuíra*, afirmou ele:

Eu escolhi a literatura para minha vida. Um dia eu estava escrevendo, lendo os livros do meu pai e eu gostei muito – são poesias, e foi ali que tentei escrever poesia e transformar em música. Eu não sabia que aquilo era rap, mas já tinha ouvido os Brô MC's, que é o primeiro grupo de rap indígena. Eu vi que eram letras de luta, muitas rimas, e eu percebi que tinha feito um rap. Escolhi essa literatura depois da copa do mundo. Quando comecei a cantar rap eu não sabia muito de qual tema falar. Só que eu sempre me lembrava do protesto que fiz na época na Copa do Mundo e me dava inspiração. Então, escrevo só sobre o tema, questão indígena, saúde, a importância de demarcar a terra indígena (KUNUMI, 2019, p. 113)

Nesse depoimento, que está em linha com a visão de muitos outros MCs, é possível observar no rap um diálogo não só nas questões temáticas e estruturais, mas também, e sobretudo, em questões étnico-identitárias.

Nesse sentido, assim como os guaranis vestem sua roupagem cultural em seus raps, o nordestino Rapadura o faz também a partir dos elementos de sua cultura. O que há em comum entre um indígena guarani e um nordestino do árido sertão é que ambos, assim como os brasileiros negros, são marcados historicamente pela discriminação, preconceito e pela força da exclusão social. Não obstante, seus raps acabam por refletir tais questões a partir das características culturais que lhes vestem. Considerar que essas características em diálogo é de extrema relevância para compor. Para tanto, observe-se o trecho do rap “Nordeste me veste”:

Rasgo de leste a oeste como peste do sul ao sudeste  
Sou rap agreste norte-nordeste epiderme veste  
Se assumam são clandestinos se negam não nordestinos  
Vergonha do que são, produção sem expressão própria  
 Só freestyleiro em nordeste não querem ser repentistas  
Rejeitam xilogravura o cordel que é literatura  
Quem não tem cultura jamais vai saber o que é rapadura  
 Foram nossas mãos que levantaram os concretos os prédios  
 Os tetos os manifestos, não quero mais intermediários  
Escuta! a cidade só existe por que viemos antes  
Na dor desses retirantes com suor e sangue imigrante  
Sou doce lá dos engenhos e venho com essa doçura  
Contenho poesia pura a fatura de rima tenho  
 Desenho nossa cultura por cima e não por de baixo  
 (RAPADURA, 2012, grifo meu)

A valorização da cultura popular e da identidade nordestina são as marcas fortes do trecho. Fica evidente o esforço do MC em promover, num primeiro momento, uma crítica positiva no tocante à sua cultura raiz. Por outro lado, promove também uma ácida crítica aos seus pares que rejeitam suas raízes identitária e cultural, e ainda a discriminação sofrida pelos nordestinos nas grandes *urbes* brasileiras. Ademais, a ação consciente, o ato sociopolítico de valoração da cultura popular nordestina e de rechaço à histórica exclusão sociocultural sofrida por seus pares, construída(o) por Rapadura (atente-se para sua nomenclatura, é a junção do acrônimo rap e do substantivo rapadura os quais marcam a simbiose cultural que o MC representa e apresenta em sua poética) é uma constante nesse tipo de poesia. Isso porque é uma arte produzida por minorias nas periferias, assim sendo, tudo nessa poesia torna-se um ato político e, conseqüentemente, de resistência, como já evidenciado por Rocha (2007) e Schwarz (1983).

Com efeito, a poesia coletiva do rap nacional se manifesta negra, indígena, nordestina, mestiça. Converte-se em ações de revide e rechaço aos discursos e procedimentos de exclusão. O gênero estético, o discurso de contestação desenvolvido pelos excluídos para se fazer presente, se visibilizar, no embate existente na arena sócio discursiva brasileira, forma pela qual o MC fala diretamente ao leitor/ouvinte, expondo sentimentos, estado de espírito e percepções sociais. Traz consigo, desde sua origem, um inflamado discurso crítico subversivo frente ao discurso dominante, como se viu e se vê 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, 2002)

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, 1998)

Conscientemente o rap apresenta a condição histórica de seus produtores, o que nesse tipo de poesia é uma das características que reafirmam sua autenticidade e coletividade:

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, 1998)

Me ver pobre,  
 Preso ou morto  
 Já é cultura  
 (RACIONAIS, 2002)

O que se destaca nos trechos é a consciência do eu lírico em relação à sua condição que também é a mesma dos seus pares. Explicita ainda a existência de uma cultura nacional de exclusão de negros, pardos, prostitutas, homossexuais que foram condicionados à pobreza socioeconômica. 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, o rap manifesta-se como discurso lírico, crítico e subversivo que prioriza o retrato das vivências de seus próprios produtores e de suas comunidades. Na medida em que faz isso explicita características linguísticas, modos de utilização da fala e da escrita e os aspectos socioculturais que constituem a singular identidade desse discurso intrinsecamente ligado ao popular.

Nesse sentido a constituição do texto, nas letras do rap, se caracteriza, sobretudo, pela forma coloquial de utilização da linguagem falada e escrita. Em outras palavras carrega consigo desde sua gênese, as marcas da oralidade. Os versos abaixo são emblemáticos para confirmação das marcas da oralidade na escrita (isso no rap é intencional, pois funciona como espécie de ponte entre o MC e seu “irmão”)

Ó, vou te fala  
 Tô chapando  
Eita, mundo bom de acaba!  
Epa, pera lá! Muita calma, ladrão  
 Cadê o espírito imortal do Capão?  
 Diz que homem não chora, ha, tá bom, falou  
 Não vai pra *grunp* irmão, aí, Jesus chorou!  
 [...] Aí! Dorme, hein, doidão! Mil fita acontecendo e cê aí?  
A fita é o seguinte, ó  
 Não é esqueirando não, ó  
Fita de mil grau.  
Onte eu tava ali de Cb, no pião  
 Com um truta firmeção  
Cê tem que conhecer  
Se pã, cê liga ele  
 Vai saber, de repente  
 Ele fazia até um rap num passado recente.  
 (RACIONAIS, 2002, grifo meu)

Nesse fragmento são apresentados sentimentos conflitantes, por meio da metáfora, que utilizam o esquema: lágrima *versus* vento. Esses elementos se misturam e se confundem, a lágrima pode ser entendida como sendo a manifestação externo-concreta 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.

