

DO *GRIOT* AO *RAPPER*: narrativas da comunidade

Joseli Aparecida FERNANDES¹

Cilene Margarete PEREIRA²

¹Mestranda em Letras (UNINCOR). E-mail: josyfernandes@hotmail.com

²Docente do Programa de Mestrado em Letras (UNINCOR); Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP). E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br

Recebido em: 17/08/2016- Aprovado em: 20/11/2017 - Disponibilizado em: 30/12/2017

RESUMO:

Neste artigo, procuramos estabelecer uma relação entre a figura do *griot* e o *rapper*, visto que ambos são contadores da história de uma dada comunidade. Se na África ancestral essa função geralmente era atribuída ao ancião de uma tribo devido à sua sabedoria e ao conhecimento por ele acumulado; no caso do gênero musical *rap*, é o jovem periférico e subalterno que assume a função de “cantar” seu espaço e a coletividade. Nesse caso, é possível, ainda, associar estas duas figuras, o *griot* e o *rapper*, ao narrador conforme descrito por Benjamin, na medida em que este é aquele que consegue intercambiar as experiências, transformando-as em narrativa.

Palavras-chaves: *griot*, *rapper*, comunidade, Benjamin, subalterno.

ABSTRACT: In this article, we aimed at establishing a relation between the figures of the *griot* and the *rapper*, once both are story tellers of a given community. If in ancestral Africa this function was generally attributed to the elder of the tribe due to the wisdom and knowledge they have accumulated; in the case of the musical genre *rap*, it is the peripheral and subaltern young person that assumes the function of “singing” their space and the collective’s. In this case, it is also possible to associate these two figures, the *griot* and the *rapper*, to the narrator, as described by Benjamin, as this is the one who can interchange the experiences, transforming them into a narrative.

Key-words: *griot*, *rapper*, community, Benjamin, peripheral.

Começo de conversa...

Em uma entrevista para o programa *A arte do artista*, da TV Brasil, exibido em 28 de setembro de 2016, Flávio Renegado faz uma aproximação entre a figura do *rapper* e a dos *griots* africanos. Ele afirma que a cultura *hip hop*, e mais precisamente o *rap*, tem ligação com a África justamente por intermédio da figura do *griot*, que, “dentro da tribo, é o cara que conta a história e mantém viva a essência daquela tribo. E o *rapper* é um *griot* moderno, é o cara que está contando a história das comunidades, que está mantendo

vivos os assuntos que estão rodando por ali”.¹

Essa relação entre *griot* e *rapper* é bem expressa na letra do *rap* “Meu canto”, do álbum *Do Oiapoque a Nova Iorque*, no qual Renegado observa fazer “Poesia urbana às vezes vulgar, mas sempre sincera”, nomeando-se um “[...] *griot* futurista que mantém vivo os ancestrais/No tambor, nos Beats [...]”.

A partir dessa declaração podemos refletir sobre a relação existente entre a figura do *griot* africano e o *rapper*, considerando

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fl628IbBtn0>. Acesso em 03 de mai. 2017.

este como o elemento que, por meio da música, expressa e revela sua comunidade exercendo um papel político fundamental, o de entoar a história das pessoas, utilizando a arte como mecanismo de denúncia e de crítica social, como é próprio do *rap*.

Da África para o mundo: a modernização da figura do *griot*

O *griot*, figura frequente na África tribal, designa, na cultura africana, aquela pessoa que conta as histórias de uma determinada comunidade, função geralmente atribuída ao ancião de uma tribo devido à sua sabedoria e ao conhecimento por ele acumulado. De acordo com Marilene Carlos do Vale Melo, o *griot* é

[...] o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. A palavra que, na cultura africana, é muito importante, pois representa a estrutura falada que consolida a oralidade. O poder da palavra garante a preservação dos ensinamentos

desenvolvidos nas práticas essenciais diárias na comunidade. (MELO, 2009, p.149)

Para Alcides de Lima e Ana Carolina da Costa, a figura do *griot* está associada à de “[...] cronistas, genealogistas, arautos, aqueles que dominavam a palavra, sendo por vezes excelentes poetas; mais tarde passaram também a ser músicos e percorrer grandes distâncias, visitando povoações onde tocavam e falavam do passado”² (LIMA; COSTA, 2015, p. 223). Para Lima e Costa, a melhor definição para essa personalidade é trazida por Hampaté Bâ,³ quando afirma que o *griot* seria “uma autêntica biblioteca pública” (BÂ apud LIMA; COSTA, 2015, p.223).

