

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Programa de Pós-graduação em Letras

Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros

Epistemologias do sul nas vozes ininteligíveis
e nos infinitos silêncios orais de **Rap global**

Belo Horizonte
2019

Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros

**EPISTEMOLOGIAS DO SUL NAS VOZES
ININTELIGÍVEIS E NOS INFINITOS
SILÊNCIOS ORAIS DE RAP GLOBAL**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Ivete Walty

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

M488e Medeiros, Jefferson Ubiratan de Araújo
Epistemologias do sul nas vozes ininteligíveis e nos infinitos silêncios
orais de Rap global / Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros. Belo Horizonte,
2019.
144 f. : il.

Orientadora: Ivete Lara Camargos Walty
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Santos, Boaventura de Sousa, 1940- - Crítica e interpretação. 2. Rap Global - Crítica e interpretação. 3. Epistemologias do Sul - Crítica e interpretação. 4. Rap (Música) – Aspectos sociais. 5. Hip-hop (Cultura popular). 6. Gramática cognitiva. 7. Semiótica e literatura. 8. Poética. I. Walty, Ivete Lara. Camargos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 801.5

Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros

**EPISTEMOLOGIAS DO SUL NAS VOZES
ININTELIGÍVEIS E NOS INFINITOS
SILÊNCIOS ORAIS DE RAP GLOBAL**

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty – PUC Minas (Orientador)

Profa. Dra. Milton do Nascimento – PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Rogério Barbosa – CEFET-MG (Banca Examinadora)

Profa. Dra. Sandra Cavalcante – PUC Minas (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 09 de maio de 2019



Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Programa de Pós-graduação em Letras

ATA DA 455ª. DEFESA DE DISSERTAÇÃO

CANDIDATO(A): JEFFERSON UBIRATAN DE ARAÚJO MEDEIROS

Realizou-se no dia 09 de maio de dois mil e dezenove, às 16 horas, na sala 308 do prédio nº. 20, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, *campus* Coração Eucarístico, a 455ª. defesa de dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras, da Área de Literaturas de Língua Portuguesa, intitulada “Epistemologias do sul nas vozes ininteligíveis e nos infinitos silêncios orais de Rap global” e apresentada por JEFFERSON UBIRATAN DE ARAÚJO MEDEIROS.

A Banca Examinadora foi composta pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva (CEFET/MG)

Prof. Dr. Milton do Nascimento (PUC Minas)

Profª. Drª. Sandra Maria Silva Cavalcante (PUC Minas)

Profª. Drª. Ivete Lara Camargos Walty (Orientadora – PUC Minas)

Após realizada a arguição, a Banca decidiu considerar o(a) candidato(a):

() APROVADO(A) () REPROVADO(A)

Sugestões da Banca Examinadora para a versão final do texto, caso existam: o(a)

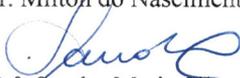
candidato(a) terá 60 dias corridos para entregar o texto final da dissertação com as sugestões apontadas)

A banca sugere que o mestrando invista na publicação dos resultados da pesquisa, dada a relevância e o ineditismo do trabalho.

Belo Horizonte, 09 de maio de 2019.


Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva (CEFET/MG)


Prof. Dr. Milton do Nascimento (PUC Minas)


Profª. Drª. Sandra Maria Silva Cavalcante (PUC Minas)


Profª. Drª. Ivete Lara Camargos Walty (PUC Minas)

Dedico esse trabalho aos cometas
de uma única órbita sobre essa terra:

Manuel Antunes de Araújo, vovô, “cabra véi!”

Juarez Esteves Soares, Juá, Professor de Sabedoria de Rua.

Alexandre Augusto Timotéo de Almeida, Xela, Innocent manibus et mundus corde.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

a todos os brasileiros e brasileiras, que, por meio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), me possibilitaram realizar essa pesquisa.

à Professora Ivete Walty por acreditar, orientar e incentivar a realização dessa pesquisa quando ela ainda era só uma evanescente ausência.

à minha mãezinha, Suely Araújo. No colo do seu amor eu cresci e me formei.

à meu pai, José Ubiratan, *Humerosque deo simili*. Sentado nos seus ombros foi que eu ví o mundo.

aos meus irmãos Lucas Ubiratan e Emanuel Antunes, que tanto me ensinaram sobre o que é o outro.

à Talita Fonseca por querer dançar comigo no pó da estrada e formar a medida exata do plural.

à TODOS os professores do Programa de Pós-graduação em Letras pela convivência inspiradora, pelo carinho e incentivo com que me receberam e me ensinaram.

Aos amigos da Secretaria do Programa de Pós-graduação em Letras, Berenice Faria, Giovanni Ferreira, Grazielle Regina, Pablo Mesquita, Rosária Helena, Wallace Brito, pela convivência fraterna e pelos aprendizados diários.

Lutar! Lutar! Lutar!

Cash full everything around me. CREAM! Get the money!

cultura ou bárbarie?

a cidadania
é um tapete
o problema é a maioria
andar debaixo dele
Queni N. S. L. Oeste, 2010.

Corpo

TEMOS O
DIREITO DE
SER IGUAIS
GRITO!
QUANDO A NOSSA DIFERENÇA
NOS INFERIORIZA; E TEMOS O
DIREITO DE SER DIFERENTES
QUANDO A NOSSA IGUALDADE NOS
DESCARACTERIZA. DAÍ A NECESSIDADE DE UMA IGUALDADE QUE
RECONHEÇA AS
DIFERENÇAS E DE UMA
DIFERENÇA QUE NÃO
PRODUZA, ALIMENTE OU
REPRODUZA AS
DESIGUALDADES.
BOAVENTURA DE SOUZA
SANTOS.

esta terra
é minha!
Esta terra
é minha!
Esta terra
é minha!
Vão-se
todos
foder com
a política
e outras
que esta
terra é
minha!
Antero,
2007.

*Everything is fair want to living in the city
(A tribe called quest, 1997)*

DESCARACTERIZA. DAÍ A NECESSIDADE DE UMA IGUALDADE QUE

TÂMU AÊ! VEM PRA VER. PODE APROXIMAR
TÂMU AÊ! UNS TÃO PRA OUVIR OUTROS PRA ESCUTAR
TÂMU AÊ! VIVENDO DAS SOBRAS DO SEU QUINTAL
COLECIONANDO FEITOS PRA NÓS. ISSO É TÃO NORMAL
TÂMU AÊ! MENSAGENS EM GARRAFAS NO OCEANO
TÂMU AÊ! PLANTANDO AS SEMENTES. SE ORGANIZANDO
TÂMU AÊ! FILTRANDO VENENO PRA TER SUFLÊ
SORRINDO SEM TER NADA. IMAGINE QUANDO FOR PRA TER
XARÁ. NÓS SOMOS A CRISE. 2014.

COLONIALISMO[S]

Dores infindáveis

nasce um homem pobre, seu destino é sofrer. GOG, 2000.

MISÉRIA, ÓDIO, SOFRIMENTO, DESPREZO, DESILUSÃO, AÇÃO DO TEMPO...
Racionais Mc's, 1997.

A RAIVA É A SALIVA DA ALMA. Queni N. S. L. Oeste, 2010.

Contra a Memória, fonte do costume.
A experiência pessoal renovada.
O. Andrade

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.
O. Andrade.

Thug Life
50 NIGGAZ

NÃO DISPAREM SOBRE O UTOPISTA

Viver machuca, deve ser por
Viver machuca, deve ser por isso que
isso que minha língua é uma
minha língua é uma
bazuka! (Djonga, 2018)

MLK
4TR3V1D0

pAlAvrA

*não sei qual que é
se me vê dão ré
Sabotage*

Is the crack music, nigga!
The real black music, nigga!
Kanye West, 2004.

mémoria

Heilige gefässe sind die dichter

Hölderlin

Quem tem fome tem pressa.
Betinho



RESUMO

Essa pesquisa objetiva perscrutar como se dá a construção do enunciador do livro **Rap Global** (2010), publicado pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos. A autoria da obra em foco é atribuída a Queni N. S. L. Oeste, perfil fictício construído por Santos com base no rapper norte-americano, Kanye Omari West e na genética diaspórica de Antero Silvino, personagem de **A casa do rio** (2007), romance do escritor angolano Manuel Rui. Sob tal escopo, o jogo autoral e os ecos de vozes oprimidas reverberados na obra são analisados em seu diálogo com afirmação de Santos na apresentação do livro: “[...] Boaventura de Souza Santos, além de escrever a apresentação, compôs o texto a partir da audição obsessiva de vozes ininteligíveis e de infinitos silêncios orais” (SANTOS, 2010, p. 6). Nossa análise desse objeto de pesquisa constatou que simular a mente do outro, encenando assim o seu lugar no mundo, é proponderante para dar conta do cosmopolita exercício de empatia proposto por Santos (2002; 2018) em suas epistemologias do Sul e, conseqüentemente, de seu compromisso de “falar do Sul, a partir do Sul” (SANTOS, 2009). Todavia, mais que isso, apontamos, valendo-se das lentes teóricas das teorias da enunciação (BENVENISTE, 1995; 2006; PAULINO & WALTY, 2005) e da semiótica cognitiva, que o referido exercício de empatia é, antes de tudo, uma característica básica do ser humano em sua vivência no seu nicho bio-físico-social-cultural, entre a necessidade e o acaso, tendendo ao desequilíbrio, buscando sempre definir sua identidade em contraponto ao outro. A tradução e a ecologia de saberes, procedimentos concernentes às epistemologias do Sul (SANTOS, 2010; 2018) são compreendidos e projetados em uma estrutura conceitual que opera na integração das dimensões biolinguística, cognitiva e social da vida humana. Esse aspecto é de vulto, já que evidencia a necessidade de uma visada metateórica, pois, ao falar de literatura, domínio onde todos os discursos se encenam, estamos certos de que que nos referimos à produção de sentido, corolário direto da condição e da experiência humana no mundo.

Palavras-chave: Rap Global. Boaventura de Souza Santos. Epistemologias do Sul. Literatura. Poética cognitiva.

ABSTRACT

This research aims to peer the construction of the enunciator of the book **Rap Global** (2010), published by the Portuguese sociologist Boaventura de Souza Santos. The authorship of the work in focus is attributed to Queni N. S. L. Oeste, a fictional profile constructed by Santos based on the American rapper Kanye Omari West and the diasporic genetics of Antero Silvino, character of **Uma casa do rio** (2007), writer's novel Angolan Manuel Rui. Under such scope, the authorial play and echoes of voiced voices reverberated in the work are analyzed in his dialogue with Santos' statement in the presentation of the book: "[...] Boaventura de Souza Santos, besides writing the presentation, composed the text from the obsessive hearing of unintelligible voices and infinite oral silences "(SANTOS, 2010, p.6). Our analysis of this object of research found that simulating the mind of the other, thus staging its place in the world, is proposerant to account for the cosmopolitan exercise of empathy proposed by Santos (2002, 2018) in his epistemologies of the South and, consequently, of their commitment to "speak from the South, starting from the South" (SANTOS, 2009). However, more than this, we point out, using the theoretical lens of enunciation theories (BENVENISTE, 1995; PAULINO & WALTY, 2005) and cognitive semiotics, that this exercise of empathy is, above all, a characteristic basic of the human being in his experience in his biophysical-social-cultural niche, between necessity and chance, tending to the imbalance, always seeking to define his identity in counterpoint to the other. The translation and the ecology of knowledge, procedures concerning the epistemologies of the South (SANTOS, 2010, 2018) are understood and projected in a conceptual framework that works on the integration of the biolinguistic, cognitive and social dimensions of human life. This aspect is of great importance, since it evidences the necessity of a metatheoretical aim, because, when speaking of literature, a domain in which all discourses are staged, we are certain that we refer to the production of meaning, a direct corollary of the condition and experience in the world.

Keywords: Rap Global. Boaventura de Souza Santos. Epistemologies of the South. Literature. Cognitive poetics.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Projeção de slides.....	23
FIGURA 2 – Instâncias enunciativas.....	26
FIGURA 3 – Espaço semiótico.....	27
FIGURA 4 – Instâncias enunciativas na voz de Queni N. S. L. Oeste	34
FIGURA 5 – Instâncias enunciativas na voz de Queni N. S. L. Oeste	41
FIGURA 6 – <i>Sit-in</i> no balcão de almoço em Greensboro, Carolina do Norte, na tarde de 1 de fevereiro de 1960	45
FIGURA 7 – Twitte de Kanye West anunciando a mudança de seu nome	48
FIGURA 8 – Ficha catalográfica de Rap global	53
FIGURA 9 – Assinaturas, à esquerda de Boaventura de Souza Santos na apresentação de Rap global e, à direita, a de Oswald de Andrade em “Manifesto antropófago”	54
FIGURA 10 – A cidade de Brüssel em julho de 784.	57
FIGURA 11 – Capa da edição The Theory of The Grain of Sand (2016)	58
FIGURA 12 – Parte integrante da Instalação Pallaksch Pallaksch, de Leila Dazinger	67
FIGURA 13 – Páginas finais de Rap global	70
FIGURA 14 - Capa da edição de Rap Global (2010)	72
FIGURA 15 - Contracapa da edição de Rap Global, 2010	74
FIGURA 16 – Recorte do colofão de Rap global	75
FIGURA 17 – Página que separa a apresentação de Boaventura de Souza Santos do rapoema de Queni N. S. L. Oeste	76
FIGURA 18 – Trato digestivo humano da boca ao ânus	77
FIGURA 19 – Detalhe de Roots and Branches , de Ai Wei Wei	91
FIGURA 20 – Limbo Dancers em ação em Festival	92
FIGURA 21 – Cartaz de divulgação “Ópera rap Global”	112
FIGURA 22 – Cartaz de divulgação “Ópera rap Global”	113

SUMÁRIO

1. Prolegômenos	11
1.1 Antes, porém, o ser humano.....	12
1.2 Coordenadas teóricas ou “com o quê?”	16
1.3 A organização da obra Rap global	18
2. Quadro enunciativo e geografias discursivas em Rap global	21
2.1 Queni N.S. L. Oeste.....	31
2.2 Kanye Omari West.....	39
2.3 Boaventura de Souza Santos	52
2.3.1 O jogo editorial.....	52
2.3.2 Leitor	60
2.3.3 Os quatro elementos da cultura hip hop no Rap global : integração antropofágica no projeto gráfico da edição	71
2.3.4 Ouvinte de rap.....	78
2.3.5 Intelectual e sociólogo.....	81
3 Rap global na obra do intelectual português	88
3.1 O grito cognitivo das epistemologias do sul	89
3.2 Das ausências e emergências: o trabalho do tradutor intercultural	102
3.3 Ecologia de Saberes.....	109
4 Considerações finais	114
REFERÊNCIAS	121
ANEXOS.....	131
I. Anexo – “Jesus Walks”, de Kanye West [Kanye Omari West].....	132
II. Anexo – “Never Let me Down”, de Kanye West & Jay-Z [Kanye Omari West e Shawn Corey Carter].	134
III. Anexo – “Rush”, de Talib Kweli [Talib Kweli Greene].	137
IV. Anexo – “Know That”, de Mos Def [Dante Terrell Smith].	139
V. Anexo – Rimas de Rap Global no Fórum Social Temático - FST - 2012.....	141
VI. Anexo – Lançamento da Ópera Rap Global, 13 de setembro de 2013.	142

1. PRO

LEGÔ

ME

NOS

1.1 Antes, porém, o ser humano

Para se conhecer um objeto, não se deve portanto desprezar nenhuma das analogias que o ligam às coisas e aos seres.

François Jacob, **A lógica da vida**.

O significado é um signo aberto quandonde a vida vive.

Décio Pignatari, **Semiótica e Literatura**.

O objeto desta pesquisa é a construção do enunciador da obra **Rap Global** (OESTE [SANTOS], 2010), publicada pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos, em sua relação tanto com os conceitos por ele cunhados, “ecologia de saberes” e “tradução intercultural”, integrados nos princípios da teoria das “epistemologias do sul”, como com questões importantes discutidas pela teoria literária e pela linguística cognitiva.

Para tal, analisa-se o jogo autoral da obra, em diálogo com a afirmação do autor, quando, na apresentação do livro, explica a atribuição da autoria da obra em foco no nosso estudo a Queni N. S. L. Oeste, perfil fictício baseado no rapper estadunidense, Kanye Omari West.

[...] Boaventura de Souza Santos, além de escrever a apresentação, compôs o texto a partir da audição obsessiva de vozes ininteligíveis e de infinitos silêncios orais” (SANTOS, 2010a, p. 6).

É a composição integrativa posta em ação por Santos na concepção de **Rap global** que nos chama a atenção como objeto de pesquisa literária. Tanto é, que o título do nosso trabalho provém de observações em torno desse jogo autoral arquitetado pela mente de Santos. O compositor do *rapoema* se vale fractais desperdiçados da experiência social humana, quais sejam os “oprimidos pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado” (SANTOS, p. 19, 2018) para montar um verdadeiro panorama do desgaste dos mecanismos formais de contestação política. Por isso mesmo, a poesia e as epistemologias do Sul estão de mãos dadas em **Rap global**, evidenciando que a ação integradora das culturas é, antes, fruto da ação integradora, antropofágica, da mente humana.

Para dar conta desse jogo autoral que se mostra ao leitor como uma câmara de ecos, este estudo é feito sob a ótica das teorias da enunciação, dentro do quadro conceitual que opera na integração das dimensões biolinguística, cognitiva e social

da vida humana. Já que, a pesquisa mostra como as vozes de lutas dos oprimidos do mundo se fundem à discursivização de Queni, tornando-a vetor de conscientização, pois não é essencialmente o conhecimento formal que torna os seres humanos melhores, mas sim a busca por conhecimentos diferentes, fora da sua realidade, que sejam capazes de os conectar a outros sujeitos, em seus saberes e ignorâncias.

Pretendemos, pois, considerar desde já a centralidade da linguagem na auto-eco-organização identitária do ser humano. Isso é particularmente salutar, já que, ao falar de Literatura, estamos falando de uma atividade humana (ligada a produção de sentido) fruto da condição e da experiência humana no mundo. Esse é o ato, trabalho humano, posto em ação por Santos na concepção de Queni N. S. L. Oeste.

Graças às competências mentais, como a orientação no tempo e no espaço, e a empatia intersubjetiva, a mente humana, narrativizadora, é capaz de acumular e transmitir hereditária e historicamente a sua experiência no mundo da vida. Onde quer que viva no planeta terra, o humano, este ser complexo, se adapta e tira o maior proveito possível do que se encontra disponível a ele, interpretando, enfrentando e alterando a mecânica da natureza, dos seus ciclos, possibilidades e, hoje mais do que nunca, dos seus limites.

Fazendo-nos a pergunta, qual a propriedade básica da linguagem? O tipo de resposta que pode ser prontamente descartada é a que compara a linguagem a uma ferramenta, reduzindo-a a um mero instrumento que serve à comunicação humana. Benveniste afirma, de maneira axiomática: “Instrumentos se fabricam, e a linguagem não se fabrica, ela está na natureza do homem que não a fabricou” (1995, p. 285). Portanto, o axioma de Benveniste, doravante assumido aqui como núcleo da noção de linguagem, é de que “o homem está na linguagem”, já que a própria ideia de homem somente se perfaz “na e pela a linguagem”.

A noção de linguagem como objeto do mundo natural, vinculada à natureza do homem, lança sobre o corpo humano uma hipótese a respeito dos processos de significação mais debatidos nos últimos trinta anos, no âmbito da Linguística Cognitiva: a da corporificação da mente e da significação ou *embodiment of mind and meaning* (JACOB, 1983; GIBSON, 1986; GIBBS, Jr., 2005, JOHNSON, 2007 e outros). É necessário ver o corpo para além dos seus aspectos físicos e, nesse sentido, lembrar que ele não se reduz a um conjunto de funções neuro-motoras

controladas por uma função superior qualquer, seja ela neurológica ou mesmo psíquica.

Essa hipótese, em diferentes elaborações, prevê que, a linguagem seria uma capacidade inata que cada ser humano desenvolve naturalmente, sem consciência disso, no contato com seus co-específicos em meio ao ambiente em que vive (OLIVEIRA, 2015).

Nessa perspectiva, caí por terra a visão da linguagem como invenção cultural, como *plus* biológico que nos distingue de todos os outros animais. Essa noção de linguagem como objeto do mundo natural se choca frontalmente com a forma com que ela foi tradicionalmente aceita, a partir do século XVIII, no âmbito das ciências humanas e sociais. Nesses campos de saber, a linguagem é constantemente vista como fabrico do superior do *homo sapiens*, o ser distinto que deveria dominar a natureza e reinar sobre os outros bestializados animais.

Benveniste postula que, “para que palavra assegure a comunicação, é preciso que esteja habilitada a isso pela linguagem, da qual é apenas a atualização. De fato, é na linguagem que devemos procurar essa aptidão” (1995, p. 285). E essa aptidão deve ser estudada sob princípios etológicos, como defende Oliveira (2015), quando afirma que devemos encarar a língua(gem) como sendo parte atuante em nossa auto-organização cognitiva e, ainda, como sendo o núcleo das ações dos sistemas perceptivos humanos. Entender a linguagem dessa maneira torna possível o resgate de uma consciência científica (MORIN, [1982] 2013) mais integral, que parta para construir seus objetos de pesquisas sem ignorar o *status* da linguagem na cognição humana.

O aspecto constitutivo da linguagem na espécie humana fica bem evidenciado em **Origens Culturais da Aquisição do Conhecimento Humano** (2003), de autoria do psicólogo estadunidense Michael Tomasello. Este demonstra que tudo na espécie humana começa a se transformar quando a cognição desenvolve, no *homo sapiens*, as suas qualidades *sine qua non* de espécie. O psicólogo desenvolve uma teoria que mostra a cognição e a linguagem humana reveladas em diferentes estruturas temporais.

[...] não se pode compreender plenamente a cognição humana — ao menos nos seus aspectos exclusivamente humanos — sem considerar em detalhes

seu desdobramento em três estruturas temporais distintas (TOMASELLO, 2003):

Seguindo os passos de Tomasello, é possível compreender que, no tempo filogenético – constitutivo da espécie – o primata humano desenvolve sua maneira única de compreender os co-específicos. No tempo histórico, essa forma particular de compreensão social conduziu a formas particulares de herança cultural com artefatos materiais e simbólicos que acumulam modificações no transcurso do tempo. No tempo ontogenético, crianças humanas apreendem tudo o que suas culturas têm para oferecer, desenvolvendo, nesse processo, modos únicos de representação cognitiva baseados na diversidade de perspectiva. (2003, p. 283).

Para a delimitação e abordagem do nosso objeto de estudo lidamos, fundamentalmente, com alguns pressupostos teórico-metodológicos. Na esteira dos estudos que versam sobre os Sistemas Adaptativos Complexos (SAC's), assumimos que os processos de produção de sentido instanciam uma função vital dos organismos humanos, uma condição necessária, constitutiva de sua autoorganização na interação com seu nicho (NASCIMENTO, 2018). Na perspectiva da Biolinguística, assumimos que um constituinte essencial do ser humano é o 'Órgão da Linguagem', um "órgão mental", um SAC, que nucleia a interação dos demais órgãos envolvidos na produção de sentido pelos organismos humanos no "mundo-da-vida". Assumimos ainda, que, por sua natureza, o processo auto-organizativo do 'Órgão da Linguagem' dinamiza uma "arquitetura secreta" interna, viabilizada por uma "sintaxe" constituída por princípios e/ou mecanismos cuja função é "conciliar unidade e diversidade", mantendo a "lógica do ser vivo" (JACOB, 1983) na equilíbrio e reequilíbrio de dois tipos de forças vitais complementares, conformadoras do próprio organismo: forças centrípetas, unificadoras, que preservam e garantem a estrutura, a natureza do ser vivo; e forças centrífugas, diversificadoras, criativas, que enformam o conteúdo variável das experiências humanas. Essa dinâmica interna do organismo humano consubstancia,

uma das propriedades fundamentais que caracterizam todos os seres vivos sem exceção: a de serem objetos dotados de um projeto que ao mesmo tempo eles representam em suas estruturas e realizam por suas performances. (MONOD, 1971, p. 28)

Em termos operacionais, assumimos que as proposições desse 'projeto', que, segundo o Monod, compõe "a própria definição dos seres vivos [...] como máquinas que se constroem a si mesmas" (1971, p. 28-29); principalmente se conjugadas às de Jacob (1983), espelham requisitos importantes de uma sintaxe da vida.

Nessa perspectiva, nosso fulcro é analisar a obra em questão com base em uma visão natural do ser humano, demonstrando que as manifestações da hipertextualidade em epifenômenos outros emergem, como demonstrado pela pesquisa de Bühler (1934 [2011]) de operações de mesclagem¹ (*blending*), estas, fruto da sua vivência no nicho bio-físico-eco-social.

Assim, a pesquisa pretende elucidar e apontar, na economia da obra em análise, como se dá a articulação de sua composição com as teorias das epistemologias do Sul e seus dois conceitos centrais, a ecologia de saberes e a tradução intercultural, no processo de discursivização instaurado por Boaventura Souza Santos no discurso de Queni N. S. L. Oeste.

1.2 Coordenadas teóricas ou “com o quê?”

o significado linguístico é função tanto do conteúdo experiencial (perceptivo, psíquico, sócio-cultural [sic]), como de operações de conceptualização.
SILVA, A. S. **O mundo dos sentidos em português**, Almedina, 2006.

Com intuito de atingir os nossos objetivos, trabalhamos com o quadro teórico-metodológico que deriva de estudos da enunciação e da semiótica cognitiva. Partimos de uma perspectiva de análise que toma a linguagem como um Sistema Adaptativo Complexo (SAC), baseando-nos nas pesquisas realizadas na área da Linguística cognitiva que vêm adotando o conceito de língua(gem) como um SAC; Larsen-Freeman & Cameron (2008), Nascimento (2018), são exemplos de nossos interlocutores.