As marcas da oralidade ajudam a construir o ambiente/cenário da ação e a identidade sociocultural das personagens, vide grifos. Essa ambientação linguística se faz necessária no sentido em que o MC se esforça para transmitir sua mensagem, em geral, para um interlocutor, que assim como ele, não partilha da norma culta da língua falada/escrita. Esse não domínio da norma culta da língua, pelos sujeitos periféricos, ainda é visto por muitos setores elitizados da sociedade como marca principal da ignorância e inferioridade intelectual desses sujeitos. Frise-se, no entanto, que isso é o *modus operandi* do rap. É uma estratégia para se alcançar uma maior

veiculação e apropriação da mensagem pelos receptores e também uma característica, talvez a mais central no rap, identitária do sujeito-emissor que explicita e reafirma o seu lugar de fala, seu *locus* de enunciação. Esse é um fator que está diretamente ligado ao caráter coletivo que se vincula à poesia do rap.

Além das marcas da oralidade, o rap apresenta outras características, a análise segue, agora, com outro fragmento de “Negro Drama”, também dos Racionais MCs, e “Brasil com P” de GOG, respectivamente:

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

[...]Daria um filme  
Uma negra e uma criança nos braços  
Solitária na floresta de concreto e aço  
Veja, olha outra vez o rosto na multidão  
A multidão é um monstro, sem rosto e coração  
(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 citar alguns exemplos. A aliteração é uma das figuras de linguagem largamente utilizada em poesia, que consiste em repetir fonemas consonânticos 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 e é entendida aqui como sendo a esfera da rima dentro do processo de criação do rap.

O rap se mantém em linha com a tradição literária popular de cunho social. A atualização dessa tradição é um ato recorrente na poética do rap, como se observa nos versos:

Digitei no impulso, já com teclado em curso  
Aplicativo Trava, Ampliei o Zoom  
Todos Amigos, Amigos em Comum  
Alt lá, Messenger pra cada um

5.000 no Perfil, nenhum pra refil  
Ninguém abriu o Face, todos no Back Space  
Área de Trabalho, Histórico, Menu, Time Line  
Todos em Off, Barra! Só eu On Line

Periféricos no Gabinete num Enter e sai  
Monitor arrastou, não Controlador Akay  
Del é mais, me Salve Dus Mouse, dus Pause  
De Caps e uns Lock, oh Shift! Gerenciador assiste!

Na Placa Mãe pede Ctrl Alt Del  
Processador, Memória? Superou o Intel  
Atalhos no Pente, Links PgUp PgDn  
Delete no Arquivo, o HD deu pau

Click na sua Fonte, Erase nesse seu Perfil  
Calor, subiu a temperatura do Capacitor  
Pra Lixeira o Vírus letal, que você Transmitiu  
Dali, Ctrl S dor Brasil

Ctrl S dor, Ctrl S dor!  
A Favela nas Teclas do Computador  
Ctrl S dor, Ctrl S dor!  
A Favela na Tela computa a dor  
(GOG, 2017)

Em face dessa atualização, a qual se dá via utilização de elementos próprios do contemporâneo. No caso específico dos trechos acima a linguagem física e simbólica da computação/*Internet*, o que ocorre é uma dinamização efetiva da poesia popular. Uma espécie de simbiose entre o passado histórico e o presente tecnológico. Isso sem deixar os temas da segregação, do racismo e da desigualdade social tão caros aos sujeitos periféricos, como fica claro nos versos: “A favela na tela do computador / A favela na tela computa a dor”.

De fato, as expressões artísticas oriundas das periferias, pós-redemocratização do país, marcam uma progressiva participação dos estratos populares na vida sociopolítica brasileira. A década 90 do século passado é o marco mais contundente

da atuação do sujeito periférico no tocante aos gêneros poéticos por eles produzidos, com destaque para o rap paulistano.

Com efeito, isso fez gerar uma outra perspectiva de leitura social. A vida brasileira que foi interpretada tradicionalmente via discurso oficial estatal, é feita agora sob a ótica interpretativa dos espoliados. A partir de seu *locus* enunciativo e de criação artístico-cultural – as periferias. Essa perspectiva do Brasil popular sobre si próprio encontra-se facilmente nas obras de Ferréz, Sergio Vaz, Sacolinha, Brô MCs, Fação Central, Gog, Racionais MCs, Criolo, MV Bill, Emicída e na de outros tantos artistas anônimos que compõem os *Slams* e as Batalhas de Rima, pelo país afora. Assim, se mantém – ao rés do chão – a poética periférica se potencializa e se coletiviza ainda mais.

### **3.2 O *locus*: periferia é periferia em qualquer lugar**

Aqui, as discussões promovidas não têm a pretensão de se alocar no espaço do discurso sociológico e/ou geográfico, frisa-se. Contudo, considera que ao promover uma reflexão sobre o rap faz-se necessário, para uma compreensão mais profunda de seus aspectos e temas, notar as características do espaço geográfico e social em que esta é produzida. Em suma, uma análise do território periférico. Isso porque, nesse tipo de poesia, em geral, o que se escreve reflete diretamente o espaço sócio geográfico em que está imerso o eu lírico, logo, liga-se intrinsecamente às experiências vividas e vivenciadas por seus produtores – os MCs. Nesse sentido, mapear o *locus* de enunciação onde emerge essa poesia, é crucial para se compreender seu caráter coletivo, periférico, de resistência, temático e discursivo.

Além disso, caso o argumento acima não baste, há este outro: considerar os elementos extraliterários possibilita, sobretudo no caso da literatura produzida na/pela periferia, compreender além dos elementos que a compõem, a dimensão dos efeitos causados pela exclusão secular das comunidades de onde se originam seus produtores. Em outras palavras, é preciso ressaltar que o fazer artístico requer tempo livre, e que tempo livre requer condições orgânicas (alimento e saúde) e de infraestrutura que o favoreçam ainda que minimamente; com raríssimas exceções, esse não é o caso dos MCs: “já escrevi rap com as ratazana passeando em volta, tiu / Goteira na telha tremendo de frio / Quantos morreu assim e no fim quem viu?” (EMICIDA, 2009). Ademais, apartar o sujeito, seu fazer artístico, e seu *locus* sócio

geográfico é, *a priori*, desconsiderar, quando não negar, sua condição de sujeito sócio histórico situado no tempo e no espaço. Dito isto, avancemos.

Via de regra, o MC traz consigo a condição de ser negro, pobre, habitante das diferentes periferias sociais, e excluído do letramento 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 estético-discursiva: é alguém que ao falar de si, fala ao mesmo tempo do outro, fala sobre a favela (fala pela favela?).