Podemos observar que as definições apresentadas para a figura do *griot* apontam como eixo central a oralidade. Assim, é importante retomarmos o que se entende por “tradição oral”. Para Lima e Costa, a expressão é definida como

[...] o universo de vivência dos saberes e fazeres da cultura de um povo, etnia, comunidade ou território que é criado e recriado, transmitido e reconhecido coletivamente através da oralidade e de geração em geração. Este processo de transmissão apresenta uma pedagogia própria, como uma linguagem específica de elaboração, expressão e

² Essa definição para o *griot* apresentada por Lima e Costa parte do historiador Djibril Tamsir Niane, que aponta a posição de destaque ocupada por essa figura. (Cf. LIMA; COSTA, 2015, p. 223).

³ “Escritor malinês, mestre da tradição oral africana” (LIMA; COSTA, 2015, p. 234).

percepção. (LIMA; COSTA, 2015, p. 218-219)

A partir da citação acima, podemos entender a função que a figura do *rapper*, esse “griot futurista”, exerce em um dado grupo social, pois, além de representar a “quebrada”, reconhece seu papel e se utiliza de suas vivências para transformar o meio no qual está inserido. O *griot*, assim, está essencialmente vinculado à memória coletiva, à história cotidiana e à identidade de um povo com o qual não apenas se identifica, mas do qual é também uma espécie de porta-voz, que garante, por meio de sua fala, a perpetuação das narrativas apresentadas em cantos, canções e danças.

Ao refletir sobre a importância da “linguagem oral”, sobre o poder da “fala”, é possível pensar a “palavra” como significado forte de resistência social. Para Fonseca, a palavra “é um mecanismo de comunicação e expressão primordial, pela qual se alcança o mais alto grau de unidade e identidade individual e coletiva” (FONSECA apud LIMA; COSTA, 2015, p. 222). Essa perspectiva é também apontada por Ferreira, que a entende como “um meio de resistir” (FERREIRA, 2012, p. 153). Isso porque, conforme Carvalho, “no campo da cultura oral tudo que está em torno da palavra produz significação” (CARVALHO, 2014, p. 317).

Considerações como essas nos levam a entender a linguagem oral como um elemento indispensável para o resgate da “memória”,

tão importante “para a construção da identidade, tanto coletiva quanto individual” (FERREIRA, 2012, p. 144), sendo ela o componente principal de um *griot*, que não traz em sua essência apenas histórias de um povo, mas também sabedorias e experiências de vida (Cf. FERREIRA, 2012, p. 145). Nesse sentido,

A força da palavra oral da diáspora africana funciona como um mecanismo depositório de conhecimentos preservados que os colonizadores interditam no discurso oficial. Por meio de parlendas, adivinhas, onomatopeias, o discurso do *griot* prolifera para os seus descendentes de forma lúdica e interativa. Mesmo contando história de sofrimento, a leveza e a afetuosidade encontram-se presente [sic] na memória dos negros que foram trazidos da África para as ilhas do Caribe como escravos. (CARVALHO, 2014, p.325, grifos do autor)

Para Miranda, a proximidade da figura dos *griots* do passado aos *rappers* se dá por meio do papel social que cada um desempenha em sua comunidade, pelo uso da música e da poesia, além das “pequenas denúncias” imbricadas nas mensagens transmitidas. (Cf. MIRANDA, 2013, p. 35). Miranda observa que

[...] a diáspora negra e suas narrativas de perdas e sofrimentos formou o que ele [Miranda está parafraseando os pensamentos de Gilroy] conceituou como Atlântico

negro – um conjunto cultural pós-moderno, extravagante, mutável que se manifesta também nas letras dos *rappers* do século XXI (MIRANDA, 2013, p. 35).