Uma visão natural do ser humano pode representar contributo fundamental para o desenvolvimento de uma análise da literatura que leve em conta o seu

¹ Dentre as operações de mesclagem, destacamos a metáfora. A linguística cognitiva prevê que o processamento metafórico tem um papel necessariamente constitutivo na produção de sentido (WALTY; NASCIMENTO; CAVALCANTE, 2017; 2018) pelo ser humano. O *modus operandi* desse processamento reflete o caráter imagético de sua mente, *sui generis* no reino animal. Tal processamento consiste, basicamente, na integração recursiva de imagens/paisagens mentais, as

caráter de trabalho (ato) resultante da condição e da experiência humana no tempo e no espaço. Tal caráter, que é básico na vida, ainda em nossos dias enfrenta o preconceito dos que creditam ao “talento” ou à “loucura por parte do artista” uma provocativa obra de arte, por exemplo. Dessa crítica não escapa a Literatura, por isso pretendemos aqui evidenciar os rastros deixados pelas operações da mente humana nos relatos produzidos por ela, pois, como afirma Silva, o significado linguístico é função tanto do conteúdo experiencial (perceptivo, psíquico, sócio-cultural [sic]), como de operações de conceptualização. (SILVA, A. S., 2006, p. 321.)

Nessa direção, Merleau-Ponty (1999) já afirmava que a nossa experiência perceptiva não parece indicar uma dicotomia substancial entre a consciência e o corpo. Mas sim, que a relação entre o organismo humano e o ambiente envolve, simultaneamente, aspectos linguísticos, cognitivos e socioculturais. Assim sendo, a experiência perceptiva é resultante de uma ligação estrutural entre a consciência, o corpo e as coisas do mundo que nos circunda. Evidentemente, na execução dessa pesquisa, pode-se pensar na proposta de Jackendorff (2011), que atribui um caráter ubíquo à recursão; como também em aproveitar os pressupostos pelos quais Corballis (2010) configura a Mente, por natureza, como recursiva. Associamos, em nossa pesquisa, esse caráter recursivo da mente humana com o comportamento antropofágico das relações, as intersubjetivas, uma vez que é apenas frente ao outro que a identidade (ego) se confirma e emerge.

No estudo do processo enunciativo trabalhamos com Benveniste (1989;1995) e Bakhtin (2006) e demais teóricos que se notabilizam pela compreensão dos conceitos de cena enunciativa e processo de instanciação. Associadas a esses estudos, recorreremos a teorias de Wolfgang Iser (2002) sobre o fictício como a encenação da corporização do imaginário em interseção com a desrealização do real, que resultam no *como se*. Essa relação entre enunciação e encenação é desenvolvida a partir do texto de Paulino & Walty (2005).

Para o estudo das epistemologias do sul e seus conceitos correlatos, a tradução e ecologia de saberes, consultamos a teorização presente no trabalho de Boaventura de Souza Santos (2006; 2009; 2018) associada a Benjamin (1987, 2008) e outros.

1.3 A organização da obra **Rap global**

“[...] raízes desesperadas em busca de água e um rio perto feito de impenetrável cimento”.

Boaventura de Souza Santos, **Rap global**, 2010, p. 6.

a tragédia ocidental

é ter um quintal

get out of my mind

portugãncia

Queni N. S. L. Oeste, **Rap global**, 2010, p.42.

Toda vez que alguém toma a palavra tem-se a instauração de um campo atencional; um Eu, que se dirige a um Tu sobre um determinado enunciado (Ele). Eis o design cognitivo de uma cena da atenção compartilhada (TURNER, 2014). No **Rap global**, obra atribuída a Queni N. S. L. Oeste, construído pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos como um jovem rimador do Barreiro, bairro da periferia de Lisboa, o jogo autoral instala, desde a parte perigráfica do livro, – o título, a ficha catalográfica e o prefácio –, uma pluralidade de enunciadore: o autor/poeta e pesquisador Boaventura Souza Santos, o autor fictício Queni e o rapper americano Kanye West. Acrescente-se a esses “autores” um outro sujeito ficcional já que, como nos é contado no texto de apresentação assinado diretamente por Boaventura, Queni é dado como filho de Antero Silvino, personagem criado por Manuel Rui no romance **A casa no rio** (2007), desenhado como um mulato angolano, que no ano de 1975 é forçosamente exilado de seu país natal e enviado para Portugal.

Todos os sujeitos, Queni, Kanye e Boaventura transitam em espaços e tempos diversos, inserindo no aqui e agora da enunciação um conceito de espaço global, projetado pelo autor empírico, como mais tarde será analisado. Queni mesmo é dado como filho de angolanos que vieram do planalto do huambo em Angola, para residir na periferia de Lisboa. No espaço de uma Lisboa estranha, onde não conhecia ninguém e não era aceito como o “cidadão português”, que se considerava, Antero constrói a sua vida, legando a seu filho os traumas, que conseqüentemente, se refletem, segundo Boaventura, “na fala arredia do jovem rimador” (SANTOS, 2010a, p. 7). Antero carrega o estigma do “retornado” a um país onde nunca tinha estado (2010, p. 7).

Por isso mesmo, na apresentação assinada por Santos, ele declara, provocando o leitor a perceber, via sistemas perceptivos, a vida de Antero como a de um rizoma em busca de água.

Nela [a vida de Antero] transparece com toda a crueza a normalidade violenta de uma vida atormentada e neurótica, vivida num espaço assombrado entre raízes desesperadas em busca de água e um rio perto feito de impenetrável cimento (SANTOS, 2010a, p.6).

Vemos que o mundo pretensamente moderno onde Antero é recebido é descrito como liso e “impenetrável”. Por não poder hidratar suas raízes no “rio” (perto) social, ele seria acometido por diversos problemas da ordem identitária. Dessa forma, insere-se no poema em pauta a história dos angolanos que entraram na ponte aérea para Portugal em meio ao turbulento processo de independência e, em determinado momento de suas vidas, tiveram que “desretornar” a seu país. A questão do desretorno é central no livro de Manuel Rui, **A casa do rio**, cujo espaço ficcional contamina a composição de **Rap global**. Essa contaminação se faz perceber principalmente pela constatação das contraposições que se apresentam ao longo da rapoesia, tais como norte global x sul global, metrópole x colônia, pos-colonial x descolonial, retorno x desretorno, entre outras.

Constatamos assim, que a construção de Queni N. S. L. Oeste, para além de carregar os pontos cardeais (norte, sul, leste, oeste) nas iniciais de seu nome, é a de um ser de papel que atua como um tradutor intercultural das lutas e anseios sociais sem a marca de qualquer fronteira. Um tradutor que opera em movimento paralítico², mas não linear, lançando seu olhar sobre lutas mundo a fora, ora em *zoom-in*, ora em *zoom-out*. Com efeito, espaços ficcionais e factuais são trazidos para o aqui e agora da enunciação.

Assim sendo, no tempo linguístico, que é o tempo presente da enunciação, o aqui e agora, instalam-se encenações de vários tempos, espaços ficcionais e factuais, mensuráveis ou não. Estes vão sendo comprimidos e encaixados na rede textual. É nesse microcosmo que se encena um narrador caracterizado como um sujeito que brada, ao se defrontar com o falido mundo moderno (e/ou pós-moderno).

² “Paralítico se refere aquele olhar, modo de observação que segue todas as dinâmicas de um acontecimento, todos os significados de um significante, para entender como ele pode ser definido em todas as suas diferentes dimensões”. (DICIONÁRIO INFORMAL. Paralítico. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/paral%C3%A1tico/>>. Acesso em: 01 fev. 2019).

Na arquitetura textual compósita, discursos de modernidades futuristas, surrealistas são *sampleados*, em clichês torcidos e deslocados, fruto de ruínas de documentos e monumentos (Cf. BENJAMIN, 1987, p. 226).

Em um processo antropofágico da mente (Cf. WALTY, 2018), Boaventura de Souza Santos se vale de sua experiência de poeta e de sociólogo para construir os espaços de referência que emergem do discurso de Queni. Defendemos que esse tipo de apropriação das características de alguém, com vistas a construir um outro ser, ainda que de papel, como os personagens literários, é derivado de um processo antropofágico da mente. O caráter antropofágico da mente pode ser reforçado remontando a Aristóteles e lendo no seu conceito de *mimese*, ou seja, imitação, um rastro *avant la lettre* da antropofagia.

A construção do jovem rimador Queni é, portanto, a de um sujeito enunciador rapper (assumidamente baseado em Kanye West), filho de angolanos/portugueses, fruto da mente de um sociólogo atento às lutas dos oprimidos mundo a fora.

A breve exposição da obra e o questionamento que ela incita mostra como se define o objeto de estudo deste trabalho: estudar a composição da referida obra, tendo em vista os conceitos de enunciação e encenação, no quadro que aponta sempre para a centralidade da linguagem na auto-eco-organização identitária do ser humano. Isso porque a linguagem instaura o presente relativo a um momento e a um lugar ocupado pelo sujeito em seu contato com o outro (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações. O estudo dessas relações construídas no rapoesia será realizado, como já afirmamos, sob a luz dos conceitos ecologia dos saberes e tradução, cunhados por Boaventura Souza Santos, no domínio da teoria das epistemologias do sul.

**2. QUADRO
ENUNCI
ATIVO E AS
GEOGRAFIAS
DISCURSI
VAS EM *RAP*
*GLOBAL***

Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção.

Antonio Candido, O direito a literatura, 2011.

Partindo do princípio de que a linguagem é constitutiva do ser humano em sua vivência no eco-nicho³ que compartilha com seus irmãos de espécie, o processamento enunciativo que dá vida a Queni N. S. L. Oeste, faz da obra **Rap global**, um objeto de pesquisa literária com potencial para revelar a arquitetura mental do sentido. Isso se deve à construção de Boaventura Souza Santos, que comprova, por meio de seu quadro enunciativo que, mais do que encenar, o ser humano é capaz de se encenar encenando, e daí “atribuir vida” a qualquer ser, mesmo que de papel, como é o caso em foco.

A tríade Eu, Tu, Espaço de referência, que compõe o “aparelho formal da enunciação” (BENVENISTE, 2006, p. 81-90) preconiza a organização da cena enunciativa, acionada toda vez que alguém põe em ato a sua fala. A cada tomada de “palavra” se tem um ato novo e, portanto, *sui generis*. Para Benveniste, isso ocorre até no chamado monólogo interior, quando o eu projeta o seu interlocutor. **Rap global** não possui início e nem fim. Podemos dizer, por isso mesmo, que cenas enunciativas vão sendo integradas à narrativa do poema e da integração dessas cenas, como afirma Per Aagent Brandt (2012), se forma uma “cascata de sentido”. Como apreendem-se apenas constelações de sentido, o resultante final (gestáltico) é maior que a simples soma das partes, indiciando inclusive o sentido das palavras que são usadas pelo escritor para esculpir as cenas.

De certo, no ato da leitura de **Rap global** transparece o apuro na composição textual, povoada de manifestações da hipertextualidade, na rede discursiva tramada. Na voz de Queni, visualizam-se epifenômenos, – tais como (inter)textualidade e polifonia – numa compressão percepto-conceptual de espaços semióticos. Esses epifenômenos, emergências de sentido ocasionadas pela/a partir da vivência do ser humano em seu nicho, são engendrados por operações de mesclagem (*blending*), notadamente percebidas no exame do processamento metafórico presente no discurso de Queni. Por mesclagem compreendemos um conjunto de operações

3 Nicho é diferente de habitat das espécies; nicho diz respeito mais ao como um animal vive do que ao onde ele vive. Gibson (1986, p. 128). O espaço de convivência oferece várias maneiras de vida, e

cognitivas básicas que atuam misturando (superpondo) estímulos captados pelos sistemas perceptivos na vivência do ser humano no ambiente que o cerca. A teorização em torno do conceito de mesclagem é derivada dos estudos de Karl Bühler ([1934]/2011) e, mais recentemente, de Gilles Fauconnier & Mark Turner (2002). Tais pesquisadores e outros mais operam um resgate de estudos sobre a imaginação e imagens mentais, que devido à influência do positivismo acabaram atrasados em quase um século. Nessa esteira, nucleiam os nossos propósitos de pesquisa os princípios da Semiótica cognitiva, pois como afirma Brandt (2014),

A ideia fundamental subjacente à semiótica cognitiva é que o estudo da mente humana, dos seus fundamentos neurofisiológicos e neuropsicológicos deve ser relacionado com o estudo do significado, desenvolvido no pensamento, na linguagem, na comunicação, nas práticas sociais, nas culturas e ao longo da história da nossa espécie 'simbólica', desde os estádios primordiais da nossa evolução semiótica. (BRANDT, 2014, p. 323).

Dessa feita, fica claro no postulado de Brandt que o estudo da mente humana, sob a ótica da semiótica cognitiva, se dá com o estudo do significado, ou seja, com as emergências de sentido resultantes da interação entre o ser humano, o ambiente que o rodeia, e os seus co-específicos. Bühler compreende o processamento metafórico como um *blending* constitutivo primordial da complexa cognição humana.⁴ Ele se refere a esse *blending* fazendo uma analogia à projeção de uma imagem resultante da superposição de dois discos opacos, com diferentes aberturas. Tal imagem emerge como diferente das projetadas, individualmente, por cada um dos discos. Podemos considerar que a analogia de Bühler referencia a semiose da metaforização como um processo natural constitutivo da auto-organização dos seres humanos no seu nicho biopsicossociocultural:

FIGURA 1 - Projeção de slides



Fonte: Bühler, 1934 [2011], p.398.

diferentes animais têm diferentes maneiras de viver. Daí a relação: o nicho implica um tipo de animal, e o animal implica um tipo de nicho.

Para Bühler as operações de mesclagem se aproximam de aspectos fisiológicos relacionados com a visualidade bidimensional de nossa espécie. Os seres humanos têm uma visão, digamos, naturalmente dialética, pois enxergam uma cena em cada olho. Essa cena é captada de modo invertido, e, depois de cruzada e desinvertida, resulta numa cena única.

se ao invés de um disco de papelão transparente eu inserir um disco opaco com furos dentro de um projetor, os pontos de luz com a forma desses furos ficarão visíveis na tela. Se eu inserir um segundo disco com diferentes aberturas, um fenômeno diferencial será projetado na tela, isto é, pontos de luz parecerão somente na medida em que um furo ou parte de um furo em um disco coincida com um no outro. Se minhas aberturas são fissuras longas que de alguma forma estão dispostas paralelamente entre si em cada disco, mas em direções diferentes em ambos, como na figura a seguir, a imagem diferencial resultante será novamente um padrão simples e claro. (BÜHLER, [1934]/2011, p.)

Bühler (2011, p. 34) considera que, na medida em que a produção de metáforas é realizada naturalmente pelas pessoas, ela “desenha” os domínios das ideias do que é mais fortemente configurado pela mente. A teorização de Bühler em torno da mesclagem representa uma evolução em relação aos estudos sobre o processamento metafórico. Evolução que não foi tão repentina, como é sugerido por alguns autores. As discussões se dão desde o final do século XIX e, no Brasil, uma grande autoridade dos estudos literários, na década de 60, já propunha uma reflexão sobre tais questões. Antonio Candido, em seu livro **O estudo analítico do poema** (1996), defende que a metáfora é um tipo especial de imagem “porque inventa de certa maneira uma visão diversa, baseada no arbítrio das analogias subjetivamente estabelecidas, e tornadas passíveis de expressão graças à elasticidade do signo linguístico” (CANDIDO, 1996, p. 90).

Para explicitar o conceito de metáfora, Candido baseia-se na analogia que podemos realizar através de atividades mentais. Segundo o pesquisador, a metáfora se baseia:

na possibilidade de estabelecer uma semelhança mental, e portanto uma relação subjetiva, entre objetos diferentes, abstraindo-se os elementos particulares para salientar o elemento geral, que assegura a correlação. Mais radical do que a imagem, suprime o elemento comparativo e opera uma transfusão de sentido entre objeto e objeto. (CANDIDO, 1996, p. 88).

⁴ Mixtures of spheres.

Segundo Candido (1996), tal como as metáforas literárias, as metáforas comuns, do dia a dia, são compulsórias e compreendem a dimensão das transposições de sentido, que por sua vez, seriam engendradas a partir de processamentos de analogia, ou seja, comparação subjetiva. Nessa medida, tanto a metáfora literária, quanto a comum, pressupõem os seguintes elementos: (1) – semelhança; (2) - comparação subjetiva; (3) – abstração; 4) – transposição; e (5) - formação de uma nova realidade semântica de caráter simbólico (CANDIDO, 1996, p. 90).

Steven Pinker afirma que “podemos moldar eventos nos cérebros uns dos outros com primorosa precisão” (2002, p.5). Essa capacidade de moldar eventos em mentes alheias projeta para o interlocutor o espaço que deve ser (re)construído por ele, com vistas a encenar a experiência do falante. Isso, nas palavras de Pinker, coloca o processamento metafórico, e por conseguinte, a linguagem como “uma peça da constituição biológica” (p. 9) do cérebro humano. Como reforça Benveniste, “não existe o homem fora da linguagem” (1995).

No exame de um trecho inicial de **Rap global**, a metáfora da “máquina diária” atua construindo um espaço de referência que remete ao movimento de uma repetição industrial,

porra não há gritos
no máximo há notícias
a máquina é diária
do esquecimento
ao cimento

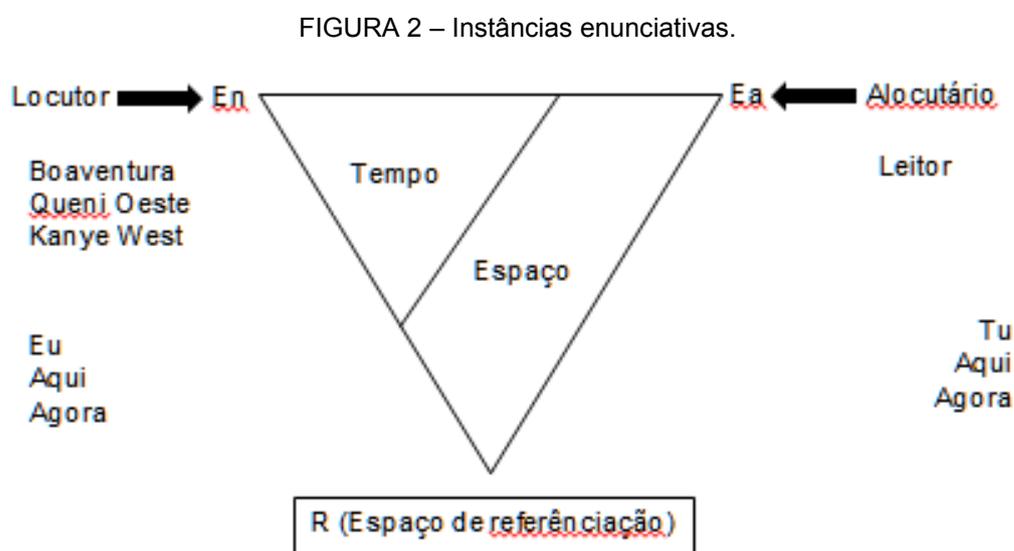
(OESTE [SANTOS], 2010, p. 9)

Observamos, então, na voz de Queni a instanciação de um espaço semiótico, onde o frame da ausência de gritos é contraposto ao frame do ato de noticiar (“no máximo há notícias”). O cruzamento dos dois frames dá ao leitor coordenadas para construir um entendimento de que o “eu poético” fala de um espaço onde o apagamento das vozes seria fruto de um engendramento midiático. Progredindo na escuta da voz de Queni, podemos inferir que a metáfora “máquina é diária”, nesse contexto de leitura, refere-se a cenas enunciativas comuns ao jornalismo, que, por meio de seus processos, sequenciais, repetitivos, operariam a solidificação do

esquecimento, silenciando minorias ou elegendo narrativas triunfantes e, por isso, hegemônicas.

Podemos caracterizar o processo enunciativo instaurado por Boaventura de Souza Santos na voz de Queni N. S. L. Oeste como uma discursivização: “criação, numa, e única, instância enunciativa, de um espaço de referência X, que integre, recursivamente, numa rede, com todos os espaços de referência instituídos no processamento discursivo” (Nascimento e Oliveira, 2004, p. 288).

Vejamos como se dá a organização do quadro enunciativo de rap global:



Fonte: Adaptado de Nascimento e Oliveira (2004).

No diagrama acima, podemos perceber que o polo do “locutor” (Santos) enuncia o polo do alocutário (leitor), usando para isso a máscara de Queni em seus desdobramentos temporoespaciais. O alocutário segue as pistas emitidas (delegadas) com vistas construir o espaço “R” (o espaço de referência) em sua mente. Portanto, são espaços mentais que, integrados, vão agregando sentido à cena de atenção compartilhada, que, assim, se desdobra em outras cenas. Esses espaços mentais, são delimitáveis (TALMY, 1996) como uma “porção de significado” (ECO, 1974, p. 60) e emergem da vivência do ser humano evidenciando uma estrutura conceitual interna, como vimos no exemplo da “máquina é diária”, trabalhado anteriormente. Este nos possibilitou considerar que o “jornalismo”, ao

invés de denunciar e expor, pode se prestar a silenciar pontos de vista outros. Vale ressaltar, ainda nos referindo aos versos sobre a “máquina diária”, que a estrofe é finalizada com a palavra “cimento”, que, por sua vez, está contida na palavra “esquecimento”. Na forma como figuram no poema – “do esquecimento/ao cimento” –, as palavras fazem com que irrompa no discurso o sentido da perda, da fragmentação e da cristalização do esquecimento, simbolizado pelo silenciamento das vozes, ou, mais ainda, do próprio espaço social nas relações de poder que o compõem.

Como vemos, **Rap global** encena a interação dialógica que é própria dos seres humanos. Nessa interação, somos capazes de partilhar a produção de sentido, já que os espaços mentais que os seres humanos podem delegar uns aos outros, na instauração e integração desses, são possuidores de *status* fenomenológico: um cenário referencial ao mesmo tempo topológico e construtor de espaços discursivos. A produção dessas geografias discursivas emerge no *on-line* da instanciação (ação/estado) do sujeito no “aqui/agora”, em que espaços e sujeitos *on-line* originam/integram/referenciam espaços *off-line* no processamento discursivo.

FIGURA 3 – Espaço semiótico



Fonte: Adaptado de Brandt e Brandt (2005, p. 42).

A certa altura, o leitor é chamado a projetar sobre a rapoesia de Queni a cena enunciativa que compreende Stephen e Davin, na obra **Retrato de um artista quando jovem** (JOYCE, 1987). Podemos concluir desse movimento que o processo de discursivização é alimentado pela recursividade (CORBALLIS, 2012a, 2012b). Sendo que, tal caráter recursivo é tido como “ubíquo na cognição humana” (JACKENDORF, 2011). A recursividade, basicamente, toma seu *output* como o próximo *input* podendo se estender infinitamente para criar sequências ou estruturas de tamanho infinito e complexo. A recursão nos permite conceber nossas próprias mentes e as mentes dos outros. Em outras palavras, permite aos seres humanos se encenar encenando, como Queni:

do you know what ireland is
ireland is the old sow
that eats her farrow
 tradutores-apátridas
 por favor

(OESTE [SANTOS], 2010, p. 43 – Destaque nosso).

A encenação processada por Santos, enquanto leitor de Joyce, deriva da fusão de espaços de referência (nesse caso, notadamente o literário) *off-line*, no presente da enunciação (*on-line*), já que os versos de Queni são reproduzidos *pari e passu* como figuram em **Retrato de um artista quando jovem**. Vejamos abaixo a cena enunciativa elaborada por Joyce:

Stephen seguindo o seu próprio pensamento, ficou algum tempo calado.
 — A alma nasceu primeiro — disse ele vagamente —, naqueles momentos de que te falei.
 Foi um nascimento vagaroso e sombrio, mais misterioso do que o nascimento do corpo.
 Quando a alma dum homem nasce neste país, há redes atiradas sobre ela para a arrastarem da luz. Falas-me sobre nacionalidade, língua, religião. Hei de tentar voar através de tais malhas.
 Davin sacudiu a cinza do seu cachimbo.
 — Isso é profundo demais para mim, Stevie — disse ele. — Mas o país dum homem está em primeiro lugar. Em primeiro lugar, a Irlanda, Stevie. Depois, sim, podes ser um poeta ou um místico.
 — Queres saber o que é que a Irlanda é? — perguntou Stephen com uma violência fria. — A Irlanda é uma porca velha que come a sua ninhada.
 (1987, p. 142 – Destaque nosso)

Na obra de Joyce, repleta de lucubrações acerca da alma humana, Stephen fala de sua nação, língua e religião como se fossem fatores limitadores da alma,

“quando a alma dum homem nasce neste país, há redes atiradas sobre ela para a arrastarem da luz. Falas-me sobre nacionalidade, língua, religião. Hei de tentar voar através de tais malhas porque elas o privam dessa liberdade para se desenvolver”. Davin responde a Stephen contrapondo pátria e poeta, encenando a expulsão dos poetas da república preconizada por Platão. Stephen, por sua vez, despreza a abordagem estreita de seu amigo interlocutor, Davin, ligada ao patriotismo e à atribuição de primeiro lugar ao país, fazendo uso de uma metáfora poderosa. Com “violência fria”, como orienta a didascalia do narrador teatral, Stephen apresenta sua metáfora: “A Irlanda é uma porca velha que come a sua ninhada”.

Na metáfora de Stephen, reproduzida por Queni, temos a integração da imagem da nação irlandesa sobre a de uma porca. Não qualquer porca, mas uma porca velha. Portanto, um animal que vive/sobrevive/se perpetua há tanto tempo que seu corpo apresenta desgastes. A porca, analisando a rede que a metáfora aciona, conserva-se comendo seus filhotes. Esse quadro encena a imagem de que a nação irlandesa é um animal corpulento, que chafurda em sua lama e mantém seu regime de vida comendo seus próprios cidadãos. Observa-se o desmanche da ideia de nação como algo íntegro e uno.

Nos exemplos iniciais que aqui trouxemos, ficou claro que a arquitetura textual compósita em **Rap global** está repleta de contaminações. Tal arquitetura reflete a arquitetura mental humana e, assim sendo, nos permite constatar a não relevância de se buscar uma essencialidade, originalidade ou unidade. Não são poucos os exemplos de tal ordem na obra em foco. Abaixo, segue mais um deles:

queres um caminho
 um caminho só
 não te chegam vários
 porra não há caminho nenhum
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 9)

Percebamos que a falta de pontuação nos versos em foco, – movimento que, assim como a ausência de letras maiúsculas, se repete em todo o livro – não dificulta a entonação no momento da leitura. No primeiro verso, “queres um caminho[?]” fica subentendida uma pergunta. Isso é reforçado pelo verso seguinte, que reitera e direciona a perspectiva como que exclamando, “um caminho só[!]”. Esse ponto de vista, fruto de uma perspectivação, construída pelo autor empírico na

voz de Queni, parece gerar outra pergunta retórica por parte do eu poético, “não te chegam vários[?]”. E responde ele, como que exclamando, “porra não há caminho nenhum[!]”, inscrevendo assim na sua narração, mais uma vez, toda tensão da contraposição, aqui encenada nos sintagmas “vários” e “nenhum”.