De modo geral, seus textos (raps) refletem as relações de exclusão ao passo que denunciam os dispositivos de segregação que se manifestam na sociedade brasileira. Mais ainda, se traduzem como registros estéticos das mazelas sociopolíticas ocorridas em nosso país, sobretudo, nas últimas décadas, mas em linha com tradição popular. E se caracterizam por ser um híbrido quase sempre de fato e ficção, de experiências vividas e vistas no mundo da periferia. As experiências subjetivas desse sujeito e seu engajamento com as causas populares e de seus *locus* periférico, o qualificam frente aos demais, como sendo uma possível voz com legítima autoridade, como aponta Miranda:

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. 05-06)

Na concepção Milton Santos (1994) espaço é o território vivido e vivenciado pelos sujeitos sócio-históricos. Desse modo, o território periférico é compreendido centralmente como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações que estão acontecendo e se manifestam através de processos e funções que se ligam ao modo de vida estabelecida pelos que habitam os espaços. Considerando isso e pensando especificamente sobre as características sócio históricas que distinguem esse espaço urbano chamado periferia, o que se tem de evidência imediata é que tal espaço é marcado pela não infraestrutura, não presença do Estado e pela aglomeração da

parcela mais pobre da sociedade que, não raro, são negros, mestiços, caboclos nordestinos, indígenas, em geral.

No caso dos indígenas muda-se a nomenclatura de periferia/favela para reserva indígena. Na prática sabe-se que grande parte das reservas, hoje, estão na condição de periferia das periferias. Em contraponto a essa condição segregadora, os sujeitos oriundos desse espaço periférico se unem por meio do imbricamento de suas produções artístico-culturais com objetivo central de constituir e consolidar uma identidade coletiva própria das minorias. Nesse sentido, contemporaneamente, a poesia do rap atua fortemente para essa consolidação (uma identidade coletiva) na medida em que se põe a refletir e ser reflexo do espaço de que é fruto legítimo e também das relações sociais que surgem daí.

Dito isto, propõem-se agora, a partir da poesia lírico-coletiva do rap, entrever as características que configuram o espaço periferia/favela na esfera simbólica e social, e, também a importância dela para os MCs. Isso porque a periferia é o mundo em que os MCs, produtores do rap, estão inseridos e por isso ela

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 autoestima e afirmação da negritude com resgates culturais importantes (TELLA, 1999, p. 60).

É preciso compreender que o conceito de periferia é muito mais amplo do que aquele que habita no imaginário social como senso comum. Pois além das periferias/favelas situadas nos morros cariocas, as reservas indígenas, as aglomerações em palafitas ribeirinhas e caiçaras, guetos e cortiços em geral, devem ser consideradas na composição de tal conceito. Sobre suas periferias, o rap, como crônica poética, fornece uma retrato crítico sobre como é sobreviver nesse espaço sócio geográfico marginalizado. Eis a representação da periferia/favela feita pelos sujeitos (MCs) oriundos dela

Milhares de casas amontoadas

Ruas de terra esse é o morro, a minha área  
Gritaria na feira (vamos chegando!)  
Pode crer eu gosto disso mais calor humano

Na periferia a alegria é igual  
É quase meio dia a euforia é geral  
É lá que moram meus irmãos, meus amigos  
E a maioria por aqui se parece comigo  
(RACIONAIS MCs, 1993, grifo meu)

Periferia é periferia, vários botecos abertos, várias escolas vazias  
Periferia é periferia, e a maioria por aqui se parece comigo  
Periferia é periferia, mães chorando, irmãos se matando, até  
quando?  
Periferia é periferia em qualquer lugar, gente pobre  
(RACIONAIS MCs, 2002, grifo meu)

Milhares de olhares imploram socorro na esquina  
No morro a fila anda a caminho da guilhotina  
Várias queima de arquivo diária com a fome  
E vão amontuando os corpo de quem não tem sobrenome  
Eu nasci junto a pobreza que enriquece o enredo  
Eu cresci onde os muleque vira homem mais cedo  
(EMICIDA, 2010, grifo meu)

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, 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 vou e de onde eu vim,  
Ensino da favela foi muito bom pra mim.  
(RACIONAIS MCs, 1997, grifo meu)

Aqui é construído um retrato consciente, crítico e realista do território periférico. Os grifos ajudam na compreensão do espaço físico, ou seja, lugar de muita miséria e pouca diversão, sub-humano. Lugar onde crianças são levadas a se transformarem mais cedo em adultos (metáfora da aquisição de responsabilidades que não competem a uma criança e sim a um ser humano maduro em seus aspectos físicos, biológicos e intelectuais). Nesse sentido, o sujeito é visivelmente influenciado pelo espaço e pelas relações sociais que surgem daí. Isso pode ser entrevisto também nos trechos a seguir

Vida loka cabulosa  
O cheiro é de pólvora  
E eu prefiro rosas  
E eu que sempre quis um lugar

Gramado e limpo, assim, verde como o mar  
Cercas brancas, uma seringueira com balança  
 Disbicando pipa, cercado de criança

Às vezes eu acho que todo preto como eu  
 Só quer um terreno no mato, só seu  
 Sem luxo, descalço, nadar num riacho

How, how Brown  
 Acorda sangue bom  
Aqui é Capão Redondo, truta  
 Não Pokemón  
Zona sul é o invés, é stress concentrado  
 Um coração ferido, por metro quadrado  
 Quanto, mais tempo eu vou resistir  
 Pior que eu já vi meu lado bom na U.T.I

Sem fome, pegando as frutas no cacho  
 Aí truta, é o que eu acho  
 Quero também, mas em São Paulo  
 Deus é uma nota de cem, vida Loka!  
 (RACIONAIS, 2002, grifo meu)

De modo crítico, o rap promove movimentos novos no tabuleiro do xadrez social. Não obstante, questiona valores sociais que se caracterizam mais fortemente pelo apego aos bens materiais em detrimento do ser humano. Na dialética do ter e não ser e do ter que ter para quem sabe ser o eu lírico, acaba por apresentar uma saída romantizada para as dores suas e as dores dos seus. Porém, de súbito é ‘acordado’ para retornar ao mundo real, onde ao invés de poder sentir o perfume das rosas, o que se sente mesmo é o cheiro da pólvora, alusão à violência física e psicológica na qual está inserido.