Rafael Lopes de Sousa pontua que “Os rappers representam [...] uma continuidade da tradição da oralidade que permeou as relações culturais de seus ancestrais na África Ocidental”, motivando com que eles fossem considerados “os griots da modernidade” (SOUSA, 2009, p. 18-19). O autor considera ainda que a figura do *griot* seria, posteriormente, o elemento responsável pela união dos negros no Continente Americano, alegando, inclusive, “que essa tradição oral teria logrado continuidade na diáspora e marcado a experiência cultural dos afro-americanos não apenas nos EUA, mas em diferentes regiões, como o Brasil e o Caribe”, o que explica a proximidade das tradições orais da África com as muitas “manifestações da cultura negra norte americana como, por exemplo, os *storyteller* (contador de história) e os *preacher* (pastores negros), no Brasil essa tradição estaria mais comumente associada aos repentes do nordeste” (SOUSA, 2009, p. 18-19).

Outro autor que atribui ao *rapper* à denominação de “griots do terceiro milênio” é Lindolfo Filho, que afirma que a semelhança entre as duas figuras se dá quando os *rappers* em suas canções narrativas “tematizam o cotidiano, aconselham, denunciam, ensinam,

tomando como referências aspectos do meio social, político, econômico e cultural em que vivem”, constituindo esse canto falado (narrativa oral) como “uma das bases do rap”, “herança dos africanos que escravizados e espalhados pelo mundo, sustentaram suas vidas recriando, produzindo, apropriando-se da musicalidade dos lugares” (FILHO apud SOUZA 2011, p.61). Assim,

[...] na condição privilegiada de abordar *in loco* os problemas da periferia, que esse movimento [o movimento hip hop, do qual o rap faz parte] tem se firmado como uma voz amplificada das queixas e cobranças que os jovens pobres do Brasil fazem em suas cidades. Ao trazer à tona temas controversos da vida urbana, os jovens, envolvidos com esse grupo de estilo, deixam em xeque a legitimidade do estatuto-padrão que regulamenta suas vidas e forjam, na esteira desses acontecimentos, novas representações em torno das quais constroem o estilo rap. Um estilo que oferece, aliás, as bases materiais e simbólicas para reorientar a condição de existência na periferia. Assim sendo, o rap, como canto popular de raiz africana, por sua métrica própria, pode ser encarado como uma rica fonte para se compreenderem certas realidades da cultura suburbana e se desvendarem as histórias desse setor da sociedade quase sempre renegado pelo poder público. (SOUSA, 2009, p. 79)

Luiz Henrique dos Santos observa que o *rap* desempenha uma função social muito importante de retomada de memória de todo o processo de discriminação que os negros passaram, fazendo isso de forma reflexiva e positiva (Cf. SANTOS, 2013, p.19), o que está de acordo com a afirmação de Heloísa Buarque de Hollanda, em *Cultura como recurso*, de que o movimento *hip hop* (aqui, com enfoque no *rap*) chega para enfrentar a questão racial de maneira mais reflexa (Cf. HOLLANDA, 2012, p. 27), justamente por que não mascara a existência do racismo em nosso país.

Segundo Lima e Costa, podemos observar “uma ampliação da função e da significação da figura do griot” no território brasileiro e na contemporaneidade, como também “uma tentativa de resistência e ressignificação cultural diante das transformações da realidade africana a partir dos processos de colonização e globalização” (LIMA; COSTA, 2015, p. 228). Ainda nas palavras dos autores,

[...] podemos situar a apropriação brasileira do griot africano: em um contexto de recriação e reelaboração de práticas africanas no Brasil diante do processo de colonização e diáspora. Ao longo das últimas décadas, movimentos sociais de caráter étnico e cultural se reapropriaram de conceitos, valores e práticas de tradição africana e indígena [...] para ressignificarem, no contexto moderno, as

culturas negras e também indígenas, com o intuito de realizar apropriações propositivas a serviço da luta política, como instrumento de ação cultural e educativa. (LIMA; COSTA, 2015, p. 228-229)