Diante do exposto, vemos que **Rap global** acentua que o importante é o fluxo da energia. O próprio poema, nessa visada, pode ser taxado como a emissão de energia codificada, como defendido por E. M de Melo e Castro em **O próprio poético** (1973). Em **Rap global**, nos deparamos com um rapoema repleto de intensos fluxos energéticos. Esses, como vimos, se prestam a proporcionar ao leitor o exercício de reconstruir, com a força da palavra organizada (CANDIDO, 2011), as lutas sociais e ações coletivas dos grupos oprimidos, sobretudo aqueles ligados às três principais formas de dominação: o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Tais conexões serão explanadas à frente quando da abordagem das epistemologias do sul.

Por ora, nos basta firmar o entendimento de que a amarração desses índices é fruto do engendramento recursivo do autor empírico, que parece querer afirmar, a todo momento, o perfil de Queni como o de um tradutor intercultural. Sendo assim, o texto é realizado (concebido) como um mapa para que o leitor, orientando-se na rede recursiva que é formada pela obra, crie seus percursos. Tudo isso é importante, para que partamos da incorporação de uma noção de um sujeito divergente da constituída na/pela tradição ocidental ou oriental clássica.

Por isso mesmo, a ideia de imigração e trânsito no grande mapa que é o **Rap global** pode ser tomada em vários níveis: migração propriamente dita, migração cultural, tradução textual. Isso porque é principalmente daqueles que, exilados de suas terras, de suas paisagens, de seus sabores, cheiros e memórias, sua cultura, que a rapoesia de Queni trata em seu rap.

[...]
 a assinatura do desencontro
 é para depois
 por agora fica junto
 do que está distante
 pertences à nação
 à nação das paragens
 dos cancelamentos
 das viagens
 (p. 94)

[...]

filha da puta
 és imigrante
 filha da puta
 és mulher
 filho da puta
 és refugiado
 filha da puta
 és terrorista
 filha da puta
 és e serás
 filho da puta
 de mulher honrada
 não há putas que cheguem
 até os deuses
 são órfãos
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 15)

A questão do trânsito, da mobilidade, tanto textual quanto humana pode ser, portanto, percebida em vários momentos do **Rap global**. Esse aspecto é particularmente um contributo da construção da obra, pois ela permite alargar a compreensão da complexidade que caracteriza as relações de dominação e de poder travadas no espaço global, sob perspectiva de um jovem rapper indignado, filho da diáspora angolana.

E é esse trânsito que queremos delinear no estudo da composição dos perfis dos enunciadores do texto em análise em suas relações entre si e com os outros.

2.1 Queni N.S. L. Oeste

*nome é fardo
 fardo é nome
 parece pouco
 entre aqui e aqui
 são infernos
 são abismos*

Queni N. S. L. Oeste, **Rap global**, 2010, p. 24.

Na composição do quadro enunciativo de **Rap global**, é fulcral a costura genética, política e social que reveste o perfil de Antero, um refugiado angolano, apátrida, que é dado como pai de Queni.

Confinado num subúrbio apinhado de gente e de racismo, Antero nunca recuperou do trauma do desterro, da falta das paisagens paradas e imensas do planalto, das chuvas torrenciais vergando o céu e as árvores e das picadas infinitas por onde o seu camião levava os mimos da cidade para o mato. (SANTOS, 2010a, p. 6).

Boaventura, como vemos, constrói a história prévia de Queni com o que é tomado de empréstimo da sofrida trajetória de vida de Antero, personagem de Manuel Rui, em **A casa do rio**. Na passagem acima, vemos arranjos, recursivamente, por Boaventura de Souza Santos, índices que remetem diretamente ao que é narrado no citado romance: a paisagens do “planalto” do Huambo, as “chuvas torrenciais vergando o céu” e o “camião”. O “camião” é, inclusive, o mote sob o qual se desenrola boa parte das ações iniciais da narração do romance de Manuel Rui.

Na obra, Antero volta a sua terra, trinta anos depois, com o objetivo de concluir um negócio que lhe permitiria viabilizar o seu “desretorno”, assim como o da mulher e dos filhos: todos angolanos, sem documentos de angolano, vivendo em Portugal sem serem aceitos como cidadãos portugueses embora dotados dos documentos que os afiançavam como tal.

Salientam-se aqui os paradigmas e paradoxos das angolanidades, que desenvolvidos na escrita de Manuel Rui sob a questão do “desretornar”, são engendrados por Boaventura com vistas a construir uma das faces do enunciador de Rap global. Lembramos que é como “biografia detalhada de Antero” (2010a, p. 6) que Santos se refere ao livro **A casa do rio**. No enredo do livro, Antero Silvino é construído como o neto de um tuga⁵ fundador do povoado da Caála, que passa como herança uma loja que possuía ao seu filho, o pai de Antero. Registros históricos contam que foi em Caála, município de Huambo, que se deu a chegada do caminho de ferro, em 1912, e com ele, a exploração colonial da sociedade local pelo (ab)uso de sua força de trabalho, o que resultou em algumas centenas de mortes. É por meio desse tipo de digressão histórica que fica flagrante como a figura de Queni é uma mistura de encenações, e também, de espaços de referenciação que apontam para questões que persistem mesmo após o final do colonialismo que acometeu o Sul global.

A naturalidade de Antero não é o único índice que contamina o **Rap global**, já que Antero encarna o perfil da hibridação do sangue colono e do sangue do

⁵ Tuga é um termo usado popularmente para se referir ao colono português, inicialmente tido como pejorativo, posteriormente foi absorvido pela cultura portuguesa.

colonizador misturados num corpo de pigmentação e traços híbridos. Térinho, como Antero é chamado pelos seus parentes, é descrito como um “mestiço puxado a claro, careca, de barba e bigode e olho de gato” (RUI, 2007, p. 19). A descrição de Antero expõe as marcas da mistura racial, no entanto estas, em seu fenótipo, seriam tão sutis que talvez passassem despercebidas aos menos atentos.

O corpo de Queni, o enunciador de **Rap global** seria, assim, filho do protagonista de **A casa do rio**, este construído como uma encenação da histórica composição física e cultural do moderno Estado-nação angolano.

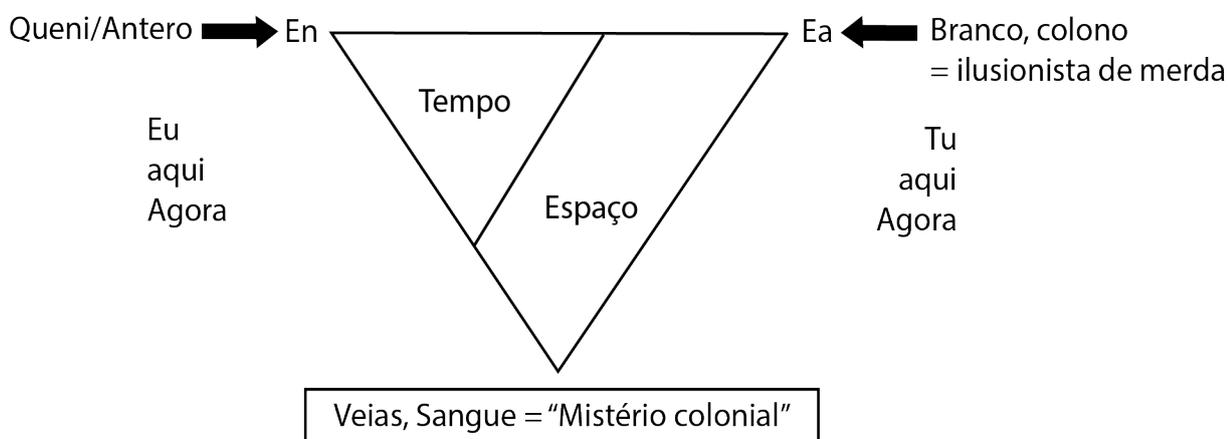
Stuart Hall, sociólogo jamaicano e importante teórico cultural, em **A identidade cultural na pós-modernidade** (2006) analisa, como questão central da obra, a identidade cultural na era da globalização. No último capítulo, a saber, “Fundamentalismo, diáspora e hibridismo”, o autor descreve o movimento de oscilação existente entre tradução e tradição. Este movimento nos ajuda a ler a construção dos personagens aqui analisados: Antero e Queni. Segundo Hall, o conceito de tradução diz respeito àquelas formações de identidade relativas a pessoas que atravessam as fronteiras da nação; obrigadas a negociar e respeitar os hábitos e costumes da nova cultura do lugar em que habitam, não se desligam de suas histórias, tradições e línguas particulares. Essas pessoas não serão assimiladas pela nova cultura, não serão unificadas, mas sim marcadas pela diferença, já que pertencem a uma cultura híbrida. Por isso mesmo, percebemos aqui que o discurso de Queni tangencia os processos de territorialização e desterritorialização sofridos por Antero, e que, por analogia, podemos estender ao que se passa no mundo com refugiados (e outros oprimidos em busca de suas emancipações).

Notemos no excerto a seguir, como, em um tom irascível, Queni dirige-se ao seu interlocutor, questionando sua dupla natureza evidenciada na imagem dos rios branco e negro fundidos no sangue. À imagem do sangue junta-se a do mercantilismo exploratório que, paradoxalmente, traz a figura do tradutor. Podemos nos perguntar se, com o uso da expressão “tradutores-cubanos-descalços” não haveria mesmo uma alusão ao conceito de transculturação cunhado por Fernando Ortiz (1991), na medida em que tal conceito questiona o sentido de aculturação, rasurando-o.

concentra-te nas veias
 nas tuas vão dois rios
 um negro outro branco
 um branco outro negro
 se as cortares
 ilusionista de merda
 mistério colonial
 são da mesma cor
 são da mesma dor
 la sangre es un mar imenso
 que baña todas las playas
 sobre sangre van los hombres
 navegando en sus barcazas
 tradutores-cubanos-descalços
 por favor (OESTE [SANTOS], 2010, p.11)

Na cena enunciativa desenhada no excerto acima, o Tu a quem Queni se dirige seria provavelmente um colono, europeu, branco, o qual ele chama de “ilusionista de merda” ao conclamar o “mistério colonial”. A metáfora “mistério colonial” recursivamente evoca as palavras que o sacerdote pronuncia logo após a consagração do pão e do vinho no ritual da missa católica: “eis o mistério da fé”.

FIGURA 4 – Instâncias enunciativas na voz de Queni N. S. L. Oeste.



Fonte: Adaptado de Nascimento e Oliveira (2004).

Nesse enquadramento, o ápice do ritual de devoção cristã, a partilha do corpo (dor) e do sangue (cor) de cristo, figura na discursivização de Queni para reclamar a igualdade que o colonialismo, como forma de dominação assente na degradação ontológica das populações dominadas, apagou (QUIJANO, 1992). A religião, e no que se refere à Europa, majoritariamente a fé cristã, teve papel preponderante na terraplanagem das diferenças culturais operadas pela dominação colonial. Como postula Caio Prado Jr. em **Evolução política do Brasil** (2007),

Ninguém ignora qual tenha sido a parte dos missionários na obra de penetração da civilização ocidental entre os povos mais primitivos. São eles que formam na vanguarda, preparando o terreno com a domesticação dos naturais. Assim foi na Europa oriental com os frades dos séculos XV e XVI, e assim é hoje ainda entre as populações asiáticas e africanas; antes dos capitais europeus ou norte-americanos aparece o crucifixo dos missionários (PRADO Jr., p. 25).

A história registra momentos em que humanidade viu o sangue derramado de príncipes e reis correndo em ataques de justiça suprema, quando, então, notaram com surpresa o carmim em lugar do azul proclamado pelas elites. Os versos, “la sangre es un mar inmenso/que baña todas las playas sobre sangre van los hombres/navegando en sus barcazas”, são tomados de empréstimo de um poema do cubano Nicolás Guillén⁶. Esses versos reforçam a irrelevância da cor da pele, uma vez que a cor e a dor (do sangue) seriam comuns a todos os humanos. No seu poema, Guillén, depois de apontar para o sacrifício dos povos, que sobre o sangue navegam as “barcaças” colonizadores, conclama a igualdade entre todos pela igualdade do sangue que corre abaixo da pele de qualquer cor que seja,

Al negro de negra piel
la sangre el cuerpo le baña;
la misma sangre, corriendo,
hierve bajo carne blanca.
¿Quién vio la carne amarilla,
cuando las venas estallan,
sangrar sino con la roja
sangre con que todos sangran?
(GUILLEN, [1931] 2014)

A presença do Poeta de Camagüey na rapoesia de Queni se presta a demonstrar que nada é gratuito nesse rap. Por isso mesmo, outra alusão importante, não por acaso também latino-americana, dá-se com a inserção da imagem do prato de comida tomada do poema de Neruda “El gran mantel”⁷: “prato tão grande quanto a lua/para o almoço de todos”. Tal poema finaliza-se com o eu poético dizendo “Por ahora no pido más/que la justicia del almuerzo”. A imagem poética de

⁶ “La sangre es un mar inmenso”. Publicado originalmente em [1931] 2014. Disponível em: <<http://unionhispanomundialdeescritores.ning.com/group/poemas-inmortales-de-todos-los-tiempos-y-latitudes/forum/topics/la-sangre-es-un-mar-inmenso-de-nicol-s-guill-n>>. Acesso em : 5 Nov. 2018.

Boaventura/Queni que dialoga com a de Neruda, seria mais radical e recalcitrante, na medida em que convoca o enunciatário encenado e o leitor (Tu) à ação,

tens idade
 pra fazer da vida
uma amostra ilimitada
toma um pequeno almoço
 que te dê
 pra vida inteira
 carga recarga
 tens os intestinos lentos
 se não te deixam comer à mesa
 come a mesa
 a vida é feita de pequenos todos
 não tenhas calma
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 89 – destaque nosso)

De pronto, vale apontar a contraposição já presente na expressão “amostra ilimitada”. Continuando com a imagem de comida, Boaventura estende a metáfora para o sistema digestivo associando o ato de comer a seu ritual burguês. A troca da preposição pelo artigo definido à mesa e a mesa ratifica o nível de agressividade já antevisto no poema de Neruda: o “pequeno almoço” / “que te dê para a vida inteira” é o tipo de contraposição que ocasiona o choque dos signos do necessário para viver e da finitude de uma vida humana inteira. Tal inferência decorre do que já disse Frantz Fanon em **Os condenados da Terra** (1968) a respeito da burguesia colonialista:

As formas de organização da luta logo lhe proporão um vocabulário insólito. O irmão, a irmã, o camarada são palavras proscritas pela burguesia colonialista porque, para ela, meu irmão é meu bôlso, meu camarada é minha comilança. (FANON, 1968, p. 35)

O colonialismo como relação social pode ser visto como uma prática humana comum. Podemos dizer que em certo grau, a relação pais e filhos é colonial, na medida que o que se pretende é a manutenção de valores tomados como válidos. Antero/Queni, mesmo sendo uma relação entre seres ficcionais, carrega a carga dos legados que um pai passa a seu filho. Antero, no entanto, é um perfil de cultura transfronteiriça, retornado a um país que não é seu, um híbrido cultural, como já explicitamos anteriormente. E Queni é um nascido em Lisboa, filho da

⁷ Disponível em: <<https://www.poemas-del-alma.com/pablo-neruda-el-gran-mantel.htm>>. Acesso em:

descolonização turbulenta do país de onde origina-se sua família. Povoam então o espaço-tempo das personagens que figuram no **Rap global** o colonialismo, o pós-colonialismo e a inter-identidade.

O pós-colonialismo pode ser compreendido por dois primas. Pós-colonialismo é o que se deu após a dissolução do sistema colonial metrópole x colônia. Pós-colonialismo é também, uma corrente intelectual nascida em meados dos anos de 1980. Ainda que um pouco impreciso à primeira vista, o conceito de pós-colonialismo trata de um debate cultural onde os pensadores situados fora do eixo europeu ocidentalcentrico criticam radicalmente os resíduos das formas culturais legadas pelo sistema colonial. Por tal proposta, podemos dizer que o pós-colonialismo é uma espécie de negativo da fotografia social feita pelos países hegemônicos dos países que foram objeto da dominação colonial.

Por isso mesmo, dadas as especificidades da dominação colonial e dos povos colonizados, é imperioso dizer que não existe apenas uma única teoria pós-colonial, mas sim uma série de estudos de diversas áreas do conhecimento como os estudos culturais, crítica literária, ciências sociais, política, história, filosofia, etc. O ponto comum de todos estes estudos reside no propósito de criticar a hegemonia da narrativa eurocêntrica como modelo civilizatório universal. Pois, como bem dizem as palavras de Mudimbe (2013),

As estratégias primitivistas, conforme são ilustradas pelas sagas de viagens e pela biblioteca colonial, negam a possibilidade de uma racionalidade e história plurais. (MUDIMBE, 2013, p. 240).

Os estudos pós-coloniais se pautam assim, pela construção de novas epistemologias e paradigmas de análise sócio-cultural, agindo na valorização de saberes transversais, não hegemônicos, ou seja, que provém dos países periféricos, ou do “Sul global”, como defendem Boaventura de Souza Santos e Maria Paula Menezes (Org.) na obra **Epistemologias do sul** (2009).

É precisamente para esse tipo de valorização de saberes não hegemônicos que Santos quer chamar a atenção quando, em **Rap global**, introduz a maneira como Antero sente a chuva. Vestindo o traje tradicional de Antero, Queni projeta no seu discurso toda carga da relação de seu pai ficcional com a chuva, e portanto,

com o ambiente que o abraça, trazendo de sua ancestralidade e, portanto, memória, as raízes.

a chuva ombela
 vária e louca
 de mil ombelas
 epapwilo
 okalusulumila
 ombela lyombela
 ocisusumo
 elilimilambela
 filhas todas
 do manuel rui
 marida do céu
 (2010, p. 37)

O excerto acima, narrado na voz de Queni, evoca o enredo de **A casa do rio**, onde, a certa altura, é contada uma viagem de jipe que Antero faz no Huambo com seu primo Juca, um ex-guerrilheiro que atua como empresário. Em determinado ponto do trajeto, ao (re)conhecer espécies endêmicas de plantas aquáticas, cor e barulho das águas e pássaros, Antero põe-se a gritar para os céus sua (re)descoberta: “esta terra é minha! Esta terra é minha! Esta terra é minha! Vão-se todos foder com a política e outras que esta terra é minha!” (2007, p. 183). É propriamente o (re)conhecimento de seu nicho natural que dispara a emoção em Antero. O encontro de Antero com a sua terra é um encontro consigo mesmo e com uma Angola dada como profunda e natural. E por isso mesmo, esse encontro se presta a encenar a ligação do sujeito com o seu nicho bio-físico-eco-social.

Nos versos de Queni vemos termos como, “*ombela*”, que significa chuva, primeira chuva é *ombela lyombela*, chuva miudinha (*okalusulumila*), chuva torrencial (*epapwilo*), chuva acompanhada de trovão (*elilimilambela*). Ao surgir no poema, cada um desses movimentos traz consigo o estado anímico da deusa da chuva, que não nega água nem aos algozes. Retomado na rapoesia, o índice da chuva faz emergir a maneira sábia e carinhosa com que Antero se referia à chuva na sua língua natural, o umbundu.

A presença da chuva é descrita como salutar, pois, ao mesmo tempo em que é construída por meio de imagens líricas de forte impacto sensorial, atua unindo (centrifugando) as histórias de Queni, Antero e Angola em torno desse fenômeno natural cheio de significado para a cultura e a memória angolana tradicional. Isso se dá porque a presença da chuva imprime nos versos de Queni a denúncia da

violência colonial, a responsável pela morte de muitos homens e mulheres em Angola. Essa violência é socialmente alegorizada em outra obra de Manuel Rui que trata especificamente do mito da chuva na cultura angolana, o livro de poemas **Ombela** (2006).

A montagem de **Rap global**, destarte, demonstra como são complexas as linhas temporo-espaciais que se cruzam na *persona* e, com efeito, no canto indignado de Queni,

nome é fardo
fardo é nome
parece pouco
entre aqui e aqui
são infernos
são abismos
(OESTE [SANTOS], 2010, p. 24)

Linhas essas que expõem segregações tácitas, tais como Norte x Sul, centro x periferia, civilizado x selvagem, cultura x barbárie. Tais segregações engendram silêncios, quando não sepultam ou empurram para as margens do conhecimento tradições, costumes, constatações empíricas do senso comum de determinados povos, mitos sociais etc. Por outro lado, as segregações fazem emergir, principalmente sobre os povos colonizados, um futuro sempre distante, onde a realização plena da assimilação se dará e os salvará de si mesmos.

A retomada do mito angolano da chuva na voz de Queni seria um grito de afirmação da sua identidade angolana, desterritorializada em seu pai e reterritorializada, no presente da sua enunciação. É o próprio grito da raiz desesperada que recebe a hidratação natural de *ombela*.

2.2 Kanye Omari West

Is the crack music, nigga!
The real black music, nigga!
Kanye West, **Late registration**, 2007.

Outras cenas integram o quadro enunciativo aqui analisado, projetando a figura do rapper americano Kanye Omari West, a começar pelo refrão que, com sutis variações, abre cada um dos vinte e um blocos textuais que compõem o **Rap global**.

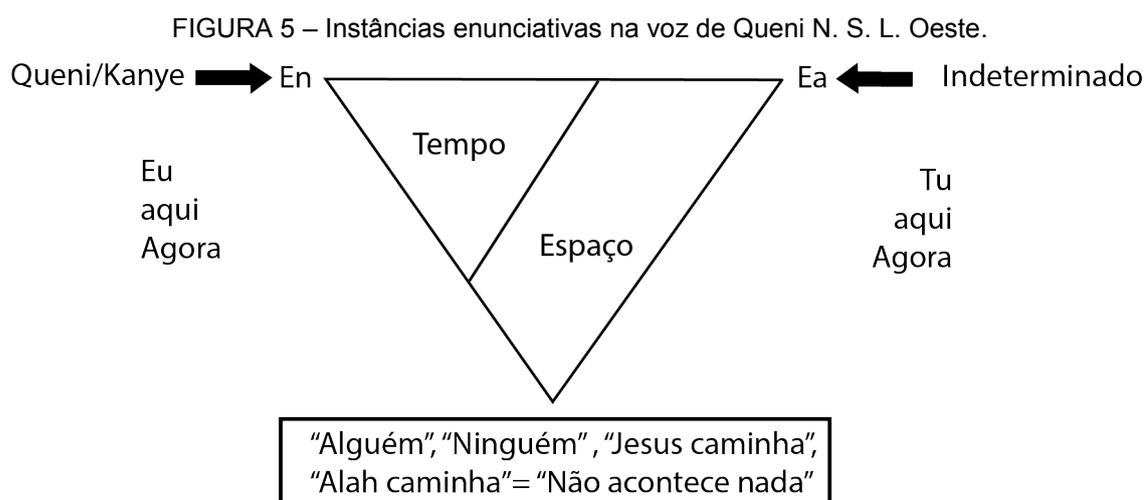
jesus caminha
 caminha com alguém
 que pode ser ninguém
 alah caminha
 caminha com alguém
 en las ramblas de granada
 e não acontece nada
 (OESTE [SANTOS], 2010, p.9)

No verso “jesus caminha”, notamos uma remissão direta ao grande sucesso de Kanye West, “Jesus Walks” (2004; I ANEXO). Essa canção, prêmio “Grammy de Melhor Canção de Rap”⁸ no ano de 2005, está presente no álbum de estreia de Kanye, “The College Dropout” (2004), disco de ouro nos Estados Unidos.

Nos versos do Queni construídos por Boaventura de Sousa Santos, as figuras de “jesus” e de “alah” no ato de caminhar, ao lado dos pronomes indefinidos “alguém” e “ninguém”, são deslocadas de seu lugar de divindades que regeriam a vida humana. Uma típica contrafactualidade, que, pela fricção que gera (ninguém/alguém), se torna construtora de espaços também indeterminados com orientação para o nada. Já que não existe espaço determinado, existem formas com que os seres humanos constroem relações, ideia que se fortalece com a alusão às “ramblas de granada”⁹ e sua multiculturalidade. No caso do excerto em foco, o espaço construído encena, pois, uma busca infrutífera por soluções.

⁸ Das dez indicações que teve, Kanye faturou três prêmios Grammy em 2005. Kanye é maior detentor de prêmios Grammy da atualidade com 22 estatuetas.

⁹ A Praça Bib-Rambla ou Bibarrambla, é uma praça histórica da cidade de Granada, na Espanha, cuja origem remonta a um período de dominação árabe do território. A praça teve um papel importante na cidade devido à sua proximidade com núcleo comercial e mercantil da capital do reino muçulmano granadino, sua presença nos versos de Queni, portanto, deve estar ligada ao símbolo de espaço híbrido – de convivência entre credos –, que representa. Evocando a praça da cidade de Granada, o autor parece querer um índice partilhável entre o mundo muçulmano e o mundo cristão. Um reforço para a ideia de que o autor busca um ponto comum entre cristão e muçulmanos é que, após a conquista cristã da cidade (1492), a praça foi também palco de autos de fé da Inquisição, onde foi decidido o destino de muitos cidadãos e onde foram queimados muitos manuscritos árabes, particularmente cópias do Alcorão. Estima-se que foram queimadas cerca de um milhão de obras em Granada. (PLAZA BIBARRAMBLA. In: **Guide to Granada**. Disponível em: <www.granadamap.com>. Acesso em 7 Mar. 2019).



Fonte: Adaptado de Nascimento e Oliveira (2004, p. 288).

O intelectual português é admirador declarado de Kanye West e, na composição do seu Queni N. S. L. Oeste, retomou a atitude do rapper estadunidense de romper barreiras impostas pelo *establishment* da indústria musical. Defendemos que esse tipo de apropriação das características de outrem por alguém, com vistas a construir um outro ser, ainda que de papel, como os personagens literários, resulta propriamente de um processo antropofágico da mente, processo esse, base da criação, como veremos mais adiante. É esse o processo que estaria não apenas por trás da construção de Queni, pensado por Boaventura para ser o sujeito inconformado da rapoesia **Rap global**, como também em na relação estabelecida por ele entre arte, ciência e política (2015).