A crítica vai além, a analogia entre Deus e dinheiro reflete uma questão que se acentuou na atualidade, a saber: a descrença na bondade humana e na atuação de Deus no destino dos homens. É possível entrever que enquanto nos versos de “Navio negreiro”: Senhor Deus dos desgraçados! / Dizei-me vós, Senhor Deus! / Se é loucura... se é verdade / Tanto horror perante os céus?! [...] Senhor Deus dos desgraçados! / Dizei-me vós, Senhor Deus, / Se eu deliro... ou se é verdade / Tanto horror perante os céus?!, o eu lírico mantém sua fé viva a ponto de clamar à Deus sua lucidez e uma resposta aos horrores ali representados; o eu lírico desse rap, talvez com sua fé em crise perante a realidade não menos cruel na qual está inserido, acaba por expor uma comparação entre Deus e o dinheiro. Numa referência direta ao valor social dado ao dinheiro, sobretudo, na atual sociedade, a qual é profundamente marcada pelo capitalismo de consumo.

A questão do capitalismo como sendo o início, o meio e o fim de tudo, assim como Deus já foi um dia, também é abordada em outro rap: “Showbiz como a regra diz, lek / A sociedade vende Jesus, por que não ia vender rap? / O mundo vai se ocupar com seu cifrão / Dizendo que a miséria é quem carecia de atenção” (EMICIDA, 2013). Outra vez é possível catalisar a intenção do eu lírico de denunciar a brutal inversão de valores da sociedade contemporânea, quando este expõe que o mundo (referência à atual sociedade) produz e louva a miséria ao invés de se preocupar com os humanos em condição de miséria. Mais ainda, explicita também que no mundo capitalista tudo é transformado em mercadoria até mesmo Cristo, e o rap que manifesta desde sua aparição uma crítica ferrenha a tal inversão.

Em “A ordem do discurso”, Foucault (2010) aponta o controle exercido pelo *status quo* sobre os discursos convencionais e estéticos que buscam, assim como o rap, infringir os contratos sociais impostos historicamente às camadas menos abastadas ou aos intelectuais/artistas não oriundos delas, mas que se engajam em suas causas. A essa forma de controle e dominação exercida, sobretudo, pelo estado ou por grupos de poder, o autor denomina por dispositivo de controle discursivo – a interdição. Tal dispositivo é responsável, na cadeia dos acontecimentos contínuos próprios da esfera social, por selecionar e vedar qualquer expressão, de cunho artístico ou não, que não esteja em linha com a ideologia dominante. Nesse sentido afirma o autor:

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente é a interdição. (FOUCAULT, 2010, p. 08-09)

A utilização desses dispositivos é muito comum no Brasil. Registre-se que desde sua colonização até os dias atuais muitos são os dispositivos de interdição físicos (prisão, internação em manicômios, exílio, assassinato) e ideológicos (leis, mitos, cooptação, dissimulação,) produzidos com o intuito de criminalizar e marginalizar a produção artístico-cultural das comunidades menos abastadas (cf. OLIVEIRA, 2018). Mais ainda, buscam naturalizar as condições de exploração e degradação, às quais foram e ainda estão submetidas.

A criação de mitos se refere a procedimentos ideológicos de naturalização da barbárie imposta aos negros, indígenas e pobres, um exemplo é o mito da igualdade racial que ainda hoje aprofunda a diferença de acesso aos bens sociais e simbólicos no país (MUNANGA, 2006). Outro é o da existência de uma identidade nacional plena, a qual diz que todos são cidadãos brasileiros com os mesmos direitos e deveres, mas que não leva em consideração a visão de mundo diferente e a identidade cultural dos povos originários.

Sem exceção, esses mecanismos atuam como cerceadores do discurso, sobretudo, o discurso artístico. Atuam no impedimento do direito à voz, ou seja, claramente isso é uma relação de poder e o que está em jogo é o poder de os *rappers* se autorrepresentarem – de falar por si e de seu modo de vida – na esfera sociocultural.

No atual cenário litero-cultural, as questões que envolvem as relações de poder que dizem respeito à representação (de grupos e indivíduos) ganharam relevância. As tensões e disputas de poder pelo acesso à voz literária por certo é uma das chaves para se compreender mais profundamente a complexa cultura brasileira e suas tensões. Entendendo isso na esteira de pensamento de Foucault (1999, p. 75), o qual pondera que toda relação social está tensionada como uma relação que visa a algum tipo de poder, e que por isso:

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.

No trecho, o autor assevera que as formas de organização social, independente do espaço em que ocorram, estão sempre tensionadas pelas relações de poder. Mais ainda, aponta que há certa dificuldade em nomear a quem pertence ou detém o poder, ao passo que não há, por outro lado, dificuldade nenhuma em caracterizar quem não o possui.

Na atualidade, essa tensão tem tomado corpo no Brasil na medida em que os estratos urbanos desprivilegiados reivindicam o poder de, no limite, se retratarem a

partir de sua própria voz, por meio de seu discurso estético. Com efeito, por meio da tradição popular o rap se apresenta como sendo a estética, a voz, a “performance” do poder periférico. Ressalte-se: o rap é poesia urbana, que na perspectiva de Pesavento (2002) é a literatura que trata do mundo social urbano e das relações que surgem daí. Assim, possui a capacidade de se apresentar “como um suporte da memória social da cidade” (p. 16). É o *graffiti* contestador que atua no imaginário coletivo urbano, mas não nos muros.

As expressões literárias de cunho crítico-popular como o rap não passam despercebidos aos dispositivos de controle do *status quo*. Principalmente por que estes buscam transgredir e romper as barreiras impostas aos estratos populares que as impedem de adquirir consciência social e senso crítico. Nesse sentido, ao se olhar para a condição histórica das camadas populares, seja no Brasil, seja na Europa, e para a cultura por elas produzidas, o que se constata é que por estarem socialmente localizadas do outro lado da margem da cultura erudita acabaram por produzir manifestações artísticas e culturais não oficiais.

Sobre isso, Burke (2010, p. 137) explicita que “na idade média houve um forte movimento de assimilação das manifestações populares pela cultura letrada ocidental”. Não que tal contato não tivera ocorrido antes, a diferença foi que, nesse momento histórico, a intensidade dos diálogos entre essas manifestações se estreitaram intensamente. No rap, os sujeitos periféricos narram suas próprias histórias, representam-nas de modo realista via verossimilhança. Suas temáticas, com efeito, estão consubstanciadas em suas próprias vivências (paixões, tensões, dramas, alegrias etc.) – o universo periférico. É na periferia que grande parte da produção artística popular contemporânea tem sido criada. Desse modo ao tocar, conscientemente em questões socioculturais: de exclusão, violência e ausência do Estado, o rap se configura como uma poesia lírica-coletiva. Ressalta-se que no rap tudo se torna um ato político.