O griot e o narrador de Benjamin

A figura do *griot* africano, relacionada ao *rapper*, pode ser associada ainda à configuração do narrador tradicional, conforme a entende Walter Benjamin no famoso ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. Nesse ensaio, Benjamin observa que a figura do narrador tradicional teria dois representantes arcaicos: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. De acordo com o autor,

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199)

A partir dessa origem, Benjamin destaca características do narrador tradicional, ligado à oralidade, ao senso prático⁴ e à capacidade de intercambiar experiências, afirmando que “a experiência que passa de

⁴ “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p. 200).

pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”, e as melhores narrativas “são aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Benjamim observa, a esse respeito, que a matéria desse narrador tradicional é sua vivência ou a observação da experiência de vida alheia, que incorpora à narrativa, derivando quase sempre uma espécie de sabedoria ou conselho:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1994, p. 200)

Essa figura do narrador tradicional, conforme descrita por Benjamim, se associa, como vemos, ao *griot*, e por consequência – de acordo com o argumento desenvolvido neste artigo – ao *rapper*, ambos mergulhados na experiência da comunidade e na oralidade. Assim, o que o *rapper* canta não é só fruto de sua vivência pessoal, mas de uma vivência inserida em um contexto maior, que diz respeito a todos que pertencem ou se identificam com uma dada comunidade.

Ao cantar as mazelas e o desconforto do mundo circundante, os rappers encontram ressonância junto as suas comunidades

para criticar alguns dos pilares de sustentação da cultura Ocidental: Democracia, Liberdade, Justiça e Cidadania. Evidenciam, assim, a pouca importância e o pouco significado que estes conceitos têm para as suas vidas. (SOUZA apud SANTOS, 2013, p. 21)

Benjamim, ao destacar o “senso prático” como qualidade inerente ao narrador tradicional, que constrói sua narrativa por meio de ensinamentos e de uma sabedoria, ajuda-nos a entender a dimensão utilitária do relato desse *griot* moderno, o *rapper*, pois não são raras as letras de *rap* que embutem “conselhos”, como podemos ver em “Santo errado”, do álbum já citado de Renegado:

Nego! A vida no crime é cruel!
Certo ou errado escolha seu papel
Sempre existem duas opções a se tomar
Sempre existem dois caminhos para guiar
Quando chegar, chega com respeito
E pede licença pra pisar nesse terreiro
Fica ligeiro e para de vacilar
O perdão também cansa de perdoar

Nessa canção, Renegado faz uso da apropriação musical, aludindo ao samba “Regra três”, de Vinícius de Moraes e Toquinho (“O perdão também cansa de perdoar”), como forma de sabedoria, tal como se dava no samba citado. A diferença reside no tipo de conselho, pois, se no caso de Vinícius e Toquinho o aconselhamento era amoroso, aqui ele se dá em relação à vida do

crime, que é “cruel”. O conselho de Renegado é claro: “Sempre existem duas opções a tomar/Sempre existem dois caminhos para guiar”. No caso da canção citada, conforme observa Benjamin a propósito do narrador tradicional, “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIM, 1994, p. 200). Quem escolhe o “certo ou errado” é o ouvinte da canção, e não o próprio *rapper*, que faz do aconselhamento forma de dar continuidade a uma história que pertence ao membro da comunidade.

Podemos dizer, então, que ao abordar os problemas vivenciados nas comunidades periféricas, o *rap* funciona como um instrumento de fala dos seus integrantes, denominados muitas vezes de “marginal”, “periférico”, “subalterno”. Para Viana, “os raps podem ser entendidos como um tipo de apropriação que o rapper faz da palavra para poder tornar sua comunidade e histórias visíveis” (VIANNA apud SANTOS, 2013, p. 16). Nesse caso, o *rapper* assume, como um *griot* moderno, a voz de sua comunidade, falando de modo legítimo em seu nome, de dentro dela.