Kanye West concebe um álbum paradigmático como **The college dropout**, no que concerne o gênero musical ao qual se vincula, e Santos colhe e fagocita índices desse trabalho. Com base em sua constelação de referências, num novo engendramento recursivo mental, o sujeito (b) cria uma nova cadeia de sentidos. Essa antropofagia é o tipo de operação mental que está na constitutividade da natureza do ser humano em seu estar no nicho biológico, cultural, ecológico e social (OLIVEIRA, 2015).

O que Santos fagocita de Kanye West para compor a persona de Queni Oeste – e, portanto, o quadro enunciativo de **Rap global** –, é, em grande medida, a postura do rapper estadunidense como artista, mas também o seu trabalho com a linguagem do rap e sua história de vida, como mostraremos mais adiante.

A partir da década de 1980 a cultura hip hop¹⁰ se disseminou pelo mundo e, com isso, os interesses corporativos aprenderam rapidamente como dominar o cenário musical produzido por ela, tornando o que tinha sido uma forma de música subversiva e revolucionária feita pelos e para os oprimidos, numa *commoditie* voltada diretamente para o lucro e o consumo de uma massa ávida por identificação. Sob a pressão do lucro impulsionado pelas corporações, os rappers foram sendo direcionados a se enquadrar em dois recorrentes estereótipos definidos pelo mercado: o *gangsta rapper* e o *Pimp* (cafetão), por exemplo.

Dentro desse contexto do rap como produto de um processo industrial, as mensagens não ortodoxas em “Jesus Walks” atestam o fato de que, apesar das pressões conformistas da produção cultural em massa, os indivíduos têm a capacidade de criar arte que “não se reduz às regras”, conforme preconiza Souza Santos (2015). Por exemplo, “Jesus Walks”, fundando-se no evangelho, na caminhada de Cristo, caminha contra a violência que regia o movimento mercadológico em sua apropriação. Rejeita assim, adotar para si os convencionais estereótipos já mencionados. A atitude de Kanye, refletida na construção de sua música, nos mostra uma rejeição dos termos e um desafio às pressões corporativas dos grandes produtores. Este é o chão histórico que nos permite afirmar que Kanye West é um exemplo de artista que opera na direção contrária das alegações críticas de Adorno & Horkheimer (1985) quando afirmam que,

Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes tornam-se fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 117)

[...]

A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a *performance* tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Idéia e com essa foi liquidada. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 118)

A soma dessa rejeição e do desafio assumido por Kanye finda na sua postura como artista. Uma postura que contamina suas composições com mensagens de

¹⁰ “O hip-hop como manifestação de cultura de rua saiu, nos primórdios dos anos 70, dos guetos nova-iorquinos para o mundo. Seus quatro elementos (grafite, break, Mc, Dj), tinham como proposta renovadora unir entretenimento a uma força de expressão tipicamente urbana e à margem das expressões artísticas convencionais à época” (LEAL, 2007, p. 14).

apoio genuíno à ideia de que a criatividade e singularidade da pessoa humana pode superar a pressão da sociedade industrial pela pasteurização das produções culturais.

Kanye entrou em cena como um rapper em 2004. Naquela época, ele já havia produzido sucessos no topo das paradas, como o distinto “This Can’t Be Life”, com Jay-Z, e “Izzo (HOVA)”. Os críticos foram rápidos em elogiar o álbum de estreia de Kanye, *The College Dropout*, pelo que muitos viram como seu novo som e abordagem original. Aqui estava um rapper que não apenas rimava sobre garotas, carros e roupas (embora ele certamente fizesse isso também), mas sobre a religião organizada, os excessos do consumismo, até mesmo camisas dobráveis na Gap¹¹ (Tradução nossa).

Tal postura é digestoriamente desenvolvida em **Rap global**, resultando no criativo *flow*¹² que Santos constrói para ser o de Queni N. S. L. Oeste. Com o *single* “Jesus Walks”, que Santos utiliza como referência para a constituição do refrão de **Rap global**, Queni Oeste rejeita o(s) (esterió)tipo(s) do “rapper” americano em defesa da sua fé cristã.

Tal postura pode ser notada na energia codificada (Cf. MELO CASTRO, 1973), contida nos versos abaixo que compõem cenas enunciativas diversas.

de frequência ilimitada
 manda o nietzsche à merda
 luta contra os monstros
 se não fores um deles
 as tenazes da história
 não são o que são
 precisam de mãos
 despede-te hoje
 da empresa de primatas
 onde trabalhas

parte a fabulouça

diz com o kanye fuck you pay me
 só não digas jesus saved me
 jesus está no pentágono
 à espera de ser salvo
 pendura o dasein
 no andaime de heiddeger
 tradutores-de-argamassa
 por favor
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 90)

¹¹ Kanye burst on the scene as a rapper in 2004. By that time, he had already produced chart-topping hits, like the distinctive soul-sampled Jay-Z smashes “This Can’t Be Life” and “Izzo (H.O.V.A.)” Critics were quick to praise Kanye’s debut album, *The College Dropout*, for what many saw as his fresh sound and original subject matter. Here was a rapper not just rhyming about girls, cars, and clothes (although he certainly did that as well), but about organized religion, the excesses of consumerism, even folding shirts at the Gap (BRADLEY, 2009, p. 137).

¹² *Flow* no Brasil é um termo usado pelos rappers que também é conhecido como levada, pois refere-se ao fluxo que o Mc imprime na escanção de suas palavras.

Ressalte-se, nas palavras de Queni a seu interlocutor, a retomada e o deslocamento das palavras do rapper americano, ao lado de teorias filosóficas (Nietzsche, Heidegger), contextos políticos (Pentágono) e regras mercadológicas (a empresa onde trabalha). O uso das palavras “monstros”, “tenazes” e “primatas” reforça a ideia de luta contra a ordem estabelecida, excludente e colonizadora.

Outra remissão direta de Queni ao trabalho de Kanye West pode ser percebida quando ocorre a inserção dos versos da canção “Never Let Me Down” (II ANEXO) em **Rap global**. Originalmente gravado por Jay-z para o seu disco “The Blueprint²: The Gift & The Curse”, “Never Let Me Down” trabalha com a inerente esperança que traz em seu título (“Nunca me decepcione”), interpretada de forma diferente por três rappers: Jay-z, Kanye West e J. Ivy.

Sabe-se que o avô de Kanye West, Portwood Williams, desempenhou um papel influente no Movimento *Sit-In*¹³ em Oklahoma City. O primeiro *sit-in* ocorreu num balcão de almoço em Greensboro, Carolina do Norte, na tarde de 1 de fevereiro de 1960 e foi orquestrado por quatro novatos do Colégio Agrícola e Técnico da Carolina do Norte (atualmente, North Carolina A&T State University).

¹³ Protesto não violento, onde as pessoas se sentam em locais que, em princípio, seriam interditados. Durante a luta indiana pela independência dos britânicos, os seguidores do ensinamento de Mohandas Karamchand Gandhi (Mahatma Gandhi) empregavam o *sit-in* como forma de protesto não violento e alcançaram relativo sucesso com essa prática. Tática similar ao *sit-in*, o *sit-down Strike*, foi utilizado por sindicatos para ocupar fábricas de empresas que eles estavam em greve. O *sit-down* foi usado pela primeira vez em grande escala nos Estados Unidos durante a greve dos Trabalhadores Automóveis Unidos contra a General Motors Corporation em 1937. Um protesto antissegregação foi encenado pelo Congresso de Igualdade Racial (CORE) em Chicago, numa cafeteria em 1942, e ações semelhantes foram se disseminando por todo o sul do país. Até que, no auge da luta pelos direitos civis, no ano de 1960, num balcão de almoço em Greensboro, Carolina do Norte, num 1 de fevereiro, quatro novatos do Colégio Agrícola e Técnico da Carolina do Norte fizeram história (HOHENSTEIN, 2015).

FIGURA 6: *sit-in* no balcão de almoço em Greensboro, Carolina do Norte, na tarde de 1 de fevereiro de 1960.



Fonte: Encyclopædia Britannica. Acesso em: 26 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/sit-in-movement/media/1989140/14372>>

Na parte que lhe cabe na canção, a segunda, Kanye agradece a seus avós por fazer de sua mãe e dele as pessoas que se tornaram e por serem seus anjos da guarda. É partindo do jogo com a figura do “anjo da guarda” que Santos codifica em Queni a energia de West, produzindo versos repletos de contraposições que remetem a músicas do rapper estadunidense.

o teu anjo da guarda
 está sempre
 do outro lado da rua
 diz ao jay-z
 que o hit
 é estar aqui
 diz ao kanye
 never let me down
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 53)

A própria utilidade de se ter um “anjo da guarda” é, nos versos de Queni, relativizada, já que ele afirma ao seu interlocutor, provavelmente um subalternizado, que o dele (“teu”) “está sempre do outro lado da rua”. Sendo assim, a contraposição

indicia que a proteção à vida está situada em lado oposto ao do interlocutor. Santos se vale aqui, para erigir os versos de Queni, da mistura entre a história de vida e o posicionamento político de West presente em “Never let me down”.

Eu me curvo ao meu avô que levou minha mãe
 Fez ela sentar naquele lugar onde brancos não quer que comamos
 Na tenra idade de 6 anos, ela foi presa pelos sit-ins
 E com isso no meu sangue eu nasci para ser diferente
 Agora os manos não conseguem chegar às cédulas para escolher a
 liderança
 Mas nós podemos ir até o Jacob e para a concessionária. (Tradução
 nossa).¹⁴

Como a mãe de Kanye, Donda West, relata em **Raisin Kanye: Life Lessons from the Mother of a Hip-Hop Superstar** (2007), ela foi presa por participar de um protesto *sit-in* em um balcão de almoço em Oklahoma City, aos 6 anos de idade.

Quando eu tinha apenas seis anos de idade, fui presa por um protesto em um restaurante segregado em Oklahoma City. Eu lembro de chorar, e das minhas perninhas penduradas no assento da cadeira grande na delegacia. (Tradução nossa).¹⁵

Quando canta “Made her sit in that seat where white folks ain't want us to eat”, é a esse episódio que Kanye se refere. Ressalta-se ainda, a ambiguidade construída quando Kanye canta “the sit-ins”. Já que é possível perceber na pronúncia de West, uma tentativa de aproximar a sonoridade de “the sit-ins” e “dissidents” (dissidência). Faz-se necessário ler e ouvir a letra para esclarecer a ambiguidade sonora erigida no verso de Kanye. Mas essa ambiguidade sonora é também construída na palavra em ato, já que, faz “The sit-ins” se encaixe perfeitamente com a acepção de “dissidents”, que é “romper com a política oficial”.

Prosseguindo na escuta do rap de West, vemos o manejo de uma energia política nos versos, “And with that in my blood I was born to be different / Now niggas

¹⁴ I get down for my grandfather who took my mama
 Made her sit in that seat where white folks ain't want us to eat
 At the tender age of 6, she was arrested for the sit-ins
 And with that in my blood I was born to be different
 Now niggas can't make it to ballots to choose leadership
 But we can make it to Jacob's and to the dealership
 (WEST, 2004)

¹⁵ When I was just six years old, I was arrested for a sit-in at a segregated restaurant in Oklahoma City. I remember crying, my little legs dangling over the seat of that big chair at the police station. (WEST, 2007, p. 203)

can't make it to ballots to choose leadership”. Kanye provavelmente faz aqui uma referência à *gerrymandering*¹⁶ e a discriminação de eleitores,¹⁷ práticas que se tornaram comuns nas eleições estadunidenses. Nesse bojo, ele dá a entender que existem forças ativas no sistema político, impregnado pela lógica capitalista, impedindo os afro-americanos, como ele e outros grupos minoritários, de participar ativamente do sistema eleitoral. Referindo-se ainda a Jacob Arabo, o joalheiro da empresa Jacob & Co., Kanye canta “But we can make it to Jacob's and to the dealership”, indiciando que os afro-americanos são empurrados pela “América branca” para gastar seu dinheiro em coisas triviais, como joias e carros novos, em vez de serem educados para o sistema político.

Por conta dessa constatação de manipulação dos negros pelo ideal do “sonho americano”, Kanye proclama ainda em sua canção, a perpetuação do racismo travestido de sonho de consumo.

[...] Racismo ainda está vivo, eles só estão escondendo isso
 Mas eu sei que eles não me querem no maldito clube
 Eles até me fizeram mostrar ID para entrar no Sam's Club
 (Tradução nossa).¹⁸

O ponto de Kanye é que, enquanto a infra-estrutura formal de segregação e supremacia branca possa parecer desmantelada, os negros continuam a ser desfavorecidos e tratados como uma subclasse. Isto seria em parte porque o velho e vicioso discurso do racismo anti-negro ainda permanece no lugar, agora disfarçado através de palavras de código ostensivamente neutras. Tal entendimento pode ser

¹⁶ “Karl Rove, estrategista republicano e assessor de George W. Bush explicou assim em uma coluna em 2010: “Aquele que controla o desenho dos distritos eleitorais pode controlar o Congresso”. O texto, publicado no *The Wall Street Journal*, anunciava uma estratégia republicana coordenada e executada com a precisão de um cirurgião para conseguir que os mapas limitando os distritos eleitorais ajudassem os republicanos a conseguir mais cadeiras na Câmara de Deputados”. Acesso em: 25 fev. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/02/internacional/1478100974_265695.html>.

¹⁷ O **Jornal The Atlantic** denunciou, em 29 de julho de 2016, que houve um desarranjo deliberado dos votantes negros na Carolina do Norte. Na matéria, é citado que o Tribunal Federal de Apelações acha que o impacto da lei de votação do estado só pode ser explicado por “intenção discriminatória”. <<http://www.theatlantic.com/politics/archive/2016/07/north-carolina-voting-rights-law/493649/>>.

¹⁸ Racism's still alive, they just be concealin' it
 But I know they don't want me in the damn club
 They even made me show ID to get inside of Sam's Club
 (WEST, 2004)

depreendido da citação ao poema de “Racism’s still alive”, de Sinclair Farrell¹⁹, que denuncia em seus versos o comportamento racista da sociedade estadunidense.

Para demonstrar como o racismo é uma atitude “totalitária”, – pois quer manter privilégios para poucos – e não atitude “total” – uma visão do caráter humano, Kanye mostra, se valendo do famoso clube de compras “Sam’s club”, que os racistas não o querem no seu clube.

Diante do exposto, podemos afirmar que a postura de Kanye West é marcada por uma singularidade. Aliás, “Kanye” significa “o único” na língua suaíli. A respeito do seu nome, Kanye, em setembro de 2018 muda seu nome artífico para “Ye”. As origens do nome não são totalmente desconhecidas, ele é um diminutivo do seu nome original e também título do seu mais recente álbum, lançado em 2018, bem na época que, por motivos religiosos Kanye decide mudar de nome.

FIGURA 7 – Twitte de Kanye West anunciando a mudança de seu nome.



Fonte: Twitter de Kanye West, 29 set. 2019. Acesso em: 14 Fev. 2019. Disponível em: <<https://twitter.com/kanyewest/status/1046064289944080388>>.

Queni Oeste possui, como vimos, a sua discursivização impregnada pelas canções de Ye, por isso mesmo desafia o conteúdo da parte de Jay-z em “Never let me down”: “diz ao jay-z / que o hit / é estar aqui”. O “aqui” no verso de Queni, como uma atividade dêitica, pode ser entendido como uma operação que atribui a qualquer termo a capacidade de exprimir um posicionamento espacial na narrativa,

¹⁹ FARRELL, Sinclair. Racism still alive. Acesso em: 04 fev. 2019. Disponível: <<https://www.poemhunter.com/poem/racism-is-still-alive/>>

auxiliando na percepção do interlocutor ao mesmo tempo em que permite a expressão do lugar de fala do locutor. O gesto dêitico, portanto, é sempre irradiado a partir da posição do corpo do falante no *locus* (aqui como nicho) enunciativo o qual este ocupa. Tal noção, que diz muito sobre a leitura e/ou a escuta da fala de alguém, está contida na pergunta basilar que cada leitor deve se fazer no contato efetivo com a obra, “quem está falando?”.

O essencial é, portanto, a relação entre o indicador (de pessoa, de tempo, de lugar, de objeto mostrado, etc.) e a presente instância de discurso. De fato, desde que não se visa mais, pela própria expressão, essa relação do indicador à instância única que o manifesta, a língua recorre a uma série de termos distintos que correspondem um a um aos primeiros, e que se referem não mais à instância de discurso mas aos objetos "reais", aos tempos e lugares "históricos". Daí as correlações como *eu : ele – aqui : lá - agora : então - hoje : no mesmo dia - ontem : na véspera - amanhã : no dia seguinte - na próxima semana : na semana seguinte - há três dias : três dias antes*, etc. A própria língua revela a diferença profunda entre esses dois planos. (BENVENISTE, 1995, p. 280).

Aparentemente simples, o advérbio “aqui”, adquire então, na narrativa de Queni uma força de tal ordem, que provoca no leitor questionamentos: o que é dito por Jay-z em “Never let me down”? Isso justificaria à *persona* de Queni pedir – por meio do *dicendi* “diz” –, que o seu interlocutor confronte a Jay-z, “o hit / é estar aqui”? Jay-z, fala sobre como ele nunca deixará o rap entrar em declínio, afirmando que, em seu tempo de estrada artística, já viu os altos e baixos do sucesso do hip hop.

Yo, primeiro eu fui arrebatado pelas ruas, então eu arrebatei as cartas
Primeiro eu tive a orelha deles, agora eu tenho os seus corações
Rappers vieram e foram eu estive aqui desde o começo
Eu os vi juntos, assisti-los desmontar (Tradução nossa).²⁰

Jay-z canta em “Never let me down” a sua construção frente ao “outro”. Por isso mesmo a música fala de como ele começou, criando batidas que cativaram fãs, “First I had they ear”. Agora sendo um dos grandes rappers do mundo, em seu *cúter*, ele trabalha mais as suas letras, afinal, “now I have they heart”, ele canta buscando evidenciar uma progressão em sua relação com o outro. A escolha da canção “Never let me down” se deve ao gosto de Santos, que admite ser fã do “primeiro Jay-

²⁰ Yo, first I snatched the streets, then I snatched the charts
First I had they ear, now I have they heart
Rappers came and went, I've been here from the start
I seen them put it together, watched them take it apart

Z” (SANTOS, 2010b). A denominação “primeiro Jay-Z” é atribuída pelos fãs dos primeiros trabalhos do rapper que rejeitam os rumos que a carreira dele tomou.

É o trabalho de Jay-Z que Queni aborda quando diz em **Rap global** que “o hit / é estar aqui”. O estar “aqui” é viver no nicho de Queni. Sendo assim, é estar num espaço tido como espaço de identidades transfronteiriças, criado quando países hegemônicos como os EUA invadem outros países sob o pretexto de posse de armas nucleares ou manutenção da democracia, por exemplo.

Como vimos, Queni é construído como um morador da periferia de Lisboa, portanto, à margem da metrópole. Jay-Z, pela fama e dinheiro ganhos no jogo do rap, se afastou do que afirma ter “arreatado” das ruas. Desse modo, Jay-Z está mais para uma espécie de metrópole do rap do que para um espaço marginal. Vide a fama que Kanye adquiriu após trabalhar na produção de *The Blueprint*, álbum paradigmático de Jay-Z.

Continuado a audição de *Never let me down*,

Estamos todos aqui por uma razão em um caminho particular
Você não precisa de um currículo para saber que você é uma parte da
matemática (Tradução nossa).²¹

Interessante é ressaltar que o trecho onde há a remissão à canção “*Never let me down*” em **Rap global**, é sucedido de versos que ecoam a parte cantada por J-Ivy, – o terceiro rapper – na referida canção.

não contas
és parte da matemática
és peça de xadrez
as mãos que te movem
são assassinas bem treinadas
guerra é paz
ódio tolerância
nesta terra de abundância
(OESTE [SANTOS], 2010, p. 53. Destaque nosso)

Índices como “não contas” moldam a cena enunciativa, ao mesmo tempo em que torcem os dizeres de J-Ivy, permitindo ao leitor de **Rap global** associar que a “matemática”, como ciência exata, despreza as diferenças, “és parte da matemática”. O trecho reforça, assim, certa ignorância do caráter individual, já que a matemática

(WEST, 2004)

²¹ We are all here for a reason on a particular path

equacionaria todos a uma linearidade geral. Boaventura de Souza Santos constrói então, nos versos de Queni, um contexto onde todo e parte são contrapostos metonimicamente, para dar a entender que o todo é maior que a simples soma das partes.

A metáfora “da peça de xadrez” movida por “mãos” “assassinas bem treinadas” descamba para um contexto bélico que está na origem do jogo. Essa inferência evidencia que o discurso de Queni revela ainda uma contaminação pelos dizeres do “partido”, a instituição que detém o controle dos sujeitos da distopia **1984** (1991), de George Orwell.²² Tal contaminação pode ser depreendida dos versos de Queni: “guerra é paz / ódio tolerância / nesta terra de abundância”.

You don't need a curriculum to know that you're a part of the math (WEST, 2004).

²² “Guerra é Paz / Liberdade é Escravidão / Ignorância é Força”. (Orwell, 1991).

2.3 Boaventura de Souza Santos

*o norte é sorte
o sul és tu
o oeste é peste
o leste és tu
o centro estaria dentro
se o norte não fosse morte
se o sul não fosses tu
se o oeste não fosse peste
se o leste não fosses tu
se o centro fosse embora*

Queni N. S. L. Oeste, **Rap global**, 2010, p. 91.

2.3.1 O jogo editorial

São as primícias de uma obra promissora, se os tormentos e neuroses da família e seus não acabarem por se sobrepor a todo o resto. A leitura desta rapoesia só pode ser feita tendo no ouvido o ritmo da música rap. Aconselho que se esteja a ouvir um dos CDs anteriores do Queni enquanto se lê este texto.

Boaventura de Souza Santos, **Rap global**, 2010, p.6.

Boaventura de Souza Santos, em entrevista concedida ao jornalista Miguel Conde, define o seu trabalho em **Rap global** como

grito do Ipiranga de quem foi até os confins da mais louca e oculta modernidade ocidental para poder denunciá-la sem peso nem medida mas com conhecimento de causa e tonitroar aos cinco ventos (o quinto vem de dentro) que o rei e a rainha vão nus acolitados por uma legião de fariseus colonialistas, racistas, fascistas, rentistas, exploradores, violentos quase todos cidadãos honestos, filhos de boas famílias, com bons empregos, partidários dos bons partidos e defensores dos direitos humanos. (SANTOS, 2010b)

Por isso mesmo, na construção do enunciador Queni Oeste, Santos precisou colocar em ação um jogo editorial que, como vimos acima, já se percebe na capa. Esse se repete na ficha catalográfica, que confirma a autoria de Queni e informa que Santos assina a apresentação do livro (2010a).

FIGURA 8 – Ficha catalográfica de **Rap global**.

Q51r
 Queni, N. S. L. Oeste (Rapper)
 Rap global / Queni N. S. L. Oeste ; apresentação de Boaventura de Sousa Santos. - Rio de Janeiro : Aeroplano, 2010.
 (Tramas urbanas)
 ISBN 978-85-7820-040-4

1. Rap (Música) - Portugal.
 2. Rap (Música) - Poesia.
 I. Título. II. Série.
 10-1682. CDD: 869.1
 CDU: 821.134.3-1

19.04.10 20.04.10 018540

Fonte: Rap global, 2010.

É interessante destacar aqui o exercício de alteridade praticado por Santos para construir Queni e como ele é mantido de maneira formal, na ficha catalográfica da obra. A construção da rapoesia, aliás, é, como defendemos, extremamente antropofágica. A antropofagia, enquanto conceito, pode revelar-se demasiadamente produtiva para se pensar as relações de poder do colonialismo, temática fulcral na construção de Queni..

A despeito da ideia de desmantelamento com que o conceito de antropofagia costuma aparecer no discurso “civilizado” sobre a “barbárie”, o ato canibal pode ser visto como uma transubstanciação. Sob a perspectiva oswaldiana e selvagem, a antropofagia prevê um quadro onde aquele que é o devorador se altera no devorado. A “morte” e “devoração” do outro recriam o próprio; dentro dessa perspectiva, o discurso ressentido das relações coloniais, por exemplo, torna-se discurso produtivo de identidades (ALMEIDA, 2005). Assim sendo, o canibal torna-se o sujeito transformador, do social e do coletivo, que Oswald de Andrade preconizou em “O manifesto antropofágo”, publicado em 1928. Tal sujeito, assomando-se, sai da “condição de objeto passivo”, para ser o prumo sob o qual Andrade constrói sua releitura não só da história do Brasil, mas também da própria tradição ocidental.

O conceito de antropofagia do autor de **Manifesto da Poesia Pau-Brasil**, de 1924,²³ vem sendo retomado com valência e aceitação por parte de pensadores de diversas áreas do conhecimento, sobretudo dos estudos pós-coloniais no Sul global. Pensadores oriundos desses países ou que neles empreendem pesquisas, dos quais Santos é exemplo, diuturnamente citam, direta ou indiretamente, o “Manifesto Antropófago” em suas construções conceituais. Por conta disso, o “tupi or not tupi / that is a question” (ANDRADE, 1924, p. 48) não poderia deixar de ser figura garantida na rapoesia de Queni.

Todavia, é na assinatura da apresentação do livro que Santos engendra semelhanças com e diferenças da assinatura de Oswald de Andrade em seu manifesto.

FIGURA 9 – Assinaturas, à esquerda de Boaventura de Souza Santos na apresentação de **Rap global** e, à direita, a de Oswald de Andrade em “Manifesto antropófago”.

<p>Quintela ou Madison, jfmamjjasond, 2009 (784 da era shuiten-peters)</p>	<p>OSWALD DE ANDRADE. Em Piratininga. Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.</p>
--	---

Fonte: SANTOS. Apresentação. In: Rap global, 2010; ANDRADE. Manifesto Antropófago, 1924.