Via de regra, o MC demonstra, em sua poesia, uma consciência social, política e histórica por isso consegue analisar e promover reflexões extremamente relevantes sobre como ocorrem as relações entre a camada social em que está inserido e as outras que compõem a esfera social brasileira (cf. CAMARGOS, 2015). Essa consciência se dá na busca pelo reconhecimento artístico e inserção na esfera dos bens simbólicos e culturais, nesse caso especificamente da literatura. Isso porque:

a produção literária de autores e autoras negros vive verdadeiros sacos de varas. Primeiro é acusada de essencialismo, depois é punida com o anonimato. Trata-se de um anonimato complexo, que retira a legitimidade do negro como escritor. A esse escritor é reservado um lugar de objeto de estudos no discurso de pesquisadores, ou seja, alguém que só tem existência através do agenciamento do outro. Em última análise, reduz-se a capacidade de um trabalho de criação literária. Nesse saco de sutilezas, além de uma manifestação de perplexidade, pode-se traduzir: como é que o negro se atreve a ser escritor, agenciando as interioridades de um “devir negro”? Na verdade, existe a prática de defender o *status quo* da literatura e a visão de que é um lugar reservado a determinados assuntos, específicos das suas formas de abordagem. Autodenominar-se escritor de literatura negra é embrenhar-se nessa selva de significados, relações e inter-relações, procurando uma outra forma de expressão literária (ALVES, 2012, p. 235).

É nesse cenário que o rap constrói o seu pensamento coletivo na esfera sociocultural, e faz isso a partir do seu lugar de fala, de seu *locus* de enunciação – a periferia. Ressalta-se que o acesso a esse lugar de fala – a esfera literária – historicamente foi negado as minorias sociopolíticas.

É possível entrever que ao longo da história literária brasileira os estratos populares foram representados, não raro, de forma caricatural, exótica, excêntrica e pejorativa. Quase sempre figuraram como meros coadjuvantes da cultura nacional, quando na verdade foram e ainda são contribuintes diretos da constituição dos pilares identitários que fundaram a identidade nacional (cf. TINHORÃO, 2008). Indígenas, negros e o caboclo nordestino estão no centro dessa identidade. E é claro que tal influência se refletiria e seria reivindicada na expressão literária brasileira mais cedo ou mais tarde, agora, porém, buscando desconstruir as representações de cunho pejorativo.

Seguindo ainda a linha de raciocínio de Alves (2012), uma voz (literária) não autorizada seria aquela que apesar de existir desde o início da própria literatura nacional acaba por não se integrar cordialmente nos discursos de poder dos grupos eruditos e dominantes. Por não aceitar tal condição essas vozes foram e são rechaçadas à marginalidade quando não à criminalidade, vide o caso da capoeira e seus cânticos e do samba no início do século XX; do rap nacional e do *funk* carioca que até hoje ainda são vistos como elementos estranhos no corpo sociocultural.

De fato, as produções artísticas oriundas do *lócus* periférico historicamente são rechaçados de alguma forma, muito embora, na atualidade, buscam se consolidar

efetivamente como espaço de dicção na esfera cultural brasileira, à revelia do discurso hegemônico.

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

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

Criolo aponta que o *rap* está sendo, mesmo que sem querer, apropriado pela indústria cultural (a própria presença do MC nesse programa já é um indício disso), porém aponta também que o *rap* pode tirar proveito disso no sentido de atingir mais interlocutores. É possível enxergar ainda uma crítica aos moldes dessa possível incorporação que no limite se dá em função do lucro a qualquer custo por parte dessa indústria, a qual desconsidera que “rap é compromisso”.

trazia uma releitura, feita de improviso, da canção “Cálice”, de Chico Buarque. Surge assim um diálogo que até então parecia ser inviável no sentido de estar em cena um *rapper*, indivíduo morador de favela, trazendo em seu discurso a releitura de uma composição feita por um intelectual branco vindo de uma tradição altamente letrada. Segue a releitura:

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

Os saraus tiveram que invadir os botecos  
 Pois biblioteca não era lugar de poesia  
 Biblioteca tinha que ter silêncio,  
 E uma gente que se acha assim muito sabida

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

A ditadura segue meu amigo Milton

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

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

Essa releitura teve muita repercussão e chegou aos ouvidos de Chico Buarque. Em um show em Minas Gerais, Chico retomou o refrão parafraseado pelo MC como forma de reconhecimento ao trabalho do jovem artista da periferia. Criolo segue promovendo diálogos seja para contradizê-los ou para reconhecê-los também como força de atuação social. Deste modo, configura uma maneira de tornar a vida possível diante das adversidades, via práticas culturais populares. Oferece entretenimento ao passo que não abre mão da crítica social e da sociabilidade coletiva na vida contemporânea.

Nesse sentido, o rap (entendido como a voz poética do sujeito periférico) busca, na atualidade, dizer sobre si e sobre a realidade que o cerca, isso em *continuum* com a tradição literária brasileira de cunho popular que contesta as exclusões impostas pelo status quo aos estratos menos abastados. Assim, o rap se estabelece na tensão de ser uma voz legitimada (autorizada) pelas comunidades das quais se origina em detrimento dos dispositivos que se colocam como impedidores de sua produção e veiculação na esfera cultural, à revelia do sistema social excludente e do cânone literário erudito.

Assim, busca legitimar a voz das classes subalternizadas. Isso se materializa no sentido em que o MC, por meio de sua poesia, torna públicos sua origem identitária, frustrações, angústias, derrotas, vitórias e glórias. Nisso ativa em seus pares o instinto de empatia, resiliência e proteção mútua, a dimensão coletiva, já que a periferia os une “pela dor, pela cor e pelo amor”. Com isso, o rap convoca os seus à consciência crítico-coletiva, à dimensão da poesia.

## CONCLUSÃO

Ao longo dos capítulos e subcapítulos aqui expostos demonstrou-se que o rap pode ser entendido, em tese, como uma das principais facetas da tradição literária/poética brasileira de cunho sócio popular, na atualidade. Ao explorar exaustivamente essa manifestação artística, entrevemos que esta incorporou e instrumentalizou elementos genuinamente da cultura oral-popular, tais como: a oralidade, a sátira, a coloquialidade, a liberdade formal e a crítica social, para compor sua estética; visando algumas ressignificações e atualizações socioculturais. Isso feito, entendeu-se que esta é uma questão fundamental para se compreender a sociedade brasileira e seus contrastes, já que o rap brasileiro, é importante frisar, até o presente momento gera seus próprios signos, códigos e espaços de enunciação e sacração dos anseios periféricos via tradição litero-musical de cunho popular e crítico.