A condição de excluído surge no discurso do rapper como objeto de reflexão e denúncia; mais uma vez [...] os rappers falam como porta-vozes desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática.

Chacinas, violência policial, racismo, miséria e a desagregação social dos anos 1990 são temas recorrentes na poética rapper. São reflexos da desindustrialização da metrópole e da segregação urbana que dividiu a cidade em condomínios fortificados e bairros pobres. (SILVA apud SOUZA, 2011, p. 79)

Em *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Chakravorty Spivak discute as possibilidades de “agência” dos sujeitos denominados “subalternos” falarem ou terem autonomia para sua fala, discussão que se origina de um lugar de fala duplamente “subalterno”, pois centrado no caso das viúvas *sati* (mulheres, portanto, e indianas). Em resenha dedicada ao livro de Spivak, Bruno Carvalho lembra que

As dificuldades de agenciamento e os problemas de se supor um sujeito essencializado e autônomo são ilustrados na discussão da abordagem colonial britânica em relação ao sacrifício de viúvas indianas (*sati*) e suas tradições hinduístas [...]. Deve-se notar que a referência às mulheres indianas não é fortuita, pois expressa as violências epistêmicas do subproletariado urbano relacionadas com a divisão internacional do trabalho, o que problematiza ainda mais as capacidades de agência. (CARVALHO, 2011, s/p).

A pensadora tem suas reflexões apoiadas nos pensamentos pós-colonialistas e também nos denominados estudos subalternos pois, ao propor o questionamento de que “o

subalterno como tal pode, de fato, falar?”, traz à tona ideias de resistência e de ação política próprias dos pensadores dessas correntes.

Por um lado, enfatiza-se a crítica a quaisquer concepções baseadas na soberania do sujeito, mesmo as que estariam presentes em Deleuze e Foucault – o que já caracteriza originalidade e densidade analítica do trabalho – e, por outro, manifesta-se uma divergência às ênfases que autores do pós-colonialismo – vide produção tardia de Edward Said, por exemplo – dão a certas capacidades de agência de indivíduos, grupos e movimentos sociais. (CARVALHO, 2011, s/p).

Nesse caso, Spivak recusa a ideia de soberania do sujeito conforme proposta por Deleuze e Foucault, visto que seria “impossível para os intelectuais franceses contemporâneos imaginar o tipo de Poder e Desejo que habitaria o sujeito inominado do Outro da Europa” (SPIVAK, 2010, p. 58). Isso porque, argumenta Spivak, ambos os filósofos falam “a partir do Primeiro Mundo, sob a padronização e regulamentação do capital socializado, embora não pareçam reconhecer isso”. (SPIVAK, 2010, p. 69-70).

Para apontar quem é esse sujeito subalterno, Spivak recorre ao teórico italiano Antonio Gramsci, o qual designa esse sujeito como “aquele cuja voz não pode ser ouvida”, a partir do que ele chamou de “classes subalternas” por meio de “uma abordagem

marxista”. Luana Barossi, no artigo “(Po)éticas da escritvência”, texto que examina o conceito de “escritvência” da escritora mineira Conceição Evaristo, observa, a respeito de Gramsci, que

Suas considerações consistiam na categorização dessas classes [subalternas] e na tese de que elas seriam constituídas por um conjunto de indivíduos alijados do poder, de forma que deveriam adquirir a consciência de classe e a unificação para caminhar em direção à emancipação. Essa emancipação do sujeito subalterno supõe também a emancipação cultural e a percepção de que os campos econômicos, políticos e filosóficos são expressão de uma mesma realidade em movimento. O movimento passaria, então, pela construção de um novo bloco histórico e, como constitutiva deste processo, por uma reforma moral e intelectual. (BAROSSO, 2017, p. 26)

Tal perspectiva de Gramsci aponta para que Spivak defina esse sujeito subalterno como aquele pertencente às “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK apud ALMEIDA, 2010, p. 13-14).⁵

⁵ Barossi observa a respeito disso que “A perspectiva universalizante de Gramsci é criticada por Spivak, que acredita que o sujeito subalterno não ocupa e nem pode ocupar uma categoria monolítica, mas eminentemente heterogênea, de maneira que propor uma unificação de