Na assinatura de Santos figuram, como indicativo de local de elaboração do texto, os nomes das cidades “quintela [e] ou Madison. Oswald de Andrade, por sua vez, registra em sua assinatura a cidade de Piratininga (BRASIL, 2010), um município do Estado de São Paulo que possui 402,4 km² e, segundo o Censo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2014), uma população de 12. 968 habitantes.

Ambos os autores se valeram de pequenos contextos urbanos, mas Santos radicalizou o gesto inicial de Oswald de Andrade, contrapondo Quintela – freguesia portuguesa do concelho de Sernancelhe, com 12,77 km² de área e 294 habitantes

²³ A publicação de **Manifesto da Poesia Pau-Brasil** foi concomitante à do “Manifesto Surrealista” (1924), de André Breton, fato que denota uma certa sincronia do pensamento vanguardista brasileiro em relação ao que se discutia no continente europeu. A questão central do surrealismo, a ênfase na atuação do inconsciente na arte, descamba, no manifesto de Oswald Andrade, para um ponto central do conceito de antropofagia, a saber, o potencial humano que estava sendo destruído pelo racionalismo.

(PORTUGAL, 2012) – à Madison, a capital do estado norte-americano de Wisconsin; cidade onde Santos reside e leciona. O censo estadunidense informa que a população estimada de Madison é de 233.209 habitantes (ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA, 2010).

Pelo exposto, vemos em **Rap global**, montado por um trabalho recursivo (integrativo) por parte do autor empírico, um efeito de paralaxe,²⁴ já que, a indicação de lugar de sua assinatura nos envia ao mesmo tempo para um micro e para uma macrossociedade urbana. Corroborando com tal inferência o conceito de paralaxe tal como é descrito no **Dicionário Caldas Aulete**: “diferença aparente entre duas localizações do mesmo objeto, obtidas a partir de pontos de observação diversos”.

Onde deveria figurar o mês da assinatura de Santos em **Rap global**, aparece uma sequência de letras “JFMAMJJASOND”. Tal organização de letras nada mais é do que as iniciais, em sequência respectiva, de janeiro a dezembro, de todos os meses do ano de 2009.

O ano de 2009 precede o ano do lançamento oficial de **Rap global** e acompanhou a tendência de intensos protestos que vinham acontecendo mundo a fora²⁵. A pedra fundamental onde se ergue **Rap global** é a indignação das pessoas frente ao Estado, que não consegue atingir o objetivo “de bem-estar social” para todos. Daí que Santos, poeta e sociólogo público (NUNES & DUARTE, 2011), como gosta de se definir, colhe, seleciona e trabalha as impressões de sua experiência humana frente aos protestos dessas populações oprimidas. A perspectivação de seu narrador liminar, Queni Oeste, é fruto desse trabalho de deglutição da experiência alheia, do outro. Por isso mesmo o jovem rapper afirma ao seu escutante na leitura:

não te perturbes
é mesmo assim
só a perturbação
não tem fim
tudo mais
são cadeiras musicais
pra assistir sentado
à insuportável
sequência dos anos
(OESTE [SANTOS], 2010, p. 22)

²⁴ Paralaxe. Acesso em: 02 Fev. 2019. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/paralaxe>>.

²⁵ No ano de 2008, por exemplo, foram anunciadas marchas contra a “ganância corporativa” em 951 cidades de 82 países, incluindo o Brasil. Acesso em: 08/01/2019. Disponível em: <<https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/indignados-crise-economica-motiva-protestos-pelo-mundo.htm+%cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>.

Por isso mesmo, o movimento das iniciais dos meses sequenciados pode ser tido como paralítico, pois funciona como uma luneta, que percorre o tempo (meses) e o espaço do globo terrestre – já que as mesmas iniciais são utilizadas em diversos idiomas, tais como Português e Francês, de origem latina, mas também Sueco e Alemão, de raiz anglo-saxônica²⁶.

Instigante é também a referência à “era”, logo abaixo do nome de Santos. Ali, ele desenvolve uma ideia parecida com a de Oswald de Andrade em sua assinatura, pois, grafa o ano de sua assinatura como “(784 da era shuiten-peeters)”. Oswald de Andrade, por outro lado, grafa a sua como “Anno 374 da deglutição do bispo Sardinha”.

Shuiten é uma referência a François Schuiten, desenhista e ilustrador belga, conhecido mundialmente pela série **Les Cités obscures** (1983-), criada em parceria com o escritor e seu amigo Benoît Peeters, daí o epíteto “era shuitten peeters” na assinatura de Santos.

Corroborar com isso a segunda nota de rodapé da apresentação, que fornece também importantes informações, já que ela opera a projeção do universo de obscuras mensagens que se desenrolam no espaço urbano da cidade de Brüssel (uma das cidades obscuras de schuiten-peeters) sobre a discursivização de Queni em **Rap global**. Isso, claro, antes que o leitor se depare com a assinatura ao final do texto: “Lamentavelmente foi eliminado num concurso menor sobre o desassossego no Século XXI organizado pelas companhias de seguros de Brüssel.” (SANTOS, 2010a, p. 7).

No mundo fictício de **Les Cités obscures**, os seres humanos vivem em um nicho bio-físico-social fantástico, onde as cidades-estado são interdependentes, e cada uma desenvolve uma civilização distinta, caracterizada por estilo arquitetônico que expõe as diferenças umas das outras. Brüssel não é diferente. Abaixo podemos ver o apuro das linhas de Schuiten e a estratégia de *zoom in* e *zoom out* dos quadrinhos, um modo natural de operação da mente que o leitor de quadrinhos aciona sem, na maioria das vezes, perceber.

²⁶“JFMAMJJASOND”. TheFreeDictionary.com. Sv Acesso em: 2 de Mar. 2019. Disponível em: de <<https://pt.acronyms.thefreedictionary.com/JFMAMJJASOND>>.

FIGURA 10 – A cidade de Brüssel em julho de 784.

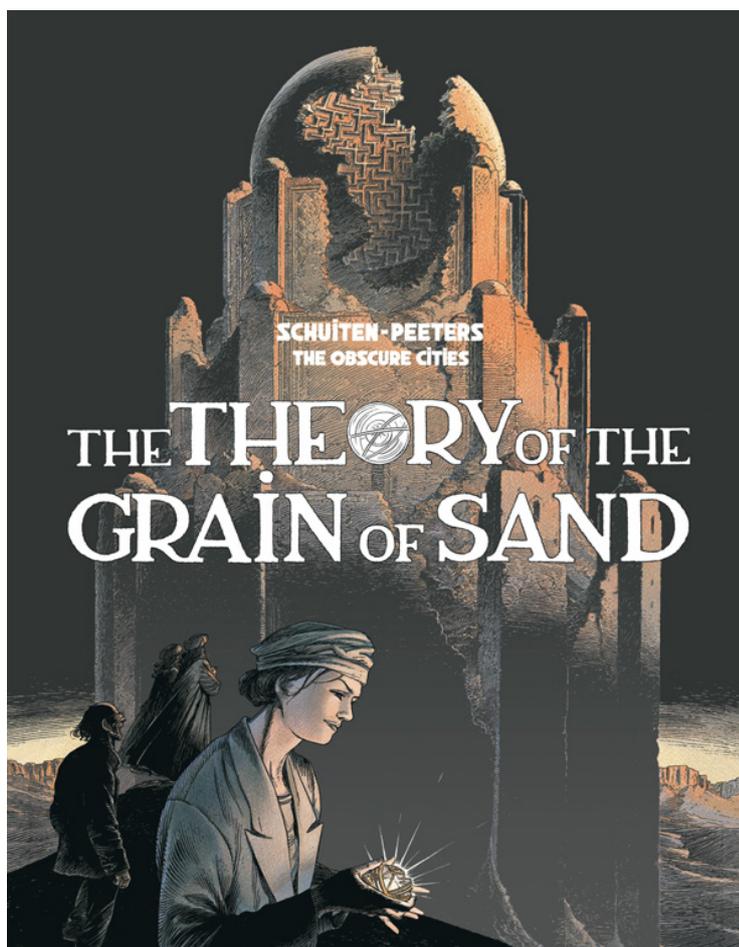


Fonte: Schuiten & Peeters. "The Theory of the Grain of Sand", IDW Publishing, 13 de dezembro de 2016.

No caso da cidade obscura de Brüssel, no ano de 784, a revista intitulada **The Theory of The Grain of Sand** (SCHUITEN & PEETERS, 2016), conta que a cidade

estava sendo acometida por diversos acontecimentos insólitos, absurdos e misteriosos: um morador acompanha o aparecimento de um monte de pedras em sua casa e se empilhando tanto que o próprio prédio estava em perigo de desmoronar. Outro fica cada vez mais leve a ponto de flutuar, mas sem emagrecer um grama. Outra pessoa encontra mais e mais areia aparecendo em sua casa, sem nenhuma ideia de onde ela vem e de como fazer cessar a invasão.

FIGURA 11 – Capa da edição **The Theory of The Grain of Sand** (2016)²⁷.



Fonte: Schuiten & Peeters. **The Theory of the Grain of Sand**, IDW Publishing, 13 de dezembro de 2016.

Todas essas circunstâncias coincidem, na narrativa, com uma visita à Brüssel por Gholam Mortiza Khan, um guerreiro dos Bugti que espera vender um colar retirado de um líder Moktar durante a guerra étnica. Sendo assim, Khan deixa o

²⁷ Recém-traduzido para o inglês por Ivanka Hahnenberger e Steve Smith, e editado por Steve Smith e Karen Copeland da Alaxis Press para publicação pela IDW em 2016.

colar para verificação com Elsa, uma revendedora de antiguidades. O guerreiro não retorna para pegar o colar com Elsa, e como os eventos dispersos acabam se tornando grandes preocupações para a comunidade, a investigadora de fenômenos misteriosos, Mary Von Rathen resolve abordar o caso com a teoria do grão de areia, que dá o título da história desenvolvida na revista em quadrinhos.

Essa teoria prevê a ideia de que um pequeno detalhe, se alterado, irá perturbar tudo o mais. Tal índice corrobora com a perspectivação construída por Boaventura em **Rap global**, pois, “A Teoria do Grão de Areia” pode ser tida como um conto que aborda a pilhagem cultural. A ganância, estimulada pela curiosidade, que os brancos europeus podem exibir em relação a outras culturas é claramente abordada, assim como a insistência na ignorância cultural sobre as particularidades das culturas que estão sendo saqueadas e as circunstâncias específicas dos próprios tesouros para essas culturas.

Pelo exposto, vemos que a referência ao universo de Shuiten-Peeters dialoga perfeitamente com a referência de Oswald de Andrade, “Anno 374 da deglutição do bispo sardinha”. A ganância dos colonos europeus brancos e a sua relação extrativista com as outras culturas são claramente abordadas com a remissão a esse fato histórico da deglutição do bispo Sardinha. Como Santos com os quadrinhos de Schuiten-Peeters, Andrade já fizera uma referência que nutre de sentido a sua assinatura e vai reverberar pela constituição da obra.

O bispo dom Pero Fernandes Sardinha chegou a Salvador por volta de 1551, vindo de Portugal, com a missão de fazer cessar os “maus hábitos” entre os colonos portugueses. O tabagismo (hábito que o europeu teria conhecido em seu contato com os povos nativos do Sul) e o sexo com os autóctones eram os principais alvos de sua moral cristã. Entrou em diversos conflitos e conquistou inimizados.

No ano de 1556, o bispo Sardinha embarcou na nau Nossa Senhora da Ajuda com destino à Europa. Mas, após ter percorrido apenas algumas léguas marinhas, seu navio naufragou na costa do atual estado de Alagoas, próximo à foz do rio Coruripe. O bispo e cerca de mais noventa tripulantes, embora tenham conseguido chegar à costa, foram capturados pelos nativos Caetés e devorados em um banquete antropofágico.

É sobre tal episódio que se ergue o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, em sua inversão da colonização. E as referências se cruzam quando outro

sujeito criador, como Santos, toma para si ações praticadas por um intelectual moderno (Oswald). Da integração dessas referências, nasce a figura de Queni, evidenciando que a antropofagia e outros conceitos engendrados pelos discursos chamados periféricos têm causado forte influência na ciência tradicional e na criatividade mundial. Isso porque, mais que a assimilação do que é necessário da cultura do outro e o descarte daquilo que não interessa, o que se observa é a ação integradora das culturas porque fruto da ação integradora da mente humana.

2.3.2 Leitor

*não te acuses de ser causa
quando a causa é acusares-te*
Queni N. S. L Oeste, **Rap global**, 2010, p. 23.

A encenação de Boaventura de Souza Santos como leitor, no processo de discursivização de Queni, é também assaz percebida em **Rap global**. Além da recursividade, que já ressaltamos, a encenação de leitor demonstra sofisticação e sensibilidade científica por parte do autor empírico. Num manejo, que como definimos acima, pode ser comparado ao trabalho do Dj no hip hop, Santos, vez ou outra, é sentido no discurso de Queni figurando como leitor de jornais e de literaturas, africanas, brasileiras, estadunidenses, argentina, europeia etc. As leituras ganham vulto pelo trabalho do autor na mistura das línguas naturais de produção delas, e mais ainda pela subversão que muitas vezes quer evidenciar.

A presença de Manuel Rui, como contatamos na organização do quadro enunciativo de **Rap global**, é estruturante: Queni é dado como filho de Antero. Por meio da antropofagia, tanto no que tange o conceito de Oswald de Andrade como no entendimento de que ela é também uma evidente demonstração de um caráter constitutivo da mente humana, vemos como a construção é pulverizada pelo espaço de Rap global (zona de confrontação) e por tempos de opressão que ainda cobram a suas dívidas junto ao progresso humano que não chega(ou) a todos.

Imbuído pela força de confronto que o rap investe aquele que empunha o microfone, Queni destila, pelo hábil construto de seu criador, provocações e mesclas culturais entre os poetas Paul Celan e Nicolás Guillen e o dramaturgo afro-guianense John Agard:

os heróis estão a evoluir
o einer o keiner o niemand o du²⁸
ó celan vai levar no cu
e sente el sur crucificado
do nicolás
mamatomba cuserembe suserema
tamba tamba tamba
tamba tamba tamba
tamba del negro que tamba
tumba del negro caramba
caramba que el negro tamba
yamba, yamba, yambambé
johnagardguiano

(OESTE [SANTOS], 2010, p. 75. Destaque nosso)

O leitor de poesia emerge também quando Queni evoca Fernando Pessoa e Paul Celan, ou seja, “portugãncia” moderna (2010, p. 42) e “terror lírico” (p. 63):

diz às odes
 marítimas triunfais ou comezinhas
 que a morte chega cedo
 sempre à mistura com vida
 e é ainda à mistura
 que um dia chega sozinha
 odes ao chumbo

a poesia é um mundo
 que existe noutro mundo
 terror lírico
 só o do celan
 que morreu com deus
 enfiado no corpo
 a fazer de divã
 naquele cuja lira sonora
 será mais afamada que ditosa
 poesia antistress
 é receita de guru
 (2010, p. 12)

Doutra feita, é o leitor de filosofia que irrompe, para Santos se encenar encenando Nietzsche como um pecuarista da pequena cidade de Salvaterra (Portugal), na discursivização de Queni. Aqui o autor empírico brinca com o aforisma do “homem de rebanho”, que junto ao poema “Saudação ao mundo”, do poeta Walt

²⁸ “Oh ninguém, oh ninguém, oh você”, verso que integra a canção “Es war Erde in ihnen” (“Havia terre neles”), de Paul Celan.

Whitman, compõe um frame de relevância que atua construindo o sentido de que, em nossa sociedade, as relações somente encontram o “eco” como resposta.

não entendes porra
 manda mensagem
 ao nietzsche salvaterra
 criador de gado bravo
salut au monde
só há eco só há
eco só
há
eeeeeeeeeco
 sê herói até ao grau zero
 que a resistência foi chamada ao gabinete
 da desistência
 e nunca mais voltou
 não te acuses de ser causa
 quando a causa é acusares-te
 (2010, p. 23. Destaque nosso)

Tal “eco”, emulado pela construção onomatopéica “eeeeeeeeeco”, pode ser entendido como a ausência de presença frente às ondas do grito dos oprimidos, pois o eco somente se propaga e, portanto, se efetiva, no espaço vazio. Assim seria encenada nos versos de Queni uma afronta a indolência *blasé* do sujeito moderno (Cf. GEORGE SIMMEL, 1973). Anteriormente, na rapoesia, Queni já interpelara diretamente o seu leitor/escutante:

a quantas milhas estás do próximo
 a quantas mais estás de ti
 palavra humano faz eco
 vejo-te e ouço-te
 o que dizes não coincide
 com as legendas
 (2010, p. 14)

Preconizada pela Escola de Frankfurt, a alegoria do homem moderno como o astuto Odisseu, personagem da **Odisseia** de Homero, que se prende ao mastro do navio e vence o canto das sereias tapando os ouvidos com cera de abelha, pode ser percebida ao lado do Goethe e seu poema “mestre fausto”:

por quanto tempo
 vais chorar por aí
 encostado
 ao poema velho
 do mestre fausto
 a prosa doída

do velho Ulisses
(2010, p. 63)

Sujeito moderno ocidental, na perspectiva expressa nos versos de Queni, se escora nas dicotomias de Fausto no poema de Goethe, bem x mal, deus x Mefistófeles, evidenciando Fausto como tipo humano que nunca sacia a sua vontade, e assim como Ulisses, aplica qualquer ludíbrio para atingir seus fins. Dessa maneira, a “prosa doida / do velho Ulisses” e o “poema velho / do mestre fausto” são exemplos de cânones (“velho”) da cultura europeia que tem uma visão da pessoa humana como perturbada pelos desejos e pulsões, tencionando a maldade e o ludíbrio. A discursivização de Queni convoca o leitor a rejeitar tal visão reducionista sobre o seu humano: “agere per turbas / homo sem per tiro”²⁹ (p. 22). Inclusive, indiciando aí uma defesa do desafio da democracia:

o melhor
das coisas começadas
é não serem ainda - o que são
(, p. 52)

A literatura, esfera criativa onde todos os discursos podem ser encenados, é manejada com maestria por Santos no ato criativo que é **Rap global**. Mesclando texto científico e criativo se realiza em **Rap global** algo como a “interfecundação” defendida por Morin (2003),

O espírito humano converteu subjetividade em objetividade, e objetividade em subjetividade. Toda a operação mental é um complexo de objetivação e subjetivação. A magia é uma grande síntese objetivamente-subjetivante. A ciência conseguiu filtrar seu registro do mundo objetivo de muitas impurezas e de aderências subjetivas. A poesia quis penetrar na verdade vivida pelo sujeito. O “pensamento são” deveria procurar levar o objetivo e o subjetivo, se não à unidade impossível, pelo menos a uma nova interfecundação (MORIN, 2003, p. 48).

É o trabalho de interfecundação entre texto científico e texto poético o exercício de Santos em **Rap global**. Queni é o narrador liminar, o operador

²⁹ “ação por distúrbios / o homem está sempre a aprender” (Tradução nossa). A expressão dialoga ainda Dialogo diretamente com: “Semper homo bonus tiro est” presente em **Epigramas de Marco Valério Martial. Texto, introducción y notas**, Livro XII, epigrama LI (MARTIAL, 2003, p. 529) que em latim, significa “um homem bom é sempre um novato”. Tal expressão pode aludir tanto à astúcia menor que normalmente acompanha a honestidade, como também ao sujeito disposto a admitir seus erros, na tradução para o espanhol aqui consultada, foi grafado o título como “La ingenuidad no termina nunca de aprender”.

encenado desse exercício. As leituras, traduções e mediações tanto de cânones científicos como literários, provérbios e fisiologias tidas como abjetas são percebidas com frequência no plano da obra.

passa a ferro o desgosto
 para ver o gosto
 provérbio etíope
 quando um grande senhor passa
 o camponês curva-se em reverência
 e em silêncio
 peida-se
 diz comigo
 abaixo as almas
 terraplanadas
 não te deixam morar
 na rua Kant
 o teu bairro
 é camarário
 casas para usos correntes

sabes bem
 que peido é peido
 mas só o do ashbery

dá direito a lápide
 excuse me while i fart
 there t hat's better
 i actually feel relieved
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 47)

O provérbio etíope com sua irônica abordagem da relação patrão x empregado dialoga, nos versos de Queni, com versos de John Ashbery a respeito do peido. Ressaltamos que “dar o peido mestre” é uma expressão coloquial portuguesa que designa a morte e aqui pode ser sentida no verso “peido é peido/mas só o do ashbery/dá direito a lápide”. A despeito da expressão e seu diálogo cultural com a construção de Santos, acreditamos que o caráter abjeto dos fluídos fisiológicos humanos são um caráter planificador que expõe a nossa marca animal, já que todos, não somente humanos, mas a maioria dos seres vivos, estão sujeitos a tais necessidades.

No entanto o peido é um cheiro desautorizado socialmente e aqui, com o provérbio etíope, fica clara a busca de Santos por índices, que por vezes ditos abjetos, são na verdade, naturais e inerentes à vida humana. A despeito disso, são interditados pela aura higiênica do convívio social moderno. Tal convicção parte da figuração, na discursivização de Queni, dos versos do poema “Flow Chart”, de John Ashbery: “excuse me while i fart / there t hat's better / i actually feel relieved”.

Circula também uma enérgica crítica a jornais diários nos versos da rapoesia de Queni, o que acaba por expor a face de Santos como leitor desses produtos midiáticos, uma espécie de memória periódica social construída pelas empresas midiáticas.

A crítica aqui mencionada, como em outros casos já citados, parte de uma consciência corpórea da experiência.

os olhos olham
até à cegueira
 e as palavras submergem
 as barbas dos patriarcas
não garantem nada
 aproxima-te porra
a memória é um circo
com o equilíbrio em risco
 (2010, p. 41. Destaque nosso)

Tal consciência versa aqui sobre a “memória”, e constrói para isso, a metáfora de um “circo / com o equilíbrio em risco”. O verso “as barbas dos patriarcas / não garantem nada”, cantado por Queni evoca o poema “Tübingen, janeiro”, que Celan fez para Hölderlin.

Esse poema, sugere que o único modo de se falar da atualidade seria a “lalação” (*lallen und lallen*, diz ele em alemão), uma fala balbuciante aquém das palavras e do sentido. Diametralmente distante da linguagem veloz comum aos meios de comunicação atuais, o poema de Celan sugeriria que seu discurso extenuado, hesitante e ao mesmo tempo rigoroso, nasceu da tentativa de ser fiel à experiência judaica de seu tempo de produção, portanto, de poetizar o horror do holocausto e da guerra:

[...]
 Viesse
 viesse um homem
 viesse um homem ao mundo, hoje, com
a barba de luz dos
Patriarcas: ele poderia
 se falasse ele deste
 tempo, ele
 poderia
 apenas gaguejar e gaguejar
 sempre –, sempre –,
 continuamente.

(“Pallaksch. Pallaksch.”)³⁰

A energia crítica que nos versos de Queni se arremete ao periodismo é reforçada entorno da associação com o poema de Celan, visto aqui como arista que procurou agir na direção contrária do que preconizara Walter Benjamin em seu ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1987, 197).

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tomou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. (BENJAMIN, 1987, p.197).

Celan falha e Queni provoca, “as barbas dos patriarcas não garantem nada”. Na rapoesia de Queni tais aspectos se fazem perceber nas palavras “pallaksch pallaksch”, por exemplo.

pallaksch pallaksch
porra hölderlin ou celan

um dos dois está doido
merda sejam lúcidos
caguem pro mundo
mas não se caguem
ao menos je est un autre

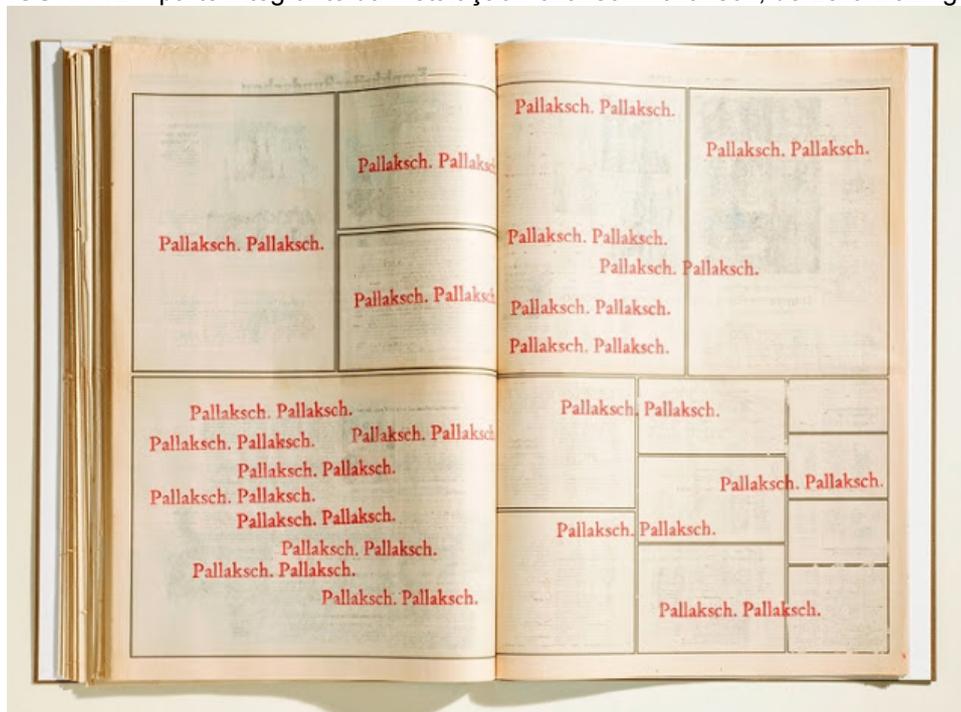
Pallaksch, palavra incompreensível que fecha o poema “Tübingen, janeiro”, de Paul Celan, é atribuída a Hölderlin – que a inventou em seus anos de isolamento em uma torre às margens do rio Neckar – e poderia significar sim ou não. A partilha da palavra que pode significar sim e não, sendo assim, do discurso claudicante, entre poetas, os periodistas do sensível, é questionada violentamente por Queni, que pergunta “porra hölderlin ou celan / um dos dois está doido” e recomenda, exclamando, “merda sejam lúcidos”.