De fato, o rap apresenta uma coerência estética com essa tradição, a qual está pautada no imbricamento de elementos como: a oralidade, a sátira, a rasura, a coloquialidade, a liberdade formal e linguística, o engajamento com causas populares, entre outras. Manifesta-se por meio de um discurso estético fortemente marcado por uma atuação política e contestadora das desigualdades sociais, atrelado a uma consciência coletiva sobre identidade étnica e classe social. Tais características o condicionaria como uma poesia ao rés do chão, isto é, aquela que se ocupa das causas, dos desejos e das utopias dos estratos populares ao passo que atua como contraponto do viés literário erudito.

Ao sustentar isso, descortinou-se o processo sociocultural de ressignificação que o inseriu na esfera da cultura popular do Brasil. Sobretudo, no que se refere a quem é o sujeito, onde vive, como sobrevive e qual o suporte utilizado para a produção e veiculação de tal vertente poética. Ademais, explicita que em sua gene ideológica há configurado um sentimento de orgulho e valorização de suas matrizes socioculturais. Com efeito, explicita que este é fruto das transformações sociopolíticas e culturais que acometem o Brasil desde o período colonial. Desse modo, presentemente, o rap brasileiro busca conscientemente pela consolidação de uma voz própria, de uma auto expressão que aglutina o desejo dos estratos populares.

O que mais se mostrou nítido foi a relação de simbiose entre elementos tradicionais da cultura popular e da contemporânea que demarcam, uma vez mais, a

essência híbrida da poesia do rap na atualidade. Desse modo, é possível entrever aspectos de continuidade das tradições oral e popular nessa poesia; ao passo que se observa uma forte progressão no tocante à utilização estética de aspectos do discurso crítico e de contestação social. E nesse sentido, revela o Brasil que não aparece nos anúncios de pacotes de viagem, nem nos comerciais de TV sobre suas belezas. Ao contrário, explicita o quanto violento é o cotidiano vivido pela grande maioria do povo brasileiro. Sem a tarja preta expõe o rosto, a cor da pele e a condição desumana de quem é assassinado um pouco por dia seja pelas mãos do Estado, seja pela crueldade social via desigualdade. Mais ainda, denuncia a hipocrisia social que nega a existência de dispositivos de impedimento como: o racismo e a exclusão social.

Por outro lado, engaja-se na valorização e atualização da cultura popular e suas raízes mais profundas. À sua maneira, retoma e atualiza tal tradição, isso na medida em que ressignifica positivamente, sobretudo, no plano simbólico, as temáticas e as lutas históricas que marcam os estratos populares. Sob a égide da crítica social, o rap dá continuidade à resistência histórica dos sujeitos subalternizados pela sua sobrevivência. Nesse sentido, posiciona-se em rota de colisão com o *status quo*.

Com passos firmes segue na estrada da tradição sociocultural em linha com os desejos dos estratos subalternizados. Com efeito, se oferece como espaço de dicção desses estratos na esfera pública, não obstante, atualiza o debate político e cultural por meio de elementos próprios do contemporâneo. Como visto anteriormente, é na periferia que grande parte da produção artística popular contemporânea tem sido criada. Desse modo ao tocar, conscientemente em questões socioculturais: de exclusão, violência e ausência do Estado, o rap se configura como uma poesia lírica-coletiva. Ressalta-se que no rap tudo se torna um ato político. Via de regra, o MC demonstra, em sua poesia, uma consciência social, política e histórica por isso consegue analisar e promover reflexões extremamente relevantes sobre como ocorrem as relações entre a camada social em que está inserido e as outras que compõem a esfera social brasileira

Vislumbra nessa voz poética uma espécie de jogo dialético que *a priori* se concretiza na representação de um 'eu-individual' via discurso lírico, e *a posteriori* em um esforço que visa à representação de um 'eu-nós', via discurso lírico coletivo. Para explicitar tal instrumentalização foram desencadeadas análises de alguns raps considerados relevantes e emblemáticos dessa manifestação artística advinda das periferias nacionais, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX.

Assim, banha de luz o tecido social e suas mazelas, iluminando tudo aquilo que, não raro, é propositalmente obscurecido no debate público – a segregação e o extermínio das populações pobres nas periferias brasileiras. Nesse sentido, pode desenvolver em nós possibilidades novas de aprender a conviver e lidar com os profundos traumas sociais que marcam a sociedade brasileira.

De fato, a arte produzida pelos estratos populares, na atualidade, é capaz de nos oferecer uma visão ampla e irrestrita de suas formas de sobrevivências, por muito tempo obscurecidas. Isso nos permite compreender amplamente a organização sociocultural, as tensões e disputas de poder em voga no Brasil. Isso o qualifica como uma potente chave interpretativa da realidade sociocultural brasileira.

Sob o potente efeito da consciência crítica explícita nesses versos, e de todos os outros já citados, é possível afirmar que o rap se configura como bastião de resistência sócio-cultural genuinamente periférico. Alimenta-se e se faz faceta da tradição literária de cunho social e popular que se desenvolveu no Brasil, mas que se alonga no tempo e na cultura ocidental. Contudentemente se faz e se manifesta como voz coletiva de oposição e revide a tais dispositivo de exclusão (leia-se mitos sociais). Já que para além do poético e do entretenimento é a maneira encontrada pelos MCs de se manterem literalmente vivos. Assim, busca, no seio da tradição popular, não arrefecer ou muito menos se entregar, pois “se o rap se entregar, a favela vai ter o que?” (EMICÍDA, 2009).

E é justamente pela não concretização de tal projeto de inclusão e também pela explícita manutenção do mito da igualdade racial, via Estado e elites nacionais, que o rap – a poesia da periferia por excelência – se manifesta como sendo: “a fúria negra que ressuscita outra vez”. E se mantém como “efeito colateral” desenvolvido para “abalar o sistema nervoso e sanguíneo” de um sistema social repressor e excludente. O que se conclui, portanto, é que os MCs brasileiros transformaram suas lutas cotidianas em um potente ato poético-político. Isso feito, torna o confronto artístico-cultural inevitável, e nele o rap está na linha de frente, via tradição.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Administração da diferença, preservação da hegemonia. In: **Via Atlântica**, 2008.

\_\_\_\_\_. Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: SENAC, 2002.