Tomando esta definição como referência, Spivak trata de duas questões centrais em seu texto: do que ela denomina de “agência” dos sujeitos subalternos e do papel do intelectual ao tentar representá-los, bem como a importância de desenvolver a autonomia dos sujeitos subalternos. A agência desses sujeitos se dá, segundo a autora, por meio da ação da sua fala, ou seja, da sua independência frente ao meio social que os exclui (Cf. SPIVAK, 2010, p. 12-14): “Tal questão envolve a consciência dos sujeitos, bem como a sua capacidade de formar alianças políticas” (BRAGA FILHO, 2014, s/p) e não a capacidade do intelectual de representá-lo, como se esse sujeito fosse “homogêneo e monolítico”, como supõe Deleuze e Foucault a partir da crítica de Spivak.

Para Barossi, haveria uma diferença fundamental entre a proposta de Spivak e a de teóricos como Deleuze e Foucault, visto que

[...] enquanto eles procuraram buscar uma história alternativa e não hegemônica (dar voz aos loucos, aos presos, aos marginalizados socialmente), ela alega que é necessário reler a história como foi escrita pela perspectiva dominante (tradicional e colonialista) de forma a determinar estratégias de desconstrução e só então “oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade

sua fala já seria, por si só, seu apagamento ou a manutenção de seu silenciamento histórico” (BAROSSO, 2017, p. 26).

foram estabelecidas como normativas” (Spivak, 2010, p. 48). Pois, de acordo com a autora, é necessário penetrar na codificação que produz a violência epistêmica para compreender (e desconstruir) seu projeto. (BAROSSO, 2017, p. 27)

Sobre o papel do intelectual que tenta representar esses sujeitos marginalizados, Spivak afirma que “a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser o de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar” e que, quando isso ocorrer, o mais importante é que ele “possa ser ouvido(a)” (ALMEIDA, 2010, p. 14). Isso porque mais importante que falar pelo subalterno é criar condições para que não exista a subalternidade, dando a esses indivíduos condição para que se organizem autonomamente e falem por si próprios, de modo que saiam do silêncio (Cf. ALMEIDA, 2010, p. 13-14). Nessa perspectiva, “O intelectual não pode falar pelo subalterno, mas ‘o espaço em branco inscrito no texto’ (Spivak, 2010, p. 123) deve ser confiado ao ‘Outro’ da história. Ou seja, o espaço deve ser aberto para que ele fale” (BAROSSO, 2017, p. 28-29). O que tiraria desses sujeitos a sua condição de subalternidade seria a sua “agência”. Diante, portanto, de rituais como os das viúvas *sati*,

O papel do intelectual, nesse caso, é perguntar: “o que significa isso?”. É necessário pesquisar o conjunto de códigos culturais envolvidos no

ritual para que seja possível desconstruir os estereótipos criados sobre ele tanto pelos britânicos, quanto pelos intelectuais que tentaram estudar os acontecimentos por meio da epistemologia de matriz “Ocidental”, “do Norte” ou do “Primeiro Mundo”. (BAROSSO, 2017, p. 29).

Para Medeiros, em resenha destinada ao texto de Spivak,

Argumentando fortemente em favor do protagonismo e se contrapondo a essas vozes que se colocam como representantes de discursos emudecidos, e que acabam por silenciar de vez os subalternos do mundo, Spivak traz a (sic) tona a importante questão da recusa. A autora compreende a “*recusa ideológica coletiva*” como algo que os intelectuais devem ser capazes de fazer para se abster dessa prática sistematizada pelo imperialismo, deixando que cada grupo assuma sua voz, evitando, assim, a produção de um simulacro que corresponderia a tradução (ou traição) do discurso do outro. (MEDEIROS, 2015, s/p, grifos do autor)