Duplicada, como aparece no poema de Celan e no **Rap global**, a palavra “pallaksch”, por dizer sim e não, se prestou a ser o título apropriado para uma instalação que trabalhou gestos repetitivos das notícias. Leila Dazinger, artista,

³⁰ Excerto de “Tübingen, janeiro”, de Paul Celan. Tradução Leila Danziger. Disponível em: <<https://www.leiladanziger.net/pallaksch-pallaksch>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

pesquisadora e professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) foi a realizadora de tal instalação.

FIGURA 12 – parte integrante da Instalação Pallaksch Pallaksch, de Leila Dazinger.



Fonte: Acesso em: 17 jun. 2018. Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/pallaksch-pallaksch>

Notemos como na imagem acima, Leila Dazinger busca um movimento semelhante ao de Santos em **Rap global** no que diz respeito à disposição gráfica do poema. No trabalho de Dazinger, a disposição das palavras pallaksch carimbadas sobre as linhas de grade que emulam um jornal, dão o tom de desenquadramento, movimento contrário ao que buscam os jornais periódicos ao dividir suas matérias em editorias e caixinhas de conteúdo que pretendem representar um resumo do dia do homem moderno.

Voltando ao **Rap global**, em outros versos, valendo-se de trecho de **A Divina Comédia Humana**, de Dante de Alighieri, Santos constrói uma cena enunciativa que põe em ato uma troça à fé católica através da figura do autor como uma espécie de repórter de um noticiário. Em tal noticiário imaginário, “a meteorologia” e, com efeito, as intempéries do tempo são (é) “o que resta da epistemologia”, ou seja, da reflexão dos limites do saber humano.

a metereologia
 é o que resta
 da epistemologia
 e a reportagem estúpida
 do alighieri
 oh quanto é corto
il dire e come fioco
al mi concetto
e questo a quel ch'i' vidi
é tanto che no basta a dicer poco
 tradutores-de-óbvios-pedantes
 por favor

(OESTE [SANTOS], 2010, p. 51. Destaque nosso)

Dante aqui vira repórter a narrar a sua última vista do paraíso. Com isso, Santos, na voz de Queni, abastece os versos com a irônica constatação de Dante frente ao paraíso: “È tanto che no basta a dicer poco” (“é tanto que não basta dizer pouco”). Tal reação se torna assim uma visão estarrecedora do humano sobre o conhecimento que produz e a volatilidade dos rumos a que eles levam e são divulgados pela ideia de sociedade.

Releituras de textos religiosos integram também a discursivização de Queni em **Rap global**. Anteriormente, no item 2.1, examinamos a metáfora “mistério colonial” e constatamos o papel da religião na terraplanagem das diferenças culturais do “outro”, autóctone das Américas e de África, no colonialismo. Uma leitura da religião cristã é gritada por Queni no início de um bloco textual (pág. 67-70):

o mundo é um hospício
 o dono está fugido
 em algum lugar propício
 há quem diga pelo contrário
 que o dono está internado
 em regime solitário
 alguém guardou a lição
 deixou o sumário
 maria madalena
 foi uma noite doída
 (2010, p. 67)

Nota-se nos versos as boas rimas soantes, “hospício”, “propício”, “contrário”, “solitário”, todas operando na construção do espaço religioso como uma zona de confronto do ser humano consigo mesmo. Um mundo onde a “lição” (orientação doutrinária salvadora) supostamente foi guardada por alguém – em algum concílio, podemos supor. Do verso “deixou o sumário”, podemos inferir que ficou foi apenas o precário índice de títulos da doutrina, sendo que, reforçado pelo campo semântico

ao redor, tudo isso se junta na proximidade lexical de “sumário” e “sudário”. Tal campo semântico, católico, desemboca na controversa figura de “maria madalena” e em todos os questionamentos que orbitam a sua figuração religiosa.

Tratando dos processos de seleção e combinação que perpassam todo o ato de criação literária, Wolfgang Iser, na obra **Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional** (2002), postula:

Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo [...]. Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele implantado. Implantar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompor. Daí resulta a seleção, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literária (ISER, 2002, p. 960).

Além disso, como ato fingido, a seleção e a combinação de experiências criam relacionamentos intratextuais.

É uma característica constante do tratamento da ficção [...] que nunca se fale de uma de suas marcas centrais: a de ser algo fingido”, pois “esta constelação do como se caracteriza a literatura desde o início da modernidade” (ISER, 2002, p. 970-973).

Ao final do livro encontramos uma seção intitulada “material reciclado”. Nessa seção, o leitor pode ver, grafados em caixa alta, uma lista de nomes onde figuram os ecos de vozes que foram recursivamente integradas e reverberados no corpo da obra:

FIGURA 13 – Páginas finais de **Rap global**.

material reciclado: alfonsina storni
 antónio quadros arthur rimb
 aud astonishing x-men ban
 co mundial bar still waters
 bíblia charles baudelaire co
 rão dante alighieri daredevil
 dead prez doomsday eminem
 ex-calibur ezra pound fernan
 do pessoa friedrich hölderlin
 friedrich nietzsche g.w.f. heg
 el garcia lorca gertrude stein
 giordano bruno hulk j.ramal
 james joyce jay-z jim daniels
 joan sfar johann wolfgang go
 ethe john agard john ashbery
 jorge luís borges josé mário
 branco justice league of amé
 rica kanye west karl marx

katia e julinho rasta kobena
 eyi acquah luciano de samo
 sata luís de camões manuel
 rui marjane satrapi martin
 heidegger martin luther king
 jr mendes de carvalho merce
 des de soza mos def mutant
 town nicolás guillen oswald
 de andrade pablo neruda pa
 ul celan rabindranath tagore
 safo schuiten-peeters sérgi
 o godinho sófocles stéfane
 mallarmé superman sylvia
 plath talib kweli thor walt
 whitman william blake willi
 am shakespeare wolverine
 x-factor zeca afonso zot!

Fonte: Rap global, 2010.

A diversidade das citações, cada uma em seu saber e/ou prática, contribui para a construção do autor/leitor do **Rap global**. Basta notar a diversidade política (Banco Mundial), religiosa (Bíblia, Corão, Luciano de Samosata), sócio-científica (Karl Marx, Giordano Bruno) e artística, incluindo (Kanye West, Baudelaire, Borges, Goethe e Marjane Satrapi) do “material reciclado”, o que confirma a percepção de Iser de que

A nova experiência emerge a partir da reorganização de experiências sedimentadas, a qual, em razão de tal estruturação, dá forma à nova experiência. Mas o que acontece durante esse processo apenas pode ser experimentado se as nossas sensações, padrões, concepções e valores do passado são evocados nesse processo, amalgamando-se com a nova experiência (ISER, 1999, p. 51, grifos meus).

2.3.3 Os quatro elementos da cultura hip hop no **Rap global**: integração antropofágica no projeto gráfico da edição

*desaprende os grandes filhos da puta
eu-não-escrevo-em-português-escrevo-eu-
mesmo*

I-celebrate-myself-and-sing-myself

Queni N. S. L. Oeste, **Rap global**, 2010, p. 85.

Como temos mostrado, a rede que subjaz e dá sustentação cognitiva à construção do enunciador Queni N. S. L. engloba, como apontado por nós, o empréstimo da genética de um sofrido “retornado”, personagem principal do romance de Manuel Rui, **A casa do Rio**, Antero Silvino, dado como pai de Queni. Além disso, toma de empréstimo o lugar de fala do rapper Kanye West em sua obra musical³¹ e história de família.

Entre outras encenações que mostraremos a seguir, destacamos primeiramente como Boaventura de Souza Santos se mostra, a partir da construção de Queni, rapper filho de “retornado”, um conhecedor da cultura hip hop e de seus quatro elementos constituintes: Mc (expressão vocal, não somente canto), Graffiti (pintura), Dj (costura de sons) e Break (dança).

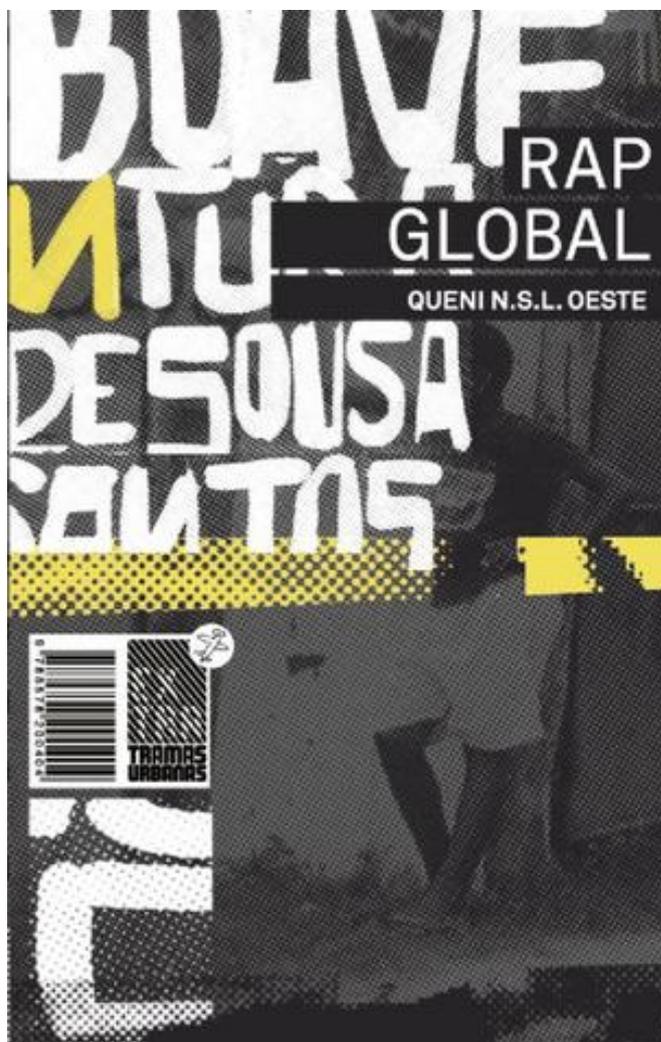
Queni, o jovem rimador, é construído como um “Mc”, e como se diz na cultura hip hop, esta é a “voz por trás dos microfones”, o “mestre de cerimônia”. Um Mc é um rimador que apresenta, em seu *flow*, uma escanção das palavras que o difere de outros rappers. No *flow* de Queni é possível perceber, arranjados por Santos, o realizador da obra, cânones literários e científicos, e ainda, expressões e ditados populares de diversos países do Sul e do Norte, como, Angola, Alemanha, Brasil, Cuba, Estados Unidos, Etiópia e outros.

Não podemos deixar de lado, no perfil compósito de Queni Oeste, a figuração do nome de Boaventura de Sousa Santos na capa de **Rap global**, grafado como um

³¹ Obra musical vista aqui, entre outras coisas, como um contraponto ao estereótipo de rapper normalmente presente na indústria da música.

Grafitte estilo *throw-up*³², ao fundo, atrás do nome do autor a quem se atribui o poema.

FIGURA 14 - Capa da edição de **Rap Global**.



Fonte: Rap global, 2010.

Throw-up é um verbo em inglês, que numa tradução literal, poder ser compreendido como “jogar fora”. No entanto, é também vômito, outro de seus sinônimos que é mais conhecido pelos grafiteiros. O nome do realizador da obra vomitado, ou seja, expelido de forma violenta, mas sobreposto pelo nome do autor a quem ela é atribuída, diz muito sobre o exercício criativo que é o **Rap global**. Afinal, como canta Queni,

³² O *Throw-up* é uma maneira de designar a modalidade de grafitti executado de maneira rápida e com pouca sofisticação. Há uma necessidade de se conceber em pouco tempo, já que, normalmente, este tipo de grafitti é realizado em locais não autorizados.

all-you-can-vomit
 debaixo das palavras
 há abrigos insondáveis
 e a verdade
 nunca vem só
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 38)

Rap global é, portanto, um exercício criativo que põe em ato na leitura a encenação de uma fractalidade do sujeito societário em sua condição humana. Essa fractalidade é graficamente encenada pela disposição dos versos na página, espalhados, oscilando de um lado a outro. O ato de dispor, arranjar, combinar elementos por meio da repetição, salientando trechos de (batidas e) versos, remete ao papel do Dj na cultura hip hop.

O refrão, já demonstrado, e os dizeres “Real life / tribal brother / improve comedy”, que abrem cada um dos blocos textuais de **Rap global** podem ser tidos como *scratches*. O Scratch é uma técnica criada pelo Dj Grand Master Flash, que num ato que transgride o cânone dos Dj’s de rádio (de focar o trabalho na agulha do toca disco), toca-se deliberadamente com os dedos no disco, forçando-o a uma parada repentina, ao mesmo tempo, solta-se outro disco do ponto inicial do *looping* que elegeu em outra pick-up, conectando assim batidas e ou trechos de músicas previamente pensados e outros improvisados. A técnica de Flash impactou toda a expressão do hip hop depois dele.

No que nos interessa, o exercício de Boaventura de Souza Santos em **Rap global** pode ser comparado à técnica de Grand Master Flash. Principalmente se pensarmos tal técnica como recursividade da mente, já que é a sobreposição de batidas com ritmos, rimas, linhas de contrabaixo e *samples*, ou seja, o trabalho do Dj, que faz o rap tomar forma.

Figuram na contracapa do livro os mesmos versos que se encontram no interior do livro:

Nem mil ritmos
 Fazem dançar este peso
 De ser parte
 E só saber em parte
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 60)

FIGURA 15 - Contracapa da edição de **Rap Global**.

Fonte: Rap global, 2010.

Salientamos, de início, que a figuração da dança na contracapa do livro é um outro elemento que, somado ao Mc, ao Grafiite e ao Dj, encontra-se arranjado em **Rap global**. Não por acaso, tais elementos são os quatro constituintes da cultura do hip hop, o que faz assomar a encenação de Boaventura como um conhecedor desse movimento.

Doutra feita, falando diretamente sobre os versos, a voz de Queni diz que nem mesmo um milhar de ritmos, ou seja, uma grande diversidade de cadências, é capaz de fazer dançar o “peso”, visto aqui como a impotência, que o eu poético

carregaria por não conseguir intervir efetivamente no grande palco da sociedade, pois “é parte” e “só sabe em parte”.

Rap global, como informa o colofão³³ da edição é todo feito com o tipo Akkurat.

FIGURA 16 – Recorte do colofão de Rap global.

Este livro foi composto em Akkurat.
 O Papel utilizado para a capa foi o Cartão Supremo 250g/m².
 Para o miolo foi utilizado o Pólen Bold 90g/m².
 Impresso pela Prol Gráfica em maio de 2010.

Fonte: Rap global, 2010.

O design desta fonte, criada por Laurenz Brunner, é uma reminiscência da família de tipos “Grotesco estático”, como “Univers” e a popular “Helvetica”, de meados do século XX. Uma diferença marcante para esses escritos é o caracter “g” de três níveis que a Akkurat exhibe em seu corpo. O corpo da fonte encena o corpo humano.

Uma parte significativa da atividade incorporada auxilia os processos de simulação que operam durante o entendimento da linguagem. De fato, a compreensão da linguagem em contextos comunicativos do mundo real pode ser melhor descrita como um tipo de simulação corporizada, em vez da ativação de conhecimento simbólico preexistente e desencarnado. Nada disso implica que todos os aspectos da linguagem e da comunicação, incluindo alguns movimentos corporais usados para expressar significado, estejam enraizados na corporificação. Mas há evidências suficientes para sugerir que muitos aspectos da linguagem e da comunicação surgem e continuam a ser guiados pela experiência corporal. (Tradução nossa)³⁴

³³ Última folha do livro onde, comumente, a editora revela dados de tipo, impressão e papel utilizados na edição.

³⁴ A significant part of embodied activity subserves simulation processes that operate during language understanding. In fact, language understanding within real-world communicative contexts may be best described as a kind of embodied simulation, rather than the activation of pre-existing, disembodied, symbolic knowledge. None of this implies that all aspects of language and communication, including some body movements used to express meaning, are rooted in embodiment. But there is sufficient evidence to suggest that many aspects of language and communication arise from, and continue to be guided by, bodily experience. (Gibbs Jr., 2005, p. 207)

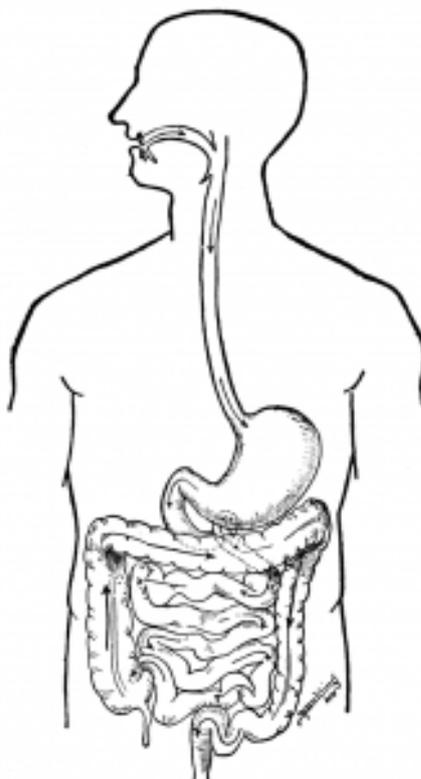
FIGURA 17 – Página que separa a apresentação de Boaventura de Souza Santos do rapoema de Queni N. S. L. Oeste.



Fonte: Rap global, 2010.

O caractere “g”, que é o fator diferenciador desta fonte em relação às outras de sua família, não pode ser desprezado. Pois, juntando-se essa informação, à forma que ele se encontra performado, no centro da página, em destaque, podemos inferir que o projeto gráfico de **Rap global** também atua na catalisação do sentido oswaldiano de antropofagia.

FIGURA 18 – Trato digestivo humano da boca ao ânus.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Pode-se perceber na concepção do corpo humano da boca ao reto, – acima demonstrada pela imagem 6 – que o caractere “g”, na fonte Akkurat, parece performar o trato digestivo, evidenciando assim, em nosso entendimento, o caráter antropofágico que o autor e seus realizadores buscaram atribuir à obra desde sua parte perigráfica.

Esteticamente, o Manifesto Antropofágo de Oswald apregoa o uso de uma "língua literária" "não-catequizada". Tal inferência é captada, deglutida, integrada e exposta nos versos de Queni:

não escrevas mais em línguas
escreve-te e basta
tupi or not tupi

that is the question
(2010, p. 48)

2.3.4 Ouvinte de rap

*Rap é batidão, o grave mexe no estômago
 Bum bap, as letras mexem no seu âmago
 Hip hop, amen-no
 Valorize ou acabamos q nem televisor sanyo
 Tira o boné, cê usou a mesma marca no seu pé
 Vom vê qual é
 A marca do seu crânio
 De leve, Estalactite, 2014.*

Queni Oeste é consequência criativa, política e sociológica da mente corporificada de Boaventura de Souza Santos. A maneira que ele encontrou para compor esse perfil, como vimos, dá-se por meio da antropofagia, em outras palavras do que deglute e digere do mundo. A encenação de Santos como ouvinte de rap, dessa feita, não poderia deixar de figurar em qualquer análise a respeito de **Rap global**, já que ele se constrói como rapper, e todo rapper, é antes, em sua formação, um bom ouvinte de tudo que se passa à sua volta.

Somando saberes de cientista social, leitor de literatura, de quadrinhos, filosofia e saberes não acadêmicos, Santos faz de Queni um mediador, que se encaixa como luva na *persona* do rapper, ao mesmo tempo vítima e crítico do sistema social contemporâneo. Com a linguagem contestatória e desafiadora do rap, Santos constrói um Queni de versos que evidenciam tanto seu *locus* enunciativo como o saber poder do fazer do rapper.

Vejamos o uso, com intenções abertamente magnéticas, que faz das canções “Rush” (2002; III ANEXO), de Talib Kweli e “Know that” (1999), de Mos Def (com a participação de Talib).

querem regras
 pintadas de regras
 batalhões
 de guardanapos
 enchidos loquazes
 sem o silêncio
 do sabor
 soldado de inverno
 deserta
 mas doutro exército
 talib avisa
they come to me
for the lyrical
spiritual

raw
shit I spit at you

há várias táticas
são todas fáticas
mos def responde
we can blow with the ammo
or go mano-a-mano
os centros comerciais
estão a recrutar
prós saldos
do doomsday
death of the superman
quando faltar futuro

(OESTE [SANTOS], 2010, p. 39-40. Destaque nosso)

Em “Rush”, Talib canta em tom hostil, afirmando que as pessoas vão até ele por “[They come] to me for the lyrical, spiritual, raw shit I spit at you”³⁵. “Lírico”, “espiritual”, é uma rima comumente usada no *underground rap*, mas aqui Kweli está escatologicamente chamando o seu trabalho de “raw shit” (“merda crua”), ou seja, não buscaria autoafirmações, nem identificações, pois o verso que sucede é “Original, and I see collective, not individual”³⁶. Kweli é único, e ele não discrimina tudo o que vê. Queni quer fazer tal afirmação, pois ele está em interlocução com um alocutário que está sendo informado que [eles] “querem regras / pintadas de regras”.

A metáfora “batalhões / de guardanapos / enchidos loquazes / sem o silêncio / do sabor” lança sobre o discurso de Queni, um espaço onde a etiqueta e o esvaziamento humano andam lado a lado, apesar da embalagem de certeza e equilíbrio. Por isso mesmo, o rapoeta afirma a sua deserção desse exército evocando a figura bélica de Buck, o “Soldado Invernal” (Soldado de Inverno, em Portugal), amigo de Steve Rogers, o “Capitão América”, “soldado de inverno / deserta / mas doutro exército”.

A remissão à canção Rush de Kweli vem a reboque dessa noção de deserção do esvaziamento do sabor da vida. Como vimos, Kweli está aqui para criar contexto onde o fazer cru, sem floreios e rodeios, projetando na voz de Queni, um espaço musical trespassado por referências aos quadrinhos dos “Vingadores” para alertar – “talib avisa” – ao leitor escutante da rapoesia sobre o esvaziamento da consistência da vida.

³⁵ Eles vêm a mim pela lírica, espiritual, merda crua, que eu cuspi em você.

³⁶ Original, e eu vejo coletivo, não individual.

Essa remissão demonstra como Santos é verdadeiramente um ouvinte de rap. Mas ele dá mostras de ter repertório quando, de “Rush”, canção de Talib Kweli, passa a “Know That”, de Mos Def, para dizer ao seu alocutário que se deve defender a consistência do mundo armado ou “na mão”: “we can blow with the ammo / or go mano-a-mano”.

No momento em que Mos Def , em “Know That”, faz a afirmação acima, Talib Kweli, que também participa da gravação da canção, aprova (“What up, What up”), fechando o pequeno circuito recursivo na citação de Queni:

Kweli is you with me (What up, what up)
Let's make it happen
(DEF, 1999)

Santos é um ouvinte de rap e **Rap global** é publicado em 2010, o que permite inferir que o trabalho de Kanye, da sua estreia em 2004, até o ano da publicação do texto de Santos, é o espectro onde se movem as associações do autor com a obra do rapper que culminaram na realização do perfil de Queni N. S. L. Oeste. De 2004 a 2010, Kanye West lança seus três primeiros discos, **The college dropout** (2004), **Late registration** (2005) e **Graduation** (2007). Tais trabalhos do rapper apresentam muita afinidade com o perfil do narrador construído por Boaventura de Souza Santos para valorizar os saberes e não apenas conhecimento uno (da ciência em seu desprezo pelo senso comum).

Esses três álbuns traçam um arco na carreira de West. Esse arco começa com o abandono escolar, ou seja, com o abandono do sistema de educação formal, responsabilidade de um Estado. Evolui para o registro (tardio) de letras que permitiam a Kanye consolidar o seu estilo de contar histórias durante as músicas, explorando questões pessoais e sociais, incluindo a pobreza, o tráfico de drogas, o racismo, a saúde e o comércio de diamantes de sangue. O final do arco se dá com o terceiro disco, onde as faixas são mais introspectivas do que as dos projetos anteriores de West, que nesse trabalho se dedica a analisar o ponto de vista ambivalente da fama.

Na construção de Queni para ser o rapoeta de **Rap global**, Santos conjura ritmo e *flow*, tal qual é exigido de qualquer rapper. Todavia, ele o faz orquestrando com iracunda criatividade, cânones literários, científicos, artísticos, contra a opressão capitalista, tendo como prumo a linguagem da rua, a perspectiva do

próprio oprimido, do subalterno, da pessoa comum: do grito de quem não aguenta mais “ser parte e só saber em parte” (OESTE [SANTOS], 2010, p. 60).

O hip hop, conseqüentemente o rap, nasceu, em muitos aspectos, de uma reação à indústria cultural e à dominação do *establishment* da cultura e do entretenimento estadunidense. Os afro-americanos da classe operária no sul do Bronx, desencantados com a opressão quase sistemática e com a falta de oportunidades – apesar dos movimentos pelos direitos civis – e sem uma voz em formas artísticas populares industrializadas como o *rock and roll*, criaram um esse novo movimento cultural para se expressar e denunciar os seus opressivos contextos sociais.

A linguagem do rap e da Literatura, dessa feita, são peças-chave na crítica do sociólogo português em seu exercício de alteridade para com aqueles que saem às ruas para cobrar os direitos que estariam assegurados com o advento do mundo moderno. Direitos que, em muitos casos, nunca passaram de promessas de um desenvolvimento que não chega a todos os países da maneira que se dá nos países dados como desenvolvidos.

Segundo Santos, uma vez que os campos da arte e da estética foram menos colonizados por ideais limitadores, eles proporcionaram uma maior abertura para experimentações e tensionamento de limites (SANTOS, 2010b). A linguagem do rap, dessa feita, se encaixou como uma luva no projeto **Rap global**, por ser a possibilidade de articular ao mesmo tempo as dimensões estética e política da vida social num *flow* e sob uma batida. Enfim, aquilo que Boaventura de Souza Santos não pode ou não consegue dizer cientificamente sobre a modernidade ocidental, a partir de uma perspectiva pós-colonial, pode encenar, valendo-se da literatura e da poesia.

2.3.5 Intelectual e sociólogo

*No poema ele não pode viver e ficar:
Ele vive e fica no mundo.
Friedrich Hölderlin, “Buonaparte”.*

Como já mostramos, **Rap global** é publicado no âmbito da coleção “Tramas urbanas”, que era dirigida por Heloísa Buarque de Hollanda, ensaísta, escritora,

editora, e crítica literária. O simples fato de ser publicado nessa coleção diz muito sobre a obra, pois a “Tramas urbanas” era um importante veículo de divulgação de trabalhos de que, ora as pessoas da periferia são objeto, ora sujeitos, que falam, a partir de seu *locus* enunciativo, a margem.