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

ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo. In: **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-76.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**, 8ª ed. Ed: Coimbra, 1988, p. 116-118.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Literatura oral e Popular. In: **Boitató**, 2008.

ALMEIDA, M. I.; QUEIROZ, S. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

ALVES, Castro. **Poesias Completas**. São Paulo: Ediouro, 1995.

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

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. São Paulo, 1928.

\_\_\_\_\_. **Modinhas imperiais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

\_\_\_\_\_. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Vida Melhor, 2009.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago**. In: Revista de Antropofagia São Paulo, 1928.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ARENDDT, Hannah. **Da violência**. Trad. Ana Claudia Drummond. Rio de Janeiro. Sabotage, 2004.

ASSARÉ, Patativa do. **Antologia poética**. Organização e prefácio de Gilmar de Carvalho. 4ª edição, Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

ASSARÉ, Patativa. **Cante lá que eu canto cá** - Filosofia de um trovador nordestino. Petrópolis: Vozes, 1984.

ATLAS DA VIOLÊNCIA. Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; **Fórum Brasileiro de Segurança Pública**. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lereno**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944. 2v.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (org.) **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2 ed. Maringá: Eduern, 2005.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2013.

\_\_\_\_\_. BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leitura de operárias**. 5.ed. (português). Petrópolis: Vozes, 1981. p.188.

BOURDIEU, Pierre. Linguagem e poder simbólico. In: **Economia das trocas linguísticas**. O que falar quer dizer. São Paulo: Edusp, 1996.

BOURDIEU, P. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (orgs.) **Escritos de educação**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 73-79.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, p. 161-164.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800**. Tradução: Denise Bottman São Paulo 2010: Editora: Companhia das Letras, 2010.

CAMARGO, Oswaldo de. **O negro escrito**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1987.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4<sup>o</sup> ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques, 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

CAMARGOS, Roberto. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b, p. 219-240.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo, 1975.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas /FFLCH/USP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 9<sup>a</sup> ed, Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2006a.

\_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b, p.169-196.

\_\_\_\_\_. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

\_\_\_\_\_. O direito a literatura. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARVALHO, C.; BRAGA, J. A música tropical tem início no ano que não terminou. **Eclética**, Rio de Janeiro/RJ, n. 26, p. 2-6, jan./jul., 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

\_\_\_\_\_. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1986, p.15.

\_\_\_\_\_. **Da cultura popular**. In: MARQUES DE MELO, José; FERNANDES, Guilherme M. (orgs.). *Metamorfose da Folkcomunicação: antologia brasileira*. São Paulo, Editae Cultural, 2013. p. 249-261.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

\_\_\_\_\_. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro/São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.

\_\_\_\_\_. **Literatura oral no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Global, 2006.

\_\_\_\_\_. **Tradição, ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

CATENACI, V. **Cultura popular: entre a tradição e a transformação**. In: *Revista São Paulo em Perspectiva*. v. 15, n. 2, abr/jun 2001.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José (Org.). **Decantando a república – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução: Maria Manuela Galhardo, 2ª ed. Portugal: Difusão Editorial, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. 13 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

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

COSTA PINTO, Manuel da. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. **Conceito de literatura brasileira**. São Paulo: Ediouro, 1981.

COUTINHO, Eduardo F. Mutações do comparatismo no universo latino-americano: a questão da historiografia literária. In: SCHMIDT, Rita T. **Sob o signo do presente: intervenções comparatistas**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. Os sentidos da tradição. In: PAIVA, Raquel / BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos**. Brasília: Plano Editora, 2004.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org). **Poesia: o lugar do contemporâneo**. Brasília: UNB, 2009.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. Ed. Autêntica, 2014.

DUARTE, P. "Regressão e tradição na arte contemporânea". In: **Tradição contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Funarte, 1987.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005, p. 60.

\_\_\_\_\_. **Pele negra máscaras brancas**. Bahia: EdUFBA, 2008.

FERNANDES, Frederico A. G. **A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira**. Tese (doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Assis, 2003.

\_\_\_\_\_. **Oralidade: a ponte necessária**. In: LIMOLI, Loredana; AGUILERA, Vanderci A. (orgs.). Anais: II Selesigno, III Simpósio de leitura da UEL. 05, 06, 07/julho de 2001. Londrina: Editora UEL, 2002.

\_\_\_\_\_. **Oralidade e literatura**. Manifestações e abordagens no Brasil. Londrina: EDUEL, 2003.

\_\_\_\_\_. **Oralidade e literatura 2**. Manifestações e abordagens no Brasil. Londrina: EDUEL, 2007.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura brasileira: modos de usar**. Porto Alegre: LePM, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996/2010.

- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GAMA, Luís. **Luís Gama e suas poesias satíricas**. Org. J. Romão da Silva. São Paulo: Casa do Estudante, 1954.
- GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC'S. In: **Revista Teresa**. USP, 2003, p. 166-180.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GONÇALVES, Genival Oliveira. **A rima denuncia**. São Paulo: Global, 2010.
- GONZAGA, Tomás Antonio. **Cartas chilenas**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere. Os intelectuais. O princípio educativo**. Jornalismo. Vol.2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. 1. d. São Paulo: Editora 34, 2002,p. 133.
- GULLAR, Ferreira. **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Laluzi, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio. p. 159 e 165, 2004.
- HABERMAS, Jurgen. **Direito e moral**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 2° 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.
- HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- HOBBSAWM, E. & RANGER, T. (orgs.). **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

JORNAL DO COMERCIO. **Patativa do Assaré**: os versos que brotavam da alma. Jornal do Comercio, Recife, 14 jul. 2002. Cad. C.

KUNUMI MC. Pessoa ativista: Werá Jeguaka Mirim, o rapper Kunumi MC. In: revista **Tuíra**, 1 ed. São Paulo, 2019. Entrevista concedida a Silvio Munari.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

LÓSSIO, Rúbia. **Patativa do Assaré**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. 2009.

MARX, Karl. **O capital**. Volume I. Trad. J. Teixeira Martins e Vital Moreira, Centelha - Coimbra, 1974.

MATOS, Cláudia Neiva de. **A poesia popular na república das letras**: Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. da UFRJ, 1994.

MATOS, Gregório de. **Obras completas**. São Paulo: Cultura, 1945.

MELLO, L. G. **Antropologia cultural**: iniciação, teoria e temas. 5ª edição. Petrópolis: Vozes, 1987.

MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOLSNOWSKI, S. et al. (Org.) **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, Univ. Maryland, 1994.