Considerando o exposto acima, podemos pensar no movimento *hip hop*, sobretudo no poder da palavra do *rap*, conforme vimos, como um meio de “agência”, isto é, de poder de ação dentro da sociedade excludente em que se encontram *rappers* e suas comunidades, implicando nisso a consciência dos sujeitos e o seu poder de formar alianças políticas (SPIVAK, 2010, p. 28-33). Isso porque o movimento *hip hop*,

alerta Norma Missae Takeuti, em “Refazendo a margem pela arte e política”, tem sido colocado como uma ação que

[...] revela os agitos (movimentos) de determinados atores sociais no seu ambiente local (je global!): que atuam sem pretensões primeiras de articulação com a política institucionalizada, mas com intenção de inventividades na busca de vias de saída para a sua limitada condição de vida de jovens de periferia. (TAKEUTI, 2010, p. 14)

A ideia de “agência” se relaciona também, no mundo do *hip hop*, à conexão existente entre a arte e a vida, o que permite aos integrantes do movimento ações que busquem transformações sociais tanto para si quanto para os que fazem parte de sua comunidade, pois a “A realidade social vivida, os interesses da vida cotidiana e os desejos reprimidos vão sendo falados/cantados/dançados/desenhados num ritmo e som que os estimulam a repensar a sua existência social” (TAKEUTI, 2010, p. 19). Nesse caso, o sujeito que reflete sobre sua vida também é estimulado a buscar mudanças.

Assim é possível fazer com que esses sujeitos falem por si próprios e não precisem ser representados por outros. E é isso que o *rap* faz. Para Heloísa Buarque de Hollanda, a cultura pode ser um elemento fundamental para transformar a realidade das pessoas. Ela afirma que o *rap*, num cenário conturbado de

desigualdades sociais e inúmeros problemas que assolam a vida daqueles que não estão localizados numa zona de conforto e poder, ganha a nobre “função de um sacerdócio cuja missão é fundamentalmente política e de natureza transformadora e conscientizadora” (HOLLANDA, 2012, p. 31).

O ato de “cantar” e “narrar” do *rapper* representa a sua “agência”, o seu poder de atuar positivamente na sociedade, fazendo com que sua voz seja ouvida. O *rapper* não é o intelectual que fala pelo outro de um lugar socioeconômico distante;⁶ ele fala o outro (a comunidade) e a si próprio, uma fala que alcança poder de representação por estar focada na “narrativa dos subalternos”, que passam a falar “quando encontra[m] na esfera pública reconhecimento e legitimidade de fala” (LINO, 2015, p 83).

O que podemos perceber nas ideias de Spivak é que, para ela, o “silêncio” e a impossibilidade de ter “voz” são trajetórias que atribuem aos sujeitos a condição de subalternidade. Se antes, conforme Spivak, os subalternos não podiam falar; hoje, eles falam por meio das mais diversas manifestações

⁶ Spivak discorre sobre o ato da “representação” e aponta seus dois sentidos, em alemão: “vertretung” e “darstellung”. O primeiro, tendo como premissa o “agir” em favor do outro, ou agir em defesa do outro, seria o ato de “assumir o lugar do outro numa acepção política da palavra” (sistema representativo); já o segundo termo se refere “a uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação”. Segundo a pesquisadora, “há uma relação intrínseca entre o ‘falar por’ e o ‘re-presentar’, pois, em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e um ouvinte” (ALMEIDA apud SPIVAK, 2010, p. 15).

artísticas como, por exemplo, a arte, o cinema, o esporte, a música – no nosso caso, o *rap*, que possibilita aos sujeitos marginalizados a oportunidade de falarem, denunciarem, criticarem socialmente as condições a que estão submetidos e, com isso, reconhecer um lugar de existência social e política, antes ignorado.

A partir da relação entre o *griot* africano e o *rapper*, sobretudo pensando no tipo de voz musical entoada por este, o *rap* – visto como um mecanismo de denúncia e crítica social –, é possível considerar a ideia de “agência”, conforme estabelecido por Spivak, na medida em que o cantor assume a voz de uma coletividade marginal, do ponto de vista social e econômico, da qual faz parte. Ele não é um outro que fala pela comunidade (papel tradicionalmente reservado ao intelectual de esquerda), mas ele é a comunidade que fala pela comunidade, sem que haja intermediários nessa negociação política.