Nas palavras da própria editora, a coleção “Tramas urbanas”

abre janelas, estende pontes, para um diálogo com artistas e intelectuais que não são originários de favelas ou regiões periféricas dos grandes centros urbanos. Seus organizadores se propõem a divulgar o trabalho de intelectuais dessas comunidades e que "pela primeira vez na nossa história, interpelam, a partir de um ponto de vista local, alguns consensos questionáveis das elites intelectuais". (Abertura de edições da coleção *tramas urbanas*).

O exercício de Santos, poeta, sociólogo, ativista artista e cientista que conhece a literatura africana e tenta falar de um lugar “subalterno”, marginal, buscando ser o tradutor intercultural, sem diminuir nenhuma luta, encena diálogos diversos. Queni N. S. L Oeste, o narrador/cantor de **Rap global** é Boaventura de Souza Santos desdobrado, em uma de suas empreitadas contra o conformismo ante a injustiça social, incessantemente gerada pelo que o autor classifica em seus escritos acadêmicos como razão indolente. Pelo exposto, a obra de Santos possui os predicados necessários para figurar no rol da coleção “Tramas urbanas”.

Em seus estudos, Santos mostra que, mais que indolente, tal razão, com foco na instrumentalização, é predatória, pois inviabiliza, desacredita e deslegitima saberes que não estejam circunscritos aos seus preceitos. Eis aqui o motivo pelo qual se levantam as epistemologias do Sul, contra a ciência moderna, ocidentalocêntrica, o estandarte da modernidade. Esse tipo de ciência seria acionada desde a leitura do rótulo de um produto no supermercado até a escolha do candidato a presidente da nação. A ciência moderna diz, pois, o que é assepticamente certo ou errado e, assim, reduz as lutas dos movimentos sociais a efetividades estatisticamente provadas, mas que nunca são feitas de baixo para cima, nos termos dos que lutam.

O ato criativo de Santos se processa na voz e nos corpos subalternos, em trânsito diaspórico pelo mundo, e o rap, a linguagem de confronto, fornece-lhe o substrato indignado necessário para chocar, misturar, deglutir e traduzir situações de opressão do humano pelo humano. Como por exemplo, numa perspectiva

sociológica, a assonância artigo “o”+”mano” (irmão), na forma coloquial com que os rappers se tratam (“mano”), vira sinônimo de ser humano. Ser humano que migra em busca de novas terras para viver dignamente:

o mano mata o mano
 o mano come o mano
 o mano imigrante
 não te pede a mão
 pede-te chão
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 61)

Ao passo que proclama a igualdade entre as pessoas (humano = o mano) na sua construção linguística, o engendramento recursivo do poeta Santos atribui uma identidade humanista, com suas contradições, a Queni. Não se pode negar que tal construção seja fruto do imaginário sociológico de Santos, de sua experiência como intelectual.

Tal imaginário trespassa a *persona* de Queni, quando este aborda a opressão feminina perpetrada pelo hétero-patriarcado. As instituições tradicionais e o papel da mulher na organização social, por exemplo, são questionadas nos versos,

casamento
 gravidez
 filhos
 a ordem
 é arbitrária
 mas a desordem
 (2010, p. 55).

Em outro momento, uma crítica aos lugares sociais tradicionalmente pensados como sendo “coisa de mulher” podem ser percebidos nos versos:

a eva foi o bode
 expiatório
 pra haver mães
 e enfermeiras
 telefonistas
 e rameiras
 cuidados
 noite e dia
 mulheres privadas
 e públicas
 (2010, p. 21)

Em **Teoria feminista e as filosofias do homem** (1988), Andrea Nye, interpretando escritos de Engels, faz a seguinte afirmação que acreditamos ser salutar na elucidação dos sentidos que ora construímos para os versos de Queni:

A família, tal como a conhecemos, nasceu com a propriedade privada que também causa “a derrota histórica mundial do sexo feminino”. Dado poder que essa propriedade confere aos homens que a possuem, dado o fato de que os homens querem transferir essa propriedade a seus filhos varões, o direito da mãe é derrotado. [...] “os homens assumiram também o comando da casa; a mulher foi degradada e reduzida à servidão; tornou-se a escrava da lascívia e mero instrumento para a produção de filhos”. Assim, de acordo com Engels, foi criada a família que sobrevive no capitalismo como uma espécie de escravidão ou servidão. “Ela contém em miniatura todas as contradições que depois se estendem através da sociedade e do Estado”, afirma Engels interpretando escritos de Marx (NYE, 1988, p. 56).

O que Andrea Nye aborda, sob uma perspectiva marxista, é a função social da mulher, por meio das exigências que recaem sobre seu corpo no tecido social: fonte de prazer e reprodução. Da expressão, “mulheres privadas/e públicas” dos versos de Queni é possível inferir que é a essas exigências que ele se refere, pois, o corpo feminino é objeto de posse, em uso comum ou particular. Nesse sentido, o casamento, sem o risco da infidelidade, assegura ao marido o direito de passar seus genes à frente. Trata-se, pois de uma perpetuação e fusão das posses. “casamento/gravidez/filhos/a ordem/é arbitrária”.

Notamos, assim, que **Rap global** joga com a subversão e a reinterpretação emancipatória, operando com a tradução antropofágica. Cânones e situações históricas de luta entre opressores e oprimidos são evidenciados em índices de dor, da exploração do outro, por meio do cruzamento de linhas temporais diferentes daquilo que foi e continua sendo a escravidão.

escravo é valor
forty acres anda mule
 e nem isso lhes deram
 a economia
 colapsa
 imagina
 setenta toneladas

de escravos
afundados no mar
 e a maioria
com bom prazo de validade
 não é o futuro
 é o futuro anterior ao futuro
 (2010, p. 27)

A relevância da construção de Queni reside na compreensão das relações de poder do mundo postas em ação pela enunciação de históricas injustiças e falências de emancipações sociais. “forty acres and a mule”, por exemplo, é

uma frase que ecoou por todo o sul após a Guerra Civil, afirmando o direito de recém-liberados afro-americanos a terras redistribuídas - particularmente aquelas plantadas confiscadas pelas tropas americanas durante a guerra - como compensação por trabalho não pago durante a escravidão. Muitos historiadores traçam a frase para a Ordem de Campo Especial número 15 do General William T. Sherman, emitida em 16 de janeiro de 1865, que separou uma área de 50 milhas ao longo da Carolina do Sul e da Geórgia costeira aos ex-escravos e prometeu a ajuda do exército para segurar as mulas emprestadas. Além disso, o Departamento dos Homens Livres foi inicialmente autorizado a dividir as terras abandonadas e confiscadas em parcelas de quarenta acres para aluguel e eventual venda a refugiados e ex-escravos. Apesar dos esforços dos Republicanos Radicais durante o período da Reconstrução, no entanto, medidas significativas de redistribuição de terras foram abandonadas, e praticamente todas as terras do sul foram devolvidas a proprietários brancos. O sistema de parceria resultante deixou as estruturas sociais e econômicas da escravidão essencialmente intactas no sul. *Forty Acres and a Mule*.³⁷

Por isso mesmo, no Rap global, ressaltamos o trabalho do poeta Boaventura de Souza Santos com a linguagem. Esse trabalho, sem abrir mão da clareza passional dos dilemas da experiência, resgata e explora a difícil reciprocidade entre filosofia e história, entre conceito e biografia.

Ao evoluirmos na escuta do rap de Queni, vemos que o sentido de escravos se desloca – e o bloco textual também atua graficamente encenando esse deslocamento – para a massa de refugiados que busca a Europa em travessias loucas por mares revoltos. São as situações que acometem os refugiados ávidos por chão e trabalho que Queni destila aqui, alguns “afundados no mar”, outros com a

³⁷ a phrase echoed throughout the South in the aftermath of the Civil War, asserting the right of newly freed African Americans to redistributed lands—particularly those plantations confiscated by U.S. troops during the war—as compensation for unpaid labor during slavery. Many historians trace the phrase to General William T. Sherman's Special Field Order Number 15, issued on 16 January 1865, which set aside a thirty-mile tract of land along the South Carolina and Georgia coasts for former slaves and promised the army's help securing loaned mules. In addition, the Freed-men's Bureau initially was authorized to divide abandoned and confiscated lands into forty-acre tracts for rental and eventual sale to refugees and former slaves. Despite the efforts of Radical Republicans during the Reconstruction period, however, significant land redistribution measures ultimately were abandoned, and virtually all southern lands were returned to white owners. The resulting sharecropping system left the social and economic structures of slavery essentially intact in the South. (Encyclopedia.com. **Dictionary of American History**. Acesso em: 2 de Mar 2019. Disponível em: <<https://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/forty-acres-and-mule>>).

juventude que os versos “com bom prazo de validade” denotam. Nesse prumo, a poética de Santos não se fecha num intelectualismo convencional, falha comum da poesia que resolve adotar posturas programáticas. Ela dá mostras do vigor sensível com que o olhar do poeta incita o seu leitor a “utopizar” a ideia de mundo, “artesanalizar” as práticas e “corazionar” o seu viver (SANTOS, 2018).

A poesia de Santos, certamente, está afastada da ideia tradicional do poeta filósofo/cientista, aquele que cria ou retoma em versos preceitos da doutrina, reparando com a perícia do verbo ornamento uma suposta esterilidade estética. Longe de negar suas intimidades com a ciência, a poesia de Boaventura de Souza Santos propõe uma singular mistura do mais mundano ao mais abstrato, de tal maneira que faz ecoar uma certa estranheza familiar em cada verso. Por mais absurdas que sejam as imagens, um exercício de empatia sempre se exerce sobre o leitor de **Rap global**.

Na prática, isso dialoga com o que defende Benjamin em “A doutrina das semelhanças” (1987):

A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética. Essa faculdade tem uma história, tanto no sentido filogenético como ontogenético. (BENJAMIN, 1987, p. 108)

Ao que Benjamin chama “semelhança” podemos subentender construção de “sentido”. Podemos dizer que Benjamin, na citação acima, atuou notadamente como um cognitivista ao afirmar a primazia do ser humano na produção de sentido sem descartar o papel da natureza no engendramento desse. Para a semiótica cognitiva, a produção de sentido nucleia as ações de todos os outros sistemas perceptivos humanos. Os seres humanos criam cenas para dar sentido ao mundo e esse sentido não é transmitido, mas encenado, a cada tomada da palavra, no ambiente (nicho) em que vivem. Por isso mesmo, no enunciador que Santos constrói, o nicho é espotejado, já que se encontra entre o presente no gueto de Lisboa e o passado (história prévia) de seu pai no Huambo em Angola,

cor é palavra
corpo é palavra
trança é palavra
há palavras

que nasceram
pra porrada
(OESTE [SANTOS], 2010, p. 24)

“As palavras que nasceram pra porrada” são uma forma de Queni referir-se às vozes silenciadas, reforçando aqui uma confluência entre o Boaventura de Souza Santos poeta, o sociólogo e o ativista em torno da proposição de um movimento teórico, prático, político e epistemológico de resistência às lógicas e aos domínios do modelo capitalista. Intelectuais como Anibal Quijano (1992), Frantz Fanon (1968) e Ramon Grasfoguel (2011) são exemplos de interlocução. Por isso mesmo, **Rap global** torna-se um instrumento de resistência, de força e de enfrentamento dos cânones, no sentido de resgate de outros saberes (marginais) e de organização (expressão) dos movimentos sociais (negros, indígenas, femininos, homossexuais, das periferias etc.) oprimidos pelos modos de dominação capitalista.

Boaventura de Souza Santos é um intelectual, mas não aquele intelectual que vem acompanhado da empáfia de querer representar o público para defender causas comuns pelos outros. Com isso, queremos dizer que a sua prática científica se pauta por uma postura de alteridade. “Ser criador, artista, ativista, cientista” (2015) postula ele, defendendo a artesanania das práticas de vida e o ato criativo como princípios. Mais do que isso, encenar a si mesmo encenando o outro.

3. *RAP*
GLOBAL NA
OBRA DO
INTELECTU
AL PORTU
GUÊS

3.1 O grito cognitivo das epistemologias do sul

Numa época como esta, os que lutam contra a dominação não podem contar com a luz ao fundo do túnel. Terão de levar consigo uma lanterna portátil, uma luz que, mesmo sendo trémula ou fraca, ilumine o suficiente para que sejam capazes de identificar o caminho como sendo o seu caminho e, assim, evitar acidentes fatais. Esse é o tipo de luz que as epistemologias do Sul se propõem gerar.

Boaventura de Souza Santos, **O fim do império cognitivo**, 2018, p. 11.

*cor é palavra
corpo é palavra
trança é palavra
há palavras
que nasceram
pra porrada*

Queni N. S. L. Oeste, **Rap global**, 2010, p. 24.

Imbuído pela força de confronto com que o rap investe aquele que empunha o microfone, Queni destila, pelo hábil construto de seu criador, provocações e mesclas culturais das estéticas diatópicas e diaspóricas. Podemos entender esse aspecto da criatividade de Queni, tanto como uma das premissas das epistemologias do Sul, materializada na ecologia de saberes, como um ser sempre encenável, que é construído e faz circular seu discurso via sistemas perceptivos, refletindo assim, na sua discursivização, o nicho conturbado, opressivo e marginal em que vive.

Misturar os poetas Paul Celan, Nicolás Guillén e o dramaturgo afro-guianense John Agard é uma clara tentativa de fazer o contrabalanceio entre saberes, mas é também um exemplo de exercício de alteridade que busca compreender o trânsito diaspórico sob a perspectivação do refugiado.

Santos pode ser visto como um intelectual pautado por uma visão dialógica da sua atuação. No trecho que se segue³⁸, por exemplo, “o einer o keiner o niemand o du” (“Oh ninguém, oh ninguém, oh você”), verso que integra a canção “Es war Erde in ihnen” (“Havia terra neles”), de Paul Celan, é trazido à tona para começar a dizer da superação humana frente as tragédias e da construção dos heróis “necessários”.

os heróis estão a evoluir
o einer o keiner o niemand o du
ó celan vai levar no cu
e sente el sur crucificado

³⁸ Já citado em outro item.

do nicolás
mamatomba cuserembe suserema
tamba tamba tamba
tamba tamba tamba
tamba del negro que tumba
tumba del negro caramba
caramba que el negro tumba
yamba, yamba, yambambé
johnagardguiano

i can bend so low
barbed wire
cannot hold me
tradutores-limbo-dancers
por favor
não te rendas
rende-te só
ao suor
do limbo dancer

(OESTE [SANTOS], 2010, p. 75-76. Destaque nosso)

Na construção do enunciador Queni, Boaventura de Souza Santos orchestra características que remetem a processos identitários no espaço-tempo da língua portuguesa, uma “vasta e multissecular zona de contacto que envolveu portugueses e outros povos da América, da Ásia e da África”, como defende o autor na obra **A gramática do tempo** (Santos, 2010c, p. 226). A investigação em torno dessa zona de contato, em seu pensamento sociológico, se origina ainda em 1995 com a publicação da obra **Pela mão de Alice** ([1995] 2010d).

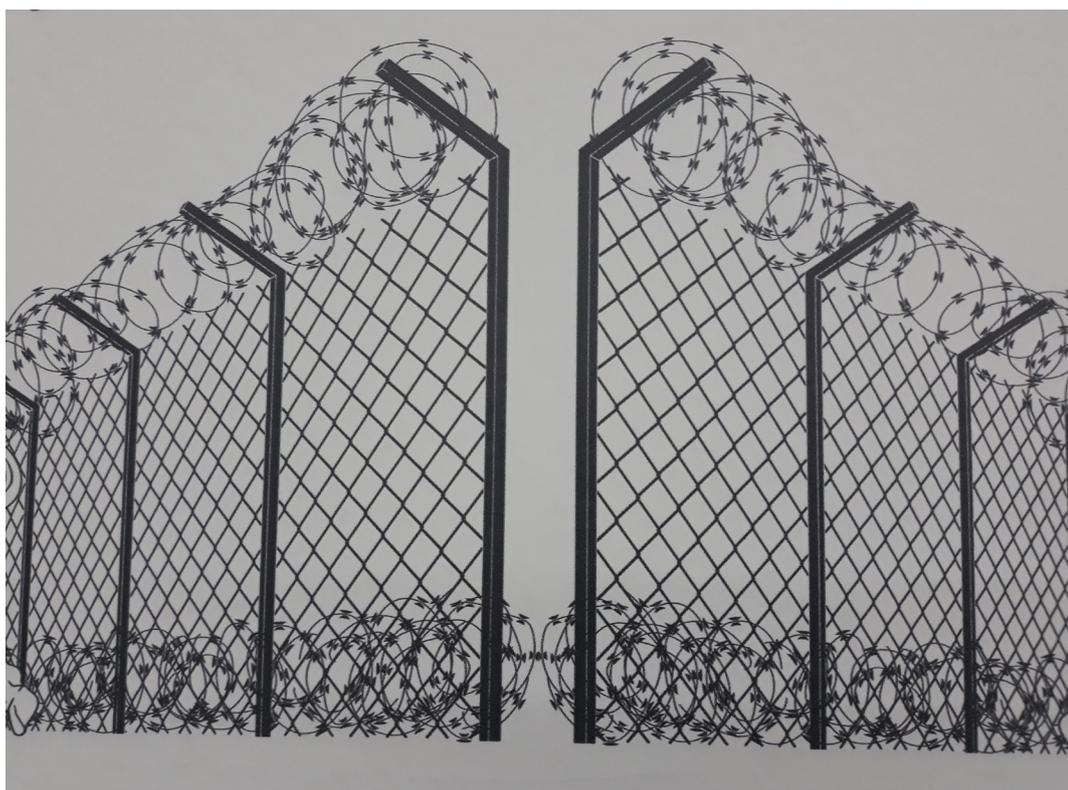
Uma epistemologia do Sul assenta em três orientações:
Aprender que existe o Sul;
Aprender a ir para o Sul;
Aprender a partir do Sul e com o Sul
(SANTOS, 1995, p. 508)

No excerto de **Rap global**, anteriormente citado, a imponente presença sonora tamborizada de Guillén dá o tom da valorização da proposta de Santos (1995; 2009) depois reafirmada em **O fim do império cognitivo** (2018). Vejamos que “tamba tamba tamba / tamba tamba tamba / tamba del negro que tumba / tumba del negro caramba / caramba que el negro tumba / yamba, yamba, yambambé” é, com alguns remixes (ajustes de rota na música), já que falamos de uma rapoesia, os mesmos versos ritmados de Guillén em seu “Canto negro”, poema publicado no livro **Sóngoro cosongo** ([1931]):

mamatomba serembe suprema tamba tamba tamba tamba tamba tamba tamba
 tamba del negro que tumba tumba del negro caramba caramba que el negro
 tumba yamba, yamba, yambambé
 (GUILLÉN. Destaque nosso)

Vejamos que, diatopicamente, pela discursivização de Queni, começamos em Celan, e, portanto, pela dor e pelo vazio do pós-guerra, passamos por Guillén, ou seja, pela proclamação do “sur crucificado”. A essas cenas enunciativas, soma-se, por via de compreensão do “tradutor limbo-dancer”, o drama dos arames farpados, a primeira visão dos refugiados quando avistam as fronteiras dos países onde buscam chão para viver. Rememoramos a obra **Roots and Branches**, de Ai Wei Wei, exibida no Chile em 2018, e em Belo Horizonte no início de 2019.

FIGURA 19 – Detalhe de **Roots and Branches**, de Ai Wei Wei.



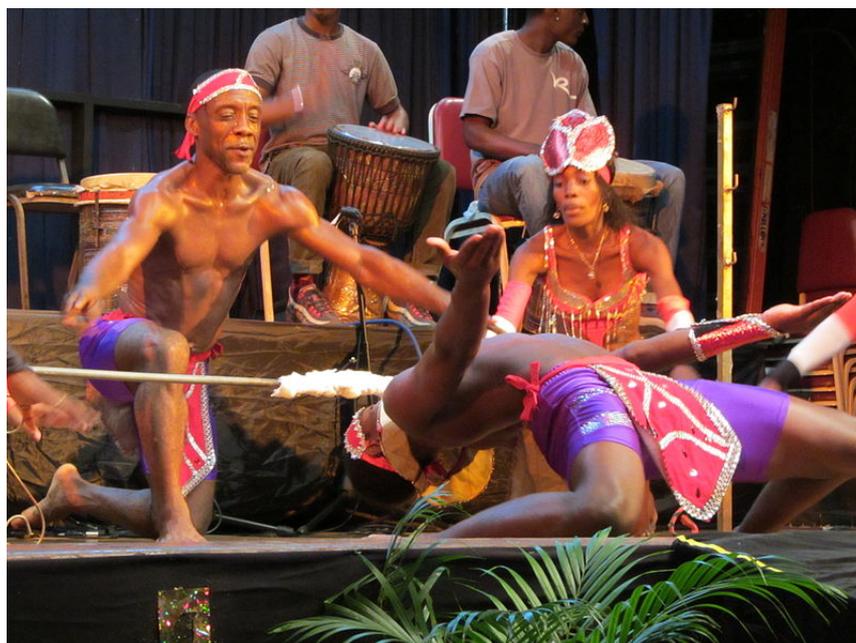
FONTE: Foto do autor. Produzida na Exposição “Inoculación”, na Galeria CorpArtes, Chile, 2018.

“i can bend so low / barbed wire / cannot hold me / tradutores-limbo-dancers / por favor” seria a exortação do subalterno refugiado diante da fronteira que se fecha à sua frente. Se tem alguém que sabe se esquivar a ponto de passar por baixo de algo, esse alguém é o limbo dancer, metáfora de tradutor, adequada, portanto, para

designar a tarefa árdua dos refugiados em sua busca por romper fronteiras de um mundo que também é, como afirma o título da obra de Ai Wei Wei, de suas raízes e ramos.

A dança limbo é uma tradicional manifestação cultural da ilha de Trinidad e Tobago que consiste em atravessar por baixo de um obstáculo curvando-se para trás, muitas vezes até com os joelhos dobrados.

FIGURA 20 – Limbo Dancers em ação em Festival.



Fonte: Música Folk e Limbo Dance Performance no The Cityhall of Port of Spain, em Trinidad e Tobago. Foto de Anneli Salo. Acesso em: 20 jan. 2019. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folk_Music_%26_Limbo_Dance_C_IMG_2637.JPG>.

A dificuldade da execução somada ao malabarismo do corpo com sorriso no rosto, é projetada na discursivização de Queni para dizer aos “the wretched of the earth / bending over / backwards”³⁹ que “não te rendas / rende-te só / ao suor do limbo dancer” mesmo se uma fronteira de arame farpado estiver à sua frente, como se confere na sequência abaixo.

black music
no recôncavo baiano
ilê axé
freestyle rap
não há linhagem

³⁹ os desgraçados da terra / curvando-se / para trás

no candomblé
 só há transe
 limb/ bow
 pronounce dem
 two syllable
 real slow
 you hear me
 real slow
 limbo dancer
 reads reads
 the wretched of the earth
 bending over
 backwards

Como vemos, pelo exposto, os neurônios espelho de Santos (Cf. Corballis, 2012) se encontram em pleno exercício de suas funções. Uma vez que a prática da empatia, ao encarnar as dores infundáveis de grupos sociais marginais, é percebida durante todo o **Rap global**. Dessa feita, na criatividade de Santos, as constelações falam do outro subalternizado, a diferença, o rejeito que o capitalismo tenta conter em barragens a montante, que muitas vezes se rompem. Por isso mesmo o Queni construído por Santos contesta, com ironia, a própria efetividade da ideia de cidadania:

a cidadania
 é um tapete
 o problema é a maioria
 andar debaixo dele
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 87)

É para tocar na ferida do mundo fraturado que Santos, como artista, cientista, ativista, criador, constrói para Queni rimas onde “cidadania” e “maioria” se superpõem, encenando a exclusão social. É diferente ser e estar em cima do tapete ou abaixo dele. A perspectiva de mundo muda, a qualidade do ar muda, os espaços sociais são outros. No Brasil, país onde Santos publicou, antes de **Rap global**, dois de seus livros de poesia **Janela presa no andaime** (2009); **Escrita INKZ** (2004) , e que ilustram bem as suas ideias e preocupações de sociólogo, Betinho, (Herbert de Souza) exímio leitor dos problemas brasileiros, – contemporaneamente à “reconstrução” conceitual de Santos na década de 1990 – afirmava nos seu **Escritos Indignados** (1991),

Para ir direto ao assunto: o máximo que o capitalismo pode fazer é abrir-se um pouco para incluir em seu “pacto” algumas camadas assalariadas e de pequenos produtores rurais que não encontram lugar ao sol nesse capitalismo altamente tecnificado e centralizado do norte que se instalou no

sul. Por mais que queira o capitalismo não tem lugar para o resto, a não ser no discurso. E não tem lugar porque o capitalismo não tem como objetivo resolver os problemas das pessoas, mas de si mesmo, e nunca fez segredo disso para ninguém. Roberto Campos e Delfim Neto que o digam, e sempre disseram. A “economia” para o capitalismo é um mundo autolimitado ao seu próprio universo de realização como capital, o resto não existe. O capitalismo neste lugar, Brasil, chamado de periferia pelo norte, não tem como incluir mais de 50% da população brasileira em seu projeto. Por isso o discurso liberal resume a sociedade àquela parcela que pode entrar no projeto e demonstra grande inquietação e temor em relação a todas as manifestações concretas da emergência popular na cena política (SOUZA, 1991, p. 50).