MIRANDA, Waldilene Silva. Diálogos possíveis: do rap à literatura marginal". In: **Revista Darandina**. Minas Gerais: UFJF, 2011.

MORIN, E. O método IV– **As ideias**: a sua natureza, vida, habitat e organização. Portugal: Europa-América, 1991.

MOTA, Carlos Guilherme. **Cultura brasileira ou cultura republicana?** França: Sorbone, 1990.

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

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos avançados** 24 (69), São Paulo, 2010.

NOGUEIRA, Carlos. A sátira de Gregório de Matos. In: **Revista Línguas e Letras**, 2011, p. 271-285.

OLIVEIRA, Acauan Silvério de. O evangelho marginal dos Racionais MCs. In: **Racionais MCs sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

OLIVEIRA, Cleber José de. **Rap: o discurso subversivo do intelectual marginal**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD, 2012.

OLIVEIRA, Solange. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Tradução de OXFAM BRASIL. In: Nós e as desigualdades. Pesquisa Oxfam Brasil/Datafolha percepções sobre desigualdades no Brasil. São Paulo: Brief, 2019.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (1955) 1984.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNE, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008.

PENNA, Joao Camillo. **Escritos da sobrevivência**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PEREIRA, Danglei de Castro; SANTOS, Cristina Zanelatto; GIROLDO, Ramiro. **(Con)tradição: perspectivas no marginal**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano**. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2002.

PIMENTEL, S.K. **O livro vermelho do hip hop, 1997**. (Trabalho de Conclusão de Curso) - Departamento de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1997.

PUCHEU, Alberto. **A poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

RENNÓ, Adriana de Campos. **Violando as regras: uma (re)leitura de Domingos Caldas Barbosa**. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

RIBEIRO, Darcy. **O Brasil como problema**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

\_\_\_\_\_. **O povo brasileiro a formação e o sentido do Brasil. 1922-1997**. 3 ed. São Paulo: Global, 2015.

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

ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a "dialética da marginalidade". **Revista Letras: UFSM**, 2007.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira**. (Edição comemorativa) Org. Luiz Antônio Barreto. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e fascismo. In: **Texto e contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

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

\_\_\_\_\_. **Poesia revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTOS, Milton. As cidadanias mutiladas. In: **O preconceito**. São Paulo: Imesp, 1997.

\_\_\_\_\_. **Espaço e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1979.

\_\_\_\_\_. **Território, Globalização e Fragmentação**. São Paulo: Hucitec, 1994.

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

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Palas Athena, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. NOVAES, Adauto. In: **Que horas são?**. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte** – o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo, 1998.

SILVA, C. B. R. Os sons do Atlântico Negro. In: **Revista Brasileira do Caribe**, Goiânia, v. 8, n. 15, p. 21-39, jul./dez., 2007.

SILVA, José Carlos Gomes da. “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.

\_\_\_\_\_. **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.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SOUZA, Jessé de. **A Elite do Atraso**: da escravidão à lava Jato. São Paulo, 2017.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. 4.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. p.128.

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

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

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.  
 TENNINA, L. **Cuidado com os poetas,! Literatura e periferia na cidade de São Paulo**. Trad. Pimentel, Ary. Porto Alegre: Zouk, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa, O Poeta da Viola, da Modinha e do Lundu (1740-1800)**. São Paulo: Editora 34, 2004.  
 VANNUCCHI, Aldo. **Cultura brasileira: o que é, como se faz**. São Paulo: Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Os sons dos negros no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2008.

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.

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

\_\_\_\_\_. 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.

ZUAZO, P.; MAROTTI, P. **Por trás da música**, uma manifestação cultural. Rio de Janeiro: Eclética, n. 26, p. 10-13, jan./jun., 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. **Tradição e esquecimento**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

WISNIK, José Miguel. Anos 70. **Música**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

## DISCOGRAFIA

BRÔ MCs. **Congaguá**. Independente 2012. CD.

BRÔ MCs. **Rap Indígena**. Independente 2009.CD.

DJONGA. **Heresia**. Ceia, 2017. CD.

DJONGA. **Ladrão**. Ceia, 2019. CD.

EMICIDA. **Emicídio**. Laboratório Fantasma, 2010. CD.

\_\_\_\_\_. **Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe**. Laboratório Fantasma, 2009. CD.

\_\_\_\_\_. **O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui**. Laboratório Fantasma, 2013. CD.

\_\_\_\_\_. **Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa....** Laboratório Fantasma, 2015. CD.

FACÇÃO CENTRAL. **A Voz do Periférico**. Independente, 2015. CD.

\_\_\_\_\_. **Direto do Campo de Extermínio**. Independente. 2003. CD.

\_\_\_\_\_. **O espetáculo do Circo dos Horrores**. Independ. 2018. CD.

\_\_\_\_\_. **Versos Sangrentos**. Independente. 1999. CD.

GOG. **Aviso as gerações**. Independente, 2006. CD.

\_\_\_\_\_. **CPI da favela**. Trama, 2000. CD.

\_\_\_\_\_. **Tarja preta**. Trama, 2004. CD.

\_\_\_\_\_. **Genival Oliveira Gonçalves**. Só Balanço, 2015. CD.

\_\_\_\_\_. **Mumm-ra High Tech**. Só Balanço, 2017. CD.

KUNUMI MC. **Meu sangue é vermelho**. Independente, 2016. CD.

\_\_\_\_\_. **Todo dia é dia de índio. Matilha**, 2018. CD.

MV BILL. **Contemporâneo**. Independente. 2015. CD.

\_\_\_\_\_. **Declaração de Guerra**. Independente. 2002. CD.

\_\_\_\_\_. **Traficando informações**. Independente. 1999. CD.

OZ GUARANI. **Guerreiro**. Independente, 2018.

\_\_\_\_\_. **O índio é forte**. Independente, 2018.

RACIONAIS MC'S. **Cores e valores**. ONErpm, 2014. CD.

\_\_\_\_\_. **Escolha o seu caminho.** Cosa Nostra, 1992. CD.

\_\_\_\_\_. **Nada como um dia após o outro dia.** Cosa Nostra, 2002. CD.

\_\_\_\_\_. **Raio X do Brasil.** Zimbabwe, 1993. CD.

\_\_\_\_\_. **Sobrevivendo no inferno.** Cosa Nostra, 1997(1998). CD.

RAPADURA XIQUE-CHICO. **Fita Embolada do Engenho.** Independente, 2010. CD.

RAPADURA XIQUE-CHICO. **Santo forte.** Independente, 2018. CD.