Alguma conclusão

A partir do exposto neste artigo, podemos entender a figura do *rapper*, tomando-o como esse “griot” moderno que, por meio de sua voz, dá voz às histórias, memórias e sonhos da comunidade periférica na qual está inserido. É importante considerar, nesse sentido, como o ser marginalizado estabelece seu poder de fala na sociedade,

expressando seu direito de “voz” para denunciar as mazelas que assolam o dia a dia de quem mora em lugares afastados do centro do poder, como periferias e comunidades. Nesse caso, a expressão dessa voz ocorre por meio da relação entre arte e política, visto que moradores de periferias estão reconstruindo seu lugar e criando mecanismos para romper com o discurso de violência a eles associados.

Referências

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BAROSSO, Luana. (Po)éticas da escrevivência. *Revista de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 51, 2017. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25559/18207>. Acesso em mar. 2017.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAGA FILHO, Edmar. Voz, agência e representação – Spivak e os sujeitos subalternos. *Circuito acadêmico*. Disponível em: <https://circuitoacademico.com.br/2014/10/02/voz-agencia-e-representacao-spivak-e-os-sujeitos-subalternos/> Acesso em 10 de fev. 2017.
- CARVALHO, José Ricardo. Educação, identidade e literatura oral: O griot na diáspora africana. *Revista Fórum Identidades*, Sergipe, v. 16, n. 16, p. 313-336, jul./dez de 2014.
- CARVALHO, Bruno Sciberras de. Subalternidade e possibilidades de agência: uma crítica pós-colonialista. *Revista Estudos Políticos*, n. 3, 2011. Disponível em: <http://revistaestudospoliticos.com/wp-content/uploads/2011/11/3p65-69.pdf>. Acesso em 10 de fev. 2017.
- FERREIRA, Amanda Crispim. Recordar é preciso: Considerações sobre a figura do Griot e a importância de suas narrativas na formação da memória coletiva afro-brasileira. *Revista em Tese*, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 141-155, 2012.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. O engajamento hip hop. *Cultura como recurso*. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012, p. 25-39.
- LIMA, Alcides de; COSTA, Ana Carolina Francischetteda. Dos Griots aos Griôs: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil. *Revista Diversitas*, São Paulo, n. 3, p.216-245, 2015.
- LINO, Tayane Rogéria. O lócus enunciativo do sujeito subalterno: fala e emudecimento. *Anuário de literatura*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 74-95, 2015.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. Pode o subalterno falar? Spivak e o protagonismo dos movimentos sociais. *Chic Pop*. Disponível em: <http://www.chicpop.com.br/single-post/2015/12/01/Pode-o-Subalterno-falar-Spivak-e-o-Protagonismo-nos-Movimentos-Sociais>. Acesso em 10 de mar. 2017.
- MELO, Marilene Carlos do. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (Orgs.). *Griots culturas africanas linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009, cap. XIX, 148-156.
- MIRANDA, Eugênia. *A poética híbrida da Pós-modernidade nos raps de Gog: Poeta Periferia*. 2013. 171f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/15764>. Acesso em: maio de 2016.

SANTOS, Luiz Henrique dos. *As letras de rap do movimento hip-hop como desdobramento do processo de segregação socioespacial: antigamente quilombos, hoje periferia*. 2013. 103f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Instituto de Geociências e Ciências Exatas) Campus de Rio Claro, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95729>. Acesso em março de 2017.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. Hip hop: Uma produção cultural da diáspora negra. *Letramentos de resistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP*. São Paulo: Parábola, 2011, p. 57-83.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina

Goulart de Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TAKEUTI, Norma Missae. Refazendo a margem pela arte e política. *Nômadias*, Colômbia, abril de 2010, p.13-26. Disponível em: http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_32/32_1T_Refazendoamargempelaarteepolitica.pdf. Acesso em 13 abr 2017.

Discografia

RENEGADO, Flávio. *Do Oiapoque a Nova York*. [CD]. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Com. Fonográfica Ltda, 2008.