Importa ressaltar que a perspectiva de Queni é a de alguém que está debaixo do tapete da cidadania mundial e sabe disso, pois fala desse lugar, circula em uma zona intermediária, com visão de cima e debaixo do tapete. O poema assim, é como uma banda de Moebius, oscilando entre as duas faces, sem se reduzir a nenhuma delas. Queni é fruto do apelo de Santos para “aprender com o Sul”, “entendendo o Sul como uma metáfora do sofrimento humano causado pelo capitalismo” (SANTOS; MENEZES, 2009). Esse apelo tem como objetivo reinventar a emancipação social extrapolando a teoria crítica produzida no Norte e a práxis social e política que ela subscrevera (SANTOS, 1995; 2000)

No **Rap global**, a tentativa de efetivar as ideias das epistemologias do Sul é percebida no verso de Queni, na sua linguagem, que vez ou outra, extrapola a perspectiva subalterna, permitindo a emergência do sociólogo Boaventura de Souza Santos. Em sua trajetória intelectual, sobretudo a partir da década de 1980, com o lançamento de **Um discurso sobre as ciências** ([1987] 2008), Santos preconiza que a ciência, de uma maneira geral, se pautava por um paradigma epistemológico e um modelo de racionalidade que expunha sinais tão evidentes de exaustão que já se podia falar de uma crise paradigmática. Esse modelo de racionalidade se tornaria predominante nas práticas científicas a partir da revolução científica do século XVI, se desenvolvendo nos séculos seguintes no âmbito das ciências naturais.

A partir do século XIX, teria ocorrido o deslocamento do modelo de racionalidade dominante para as ciências sociais. Com isso, a vocação de reduzir a complexidade do mundo a leis simples foi uma consequência direta. Tal como foi possível descobrir as leis que regem a natureza, seria igualmente possível descobrir as leis que regem a sociedade.

A argumentação de Santos contra esse paradigma se centra principalmente na reflexão epistemológica dos próprios cientistas, sobretudo físicos, que mostravam

que suas teorias científicas se afastavam cada vez mais do que pregavam os postulados da ciência moderna. Assim, Haken, Prigori, Einstein e outros são citados como personalidades que apontaram caminhos que divergiam da tradicional certeza de verdade e autoafirmação da ciência moderna e rumavam para uma zona cinzenta sujeita ao acaso e à necessidade.

A teoria de Herman Haken, a *Synergetics*, por exemplo, é evocada por Boaventura de Souza Santos em **Um discurso sobre as ciências**. Tal teoria explica como estruturas se desenvolvem espontaneamente na natureza e são capazes de formar padrões. Esses padrões, sempre dispostos em rede, configuram sistemas complexos e análogos à sociedade, por serem ambos de natureza complexa. A *Synergetics* trata da auto-organização, como as coleções de peças (indivíduos) que podem produzir estruturas. Nesse contexto, essa teoria que remonta aos sistemas dinâmicos afirma que, às vezes, o parâmetro de controle (padrões de comportamento que formam as manifestações da sociedade) força o sistema na direção de situações instáveis. Por exemplo, temos a liberdade de expressão, mas ao iniciarmos uma greve, o Estado procura esmagá-la.

As epistemologias do Sul são o grande empreendimento teórico de Boaventura de Souza Santos. Esse conceito aporta a ideia de encarar o Sul como uma metáfora das injustiças sociais e cognitivas com que os povos que formam esse bloco sofrem, mesmo após a Independência e o conseqüente o fim da exploração colonial. As epistemologias do Sul, dessa feita, visam romper com a primazia que os saberes produzidos nos países hegemônicos, o Norte, têm sobre os que são produzidos nos países ditos periféricos.

As epistemologias do Sul afirmam e valorizam assim as diferenças que permanecem depois da eliminação das hierarquias de poder. O que pretendem é um cosmopolitismo subalterno, da base para o topo. Em lugar da universalidade abstracta, promovem a pluriversalidade. Trata-se de um tipo de pensamento que promove a descolonização potenciadora de pluralismos articulados e formas de hibridação libertas do impulso colonizador que no passado lhes presidiu, tais como a crioulanização e a mestiçagem. (SANTOS, 2018, p. 30)

Permanecem nas relações após o período da exploração colonial, impregnadas no espaço social contemporâneo dos países colonizados, as lógicas da apropriação, da violência, e do racismo, vetores da dominação colonial. Sob a articulação dos três principais modos de dominação — o capitalismo, o colonialismo

e o patriarcado —, os países do sul global veem a defesa possível de suas ideias completamente fragmentada. **Rap global** encena essa fragmentação, na medida em que convoca à luta.

tu não pertences a este
marasmo
 a tua chave é demasiado
 branda para estas fechaduras
o sul está de volta
e à solta
 acompanha os mortos
 que estão dispostos a tudo
quando soltarem o alfabeto
mudamos de assunto
 o ar tem asas
 se não caía
 o ar fermenta
 o ar é um poço
 mas o poço mais fundo
 não é deste mundo

esta dor tem um método
se alguém te agradecer
 diz
 verdadeiramente

de
nada

(OESTE [SANTOS], 2010, p. 69-70. Destaque nosso)

Pelos elementos que se articulam na construção de Queni, vê-se que a montagem do **Rap global** não é situada nem espacial nem temporalmente. Antes de tudo, é uma arquitetura textual que se revela global e atemporal, em forma de emergência com a força dos conhecimentos submersos que ora vêm à tona.

Podemos dizer que são mais relevantes na rapoesia de Queni, emergências de sentido relacionadas a feridas provocadas pela ferocidade do sistema capitalista, pela violência do colonialismo e pela opressão do patriarcado. O capitalismo, o colonialismo e o patriarcado, formas de dominação que se disfarçam e se articulam nas relações do mundo, são para Boaventura de Souza Santos, o realizador da montagem de **Rap global**, motivos para se gritar contra, lutar, ou seja, se indignar. O poeta/sociólogo, demonstrando ser profundo conhecedor das Literaturas africanas, busca então se valer desse conhecimento para falar de um lugar subalterno, marginal.

Em **O fim do império cognitivo** (2018) Santos faz projeções sobre a ação metodológica das epistemologias do Sul, além de escancarar a corrosão

epistemológica e política do pensamento moderno eurocêntrico que em sua trajetória intelectual (SANTOS, 2009; 2010c, 2010d) já vinha desenvolvendo. Nessa obra, o conceito de epistemologias do Sul preconiza o imperativo de se valorizar propostas epistemológicas, pedagógicas e metodológicas que promovam a luta contra o “epistemicídio” e contra a destruição de conhecimentos não validados ou feitos inexistentes pelos critérios do cânone científico moderno.

Rap global pode ser descrito com as mesmas palavras que Santos utiliza para formular o conceito de epistemologias do Sul, a saber:

exercício de imaginação epistemológica e de imaginação democrática, com o objetivo de construir novas e plurais concepções de emancipação social sobre as ruínas da emancipação social automática do projeto moderno (SANTOS, 2002, p, 273-274).

Isso somente pode ser realizado se valorando as artesanias das formas de vida, ou seja, o modo natural com que os saberes se desenvolvem no enfrentamento de necessidades por parte dos diferentes grupamentos humanos. Como enfrentamento de necessidade, leia-se os saberes acionados na resolução de tais necessidades. **Rap global**, como efetivação das epistemologias do Sul, é um projeto que implica no cruzamento não apenas de diferentes tradições teóricas, mas também de diferentes culturas e formas de interação entre a cultura e o conhecimento, bem como entre o conhecimento científico e o conhecimento não-científico.

Contudo, acima de tudo, **Rap global** é um ato criativo realizado numa lógica “de baixo para cima”, falado na linguagem das ruas, dos protestos, mas também, dos gritos calados, das “vozes ininteligíveis” e dos “infinitos silêncios orais”. Crítica ácida, confronto, são sinônimos para a palavra “rap”. O que demonstra que rap é muito mais do que o famigerado epíteto “ritmo e poesia”. A esse respeito, em **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil** (2015), o Ricardo Taperman declara que,

A palavra “rap” não era novidade nos anos 1970, pois já constava dos dicionários de inglês havia muitos anos – seu uso como verbo remonta ao século XIV. Entre os sentidos mais comuns, queria dizer algo como “bater” ou “criticar”. Um dos principais líderes dos Panteras Negras, grupo ativista do movimento negro norte-americano dos anos 1960, incorporou a palavra em seu nome: H. Rap Brown. Foi assim que ele assinou sua autobiografia, *Die Nigger Die!* [Morra Preto Morra!], lançada em 1969 – antes de qualquer

registro da palavra “rap” associada a uma manifestação musical. (TAPERMAN, 2015, p. 13)

Se levarmos em conta as novas constatações da Semiótica cognitiva, vemos que, por exemplo, Corballis (2012a; 2012b) afirma que “a fala é um gesto facial parcialmente engolido”. Tal fato pode ser constatado quando em um diálogo, naturalmente, associamos tonalidade e expressão para nos orientar na relação intersubjetiva que ali se dá. Corballis afirma, a respeito do desenvolvimento da linguagem no ser humano, que a linguagem não dá origem ao pensamento, nem precisa ser fonética, sendo doutra feita, inicialmente gestual.

Os indícios de que dispomos são indiretos, mas um deles - de facto um dos argumentos mais fortes - é que há pessoas que comunicam e se percebem perfeitamente entre si sem utilizar sons. Um outro argumento é que os primatas possuem um sistema cerebral, chamado "sistema espelho" (mirror system), que evoluiu para apanharem objetos com as mãos.

O [meu] sistema espelho ativa-se quando estendo o braço [como se fosse apanhar algo]. Mas também é ativado quando você estende o braço. Portanto, permite fazer corresponder (mapear) o que você está a fazer com uma representação de mim próprio a fazer a mesma coisa. Acho que essa é a base dos processos mentais que não são linguísticos, que são gerados internamente. E que a linguagem, a viagem mental no tempo e a teoria da mente como que se incrustaram nessa estrutura cerebral. (CORBALLIS, M. C. Jornal Publico, 16 de jan. de 2012b. Acesso em: 20 mar. De 2018. (Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/01/16/jornal/a-fala-e-um-gesto-facial-parcialmente-engolido-23784201>.)

Numa reflexão filosófico-científica situada no campo das ciências humanas, Giorgio Agamben fala na noção de “Autor como gesto”.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central (AGAMBEN, 2007, p. 59).

O gesto do autor como preconiza Agamben instala um vazio central, ou seja, tal gesto produz uma ausência, uma zona que será transitada pelo leitor. O grito de Queni, vetor de sua indignação total/global, pode ser visto como tal manifestação autoral, um gesto por parte de Santos. Mesmo quando surdo, o grito informa, pois é performance, é ação gestual e vocal, e por isso mesmo visceral, total. Proclamando a igualdade por meio da opressão sofrida, Queni diz,

guarda a palavra
 para a tua palavra
 os gritos são todos iguais
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 26)

Em **Rap global**, a ideia do grito como uma manifestação, um gesto, parece confirmar a nossa inferência sobre “Real life / tribal brother / improve comedy” (várias páginas). Isso porque essa seria uma maneira de Queni gritar aos cinco ventos (o quinto é interno), como a vida real desrealizada, fractalizada que é, se reflete nas desigualdades (das comunidades) globais como num jogo de espelhos. Nesse jogo, os “gritos são todos iguais”, a palavra (sua, ou seja, gesto interno) é que singulariza cada um. O grito torna-se fator gutural, naturalmente ligado a flexões vocais mais viscerais e potentes do ser humano em instante decisivo de transbordamento emocional.

Todavia, muito embora todos sejamos membros da mesma “tribo humano”, a diversidade interna do nosso tecido social, arranjos genótipo/fenótipo, incrementa a comédia que seria a nossa vida no planeta terra. A comédia, em tal contexto, seria uma referência ao gesto de dissimulação, farsa, fingimento, hipocrisia, teatro incrustados nas relações de exploração do homem pelo homem. Tais gestos da “comédia humana” podem ser percebidos na leitura de **Rap global** nas sensações em seus tempos e espaços, informados nas construções linguísticas de Queni:

hoje raiva
 amanhã valsa
 hoje grito
 amanhã fado

hoje faca
 amanhã bife
 hoje força
 amanhã farsa
 (OESTE [SANTOS], 2010, p. 11)

[...]

há quanto tempo
 meteste a raiva
 no tupperware
 na conta da mercearia
 complica porra
 (2010, p. 88)

Não é por mero acaso que “Real life / tribal brother / improve comedy” é o gesto sonoro, performado em estribilho, que fecha cada bloco textual da rapoesia de Queni. É contra as desigualdades e a opressão entre os irmãos de “tribo” que Queni

grita, encenando o *locus fenomenológico* enunciativo daqueles que sublimam os seus gritos dia após dia.

já que não és imortal
 ao menos morde
 dessublima porra
 que o inaceitável
 está à míngua
 (2010, p. 36)

A imagem do “inaceitável à míngua” é propriamente a postura sobre a qual **Rap global** quer incitar o leitor a refletir criticamente. O quão é exercida a compaixão, a empatia e a solidariedade e a utopia nas relações e nos espaços sociais de nosso tempo? É a própria imagem da capacidade de se chocar, se indignar, de se revoltar a ponto de lutar. A enunciação de Queni confirma tal apontamento, pois como declara Benveniste,

Com o signo tem-se a realidade intrínseca da língua; com a frase liga-se às coisas fora da língua; e enquanto o signo tem por parte integrante o significado, que lhe é inerente, o sentido da frase implica referência à situação de discurso e à atitude do locutor. (BENVENISTE, 2006, p.230)

Santos põe em ato na discursivização de Queni, por exemplo, o grito do historiador de arte e escritor de arte contemporânea e cultura visual britânico, Kobena Mercer, para tocar na ferida das diásporas:

o kobena
 a gritar de acra
 where we are going is long
 a assinatura do desencontro
 é para depois
 por agora fica junto
 do que está distante
 pertences à nação
 à nação das paragens
 dos cancelamentos
 das viagens
 (OESTE [SANTOS], 2010, p.94)

Kobena realiza tal grito quando em **Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies** (2013) documenta uma riqueza de insights abertos pela sobreposição de culturas asiáticas, africanas e caribenhas que constituem a

chamada *Black Britain*.⁴⁰ Um domínio único de identidades na contemporaneidade, ideal partilhado com pontos de vista atuais que afirmam as margens como a criatividade que irrompe e impacta.

O cinema do artista britânico de ascendência ganense, John Akomfrah, com seus espectros da diáspora, se inscreve aqui nos versos de Queni pois, é a partir de Acra a capital e maior cidade do Gana, que Kobena “grita”. Fortalecendo a imagem da análise diatópica de Mercer sobre Akomfrah e outros artistas na obra acima citada. Tal intercorrência torna o “grito de Kobena” intra e internacional num só tempo, em **Rap global**.

A raiva, como energia codificada no discurso de Queni se transmuta, após a ingestão das referências e de seus espaços, em apontamentos enunciativos, geografia discursivas realizadoras do parto da voz raivosa que cada sujeito oprimido carrega dentro de si.

cor é palavra
 corpo é palavra
 trança é palavra
 há palavras
 que nasceram
 pra porrada
 (2010, p.24)

Ao realizar tal construção, Boaventura de Souza Santos age na esteira do *Gestus* social preconizado no teatro de Bertold Brecht. Walter Benjamin, em seu ensaio “Que é o teatro épico” (1987), escrito em 1931, afirma que o teatro brechtiano é gestual, e mais ainda, tem a intenção de ser um novo teatro, dedicado representação de teses e à utilização do palco como púlpito, e assim sendo, contribuir para uma análise científica da sociedade em que vivemos.

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. [...] em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está inscrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto (BENJAMIN 1987, p. 80).

⁴⁰ Historicamente um termo que tem sido utilizado para se referir a qualquer britânico não-branco nacional.

Nesse bojo, o teatro épico se assenta no gesto, buscando, com efeito, estabelecer-se como um procedimento dialético de criação e reflexão. O que está em voga, segundo a visão benjaminiana do teatro de Brecht, é uma busca pelo assombro como forma de interesse original que visa a produção de um novo conhecimento por meio do espanto da descoberta e da contraposição de ideias. Estabelecendo a fricção entre tese e antítese, em outras palavras, a tensão dialética, o *gestus* social brechtiano buscaria promover a maiêutica de uma nova ideia, uma síntese, em detrimento de reforçar ou ilustrar o sentido de uma cena.

Santos pretende ser um intelectual, poeta, ativista que, assim como Brecht, problematiza a ação social e fornece operadores à audiência, para que, em cada um de seus sujeitos formadores, emerja um efeito emancipatório.

As epistemologias do Sul invocam necessariamente antologias outras (revelando modos de ser diferentes, os dos povos oprimidos e silenciados, povos que têm sido radicalmente excluídos dos modos dominantes de ser e de conhecer). Dado que esses sujeitos são produzidos como ausentes através de relações de poder muito desiguais, resgatá-los é um gesto eminentemente político. As epistemologias do Sul incidem em processos cognitivos relacionados com o significado, a justificação e a orientação na luta disponibilizados pelos que resistem e se revoltam contra a opressão. (SANTOS, 2018, p. 21)

O alarido gesto (“eminente”) político de Queni é permeado por “sujeitos produzidos como ausentes pela assimetria das relações de poder do espaço globalizado. Cada território, com suas relações e práticas sociais, é encenado em apropriações e criações de espaços de referência, traduzidos por sujeitos-tradutores que podem ser referidos por meio de epítetos, posturas, perguntas essenciais, relações opressivas, libertadoras etc. Como e porque, veremos adiante.

3.2 Das ausências e emergências: o trabalho do tradutor intercultural

temos o direito a ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito a ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades.

Boaventura de Souza Santos, **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitanismo multicultural**, 2003, p. 56.

Queni encena, evoca, apresenta e também se performa como tradutor no **Rap global**. Por isso mesmo, um vasto rol de tradutores se encontra disperso pela obra: “tradutores-cubanos-descalços” (p.11); “tradutores-sylvianos” (p. 18); “tradutores-sem-memória” (p. 22); “tradutores-toupeiras” (p. 30); “tradutores-renegados” (p. 31); “tradutores-surdo-mudos” (p. 34); “translators-tradutores” (p. 39); “tradutores-apátridas” (p. 43); “tradutores-encenadores” (p. 45); “tradutores-salvadores” (p. 49); “tradutores-sextus-propertius” (p. 49); “tradutores-de-óbvios-pedantes” (p. 51); “tradutores-carpinteiros por favor” (p.53); “tradutores-suicidas” (p. 58); “tradutores-de-aniversários -ao-contrário” (p. 60); “tradutores-sem-nexo” (p. 61); “tradutores-vagabundos” (p. 62); “tradutores-seguradores” (p. 63); “tradutores-limbo-dancers” (p. 75); “tradutores-para-quê se o limbo dancer dança” (p.75); “tradutores-exctasy” (p. 78); “tradutores-comunas” (p. 82); “tradutores-pra-quê por enfado” (p. 83); “tradutores-acompanhantes” (p. 85); “tradutores-de-cavalos” (p. 89); “tradutores-cavalos” (p. 89); “tradutores-de-argamassa” (p. 90).

As figurações dos tradutores se dão tanto no sentido opressivo como no libertador. Boaventura afirma que o trabalho de tradução

é o procedimento que nos resta para dar sentido ao mundo depois de ele ter perdido o sentido e a direcção automáticos que a modernidade ocidental pretendeu conferir-lhes ao planificar a história, a sociedade e a natureza” (2002, p. 273).

A teorização em torno do trabalho de tradução intercultural no pensamento de Boaventura de Souza Santos é importante para refinar o entendimento acerca do exercício criativo da construção do enunciador Queni N. S. L. Oeste e, por conseguinte, da sua discursivização em **Rap global**. Segundo Boaventura de Souza Santos, “uma vez que os campos da arte e da estética foram menos colonizados por ideais limitadores, eles proporcionaram uma maior abertura para experimentações e tensionamento de limites” (SANTOS, 2010b). A linguagem do rap, dessa feita, se encaixou como uma luva no projeto, por ser a possibilidade de articular ao mesmo tempo as dimensões estética, política e científica.

Segundo Santos, linhas imaginárias dividem o mundo. A construção de Queni mesmo caminha na linha abissal que separa na modernidade ocidentalcêntrica as sociedades e as sociabilidades metropolitanas e coloniais. Com pouco Queni diz muito a esse respeito:

fábrica surreal
de pregos sem dor
pra candidatos à cruz
desde a infância da ordem

não é por estares
que estás aqui
(OESTE [SANTOS], 2010, p. 43)

A criação de Queni é aquilo que Boaventura não pode ou não consegue dizer cientificamente sobre a modernidade ocidental, a partir de uma perspectiva pós-colonial, mas pode fazê-lo por via, literária, poética e poética. Como no excerto acima, em que a imagem de uma “fábrica surreal” de pregos indolentes desemboca na não presença, nas palavras de Santos, uma exclusão abissal, mesmo para aqueles que se encontram do lado hegemônico da linha, como é o caso de Queni, em Lisboa.

A linha abissal é a ideia basilar que subjaz às epistemologias do Sul. Marca a divisão radical entre formas de sociabilidade metropolitana e formas de sociabilidade colonial que caracterizou o mundo ocidental moderno desde o século XV. Esta divisão cria dois mundos de dominação, o metropolitano e o colonial, dois mundos que, mesmo sendo gêmeos, se apresentam como incomensuráveis. O mundo metropolitano é o mundo da equivalência e da reciprocidade entre «nós», aqueles que são, tal como «nós», integralmente humanos. Existem iniquidades sociais e de poder entre «nós» que são susceptíveis de criar tensões e exclusões; contudo, em caso algum põem em questão a «nossa» equivalência e a reciprocidade básicas. Por essa razão, tais exclusões são não abissais. São geridas pela tensão entre a regulação social e a emancipação social, bem como pelos mecanismos criados pela modernidade ocidental para as gerir, tais como o Estado liberal, o Estado de direito, os direitos humanos e a democracia. A luta pela emancipação social é sempre uma luta contra exclusões sociais geradas pela forma actual de regulação social com o objectivo de a substituir por uma forma de regulação social nova e menos excludente (SANTOS, 2018, p.48-49)

O artista, no nosso caso, o rapper é um ser capaz de caminhar magistralmente sobre a linha abissal, e por isso mesmo, denunciá-la, expô-la, daí nasce um tipo de operação de tradução intercultural. Aqui reside muito da importância dos nutrientes que a *persona* de Kanye West acaba agregando à de Queni N. S. L. Oeste. Como vimos no exame do refrão de **Rap global**, que é baseado em “Jesus Walks” e na canção “Never Let me Down”.

Santos declara em **Crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência social (2002) que, “no futuro próximo, a decisão sobre quem traduz irá, provavelmente, tornar-se uma das mais incisivas deliberações democráticas na

construção da globalização contra-hegemónica” (2002, p. 272). A elaboração a respeito do conceito de trabalho da tradução, por Boaventura de Souza Santos, advém de uma reflexão sobre o modelo de racionalidade ocidental – o modelo de uma razão indolente, como demonstrado anteriormente na pesquisa.

A indolência da razão [...] ocorre em quatro formas diferentes: a razão impotente, aquela que não se exerce porque pensa que nada pode fazer contra uma necessidade concebida como exterior a ela própria; a razão arrogante, que não sente a necessidade de exercer-se porque se imagina incondicionalmente livre e, por conseguinte, livre da necessidade de demonstrar a sua própria liberdade; a razão metonímica, que se reivindica como a única forma de racionalidade ou, se faz, fá-lo apenas para as tornar em matéria-prima; e razão proléptica, que não se aplica a pensar o futuro, porque julga que sabe tudo a respeito dele e concebe como uma superação linear, automática e infinita do presente (SANTOS, 2010c, 95-96).

Propondo os princípios básicos de um outro modelo, o de uma razão cosmopolita, Santos visa fundar sobre três procedimentos meta-sociológicos – a “sociologia das ausências”, a “sociologia das emergências” e o “trabalho de tradução” (2002, p. 237) –, uma abordagem que dê conta da pluralidade da experiência social humana no mundo. “Enquanto a dilatação do presente é obtida através da *sociologia das ausências*, a contração do futuro é obtida através da *sociologia das emergências*” (2010c, p. 116).

Sem fazer concessões, mas de maneira sucinta e precisa, Queni enseja tal proposta quando diz:

está tudo em branco
e tu aí
a decifrar a escrita
nunca escrita
sem saber a república
de que és embaixada
de nada
tudo é importante
(OESTE [SANTOS], 2010, p. 21)

[...]

o fim corre para ti
não tu para ele
(p. 41)

Segundo Santos, “a produção destas ausências resulta na subtração do mundo e na contração do presente e, portanto, no desperdício da experiência” (SANTOS, 2010c, p. 104). A sociologia das ausências, com vistas a dilatar a

experiência do presente mapeia cinco modos de produção da não-existência : I) a monocultura do saber e do rigor do saber: a reificação da ciência moderna e da alta cultura; II) a monocultura do tempo linear, a ideia, pois, de que a história tem sentido e direção únicos e partilhados socialmente; III) a lógica da classificação social: os enquadramentos de renda *per capita*, raciais e sexuais são as manifestações mais facilmente perceptivas dessa lógica; IV) lógica da escala dominante: no âmbito desta lógica, a não-existência é produzida sob a forma do particular e do local; V) lógica produtivista: monocultura dos critérios de produtividade capitalistas: maximização dos lucros por um lado e a desqualificação profissional por outro são modos de como as ausências são produzidas no âmbito dessa lógica. (SANTOS, 2010c).

A sociologia das ausências opera substituindo monoculturas por ecologias, demonstrando como o que “não existe”, na verdade é produzido como “não-existência”. As cinco ecologias são: I) “ecologia de saberes”: identificação e afirmação de outros saberes e critérios de rigor; II) “ecologia das temporalidade”: considera que a subjetividade ou identidade de uma pessoa ou grupo social num dado momento é uma sobreposição temporal no presente; III) “ecologia dos reconhecimentos”: uma ecologia de diferenças feita de reconhecimentos recíprocos; IV) “ecologia das trans-escalas”: a sociologia das ausências atua aqui des-globalizando o local em relação à globalização hegemônica; V) “ecologia das produtividades”.

O segundo procedimento meta-sociológico proposto por Santos, a sociologia das emergências, por seu turno, opera contraindo as expectativas do futuro.

A sociologia das emergências consiste em substituir o vazio do futuro segundo o tempo linear (vazio que tanto é tudo como é nada) por um futuro de possibilidades plurais e concretas, simultaneamente utópicas e realistas, que se vão construindo no presente através das atividades de cuidado. (SANTOS, 2010c, p. 116)

Um conceito que nucleia as aspirações da sociologia das emergências é o “Ainda-não” (“Noch Nicht”) proposto inicialmente por Ernest Bloch. Numa filosofia em defesa do possível, a sociologia das emergências de Santos afirma que “a possibilidade é o movimento do mundo” (2010c, p. 117).

Os momentos dessa possibilidade são a *carência* (manifestação de algo que falta), a *tendência* (processo e sentido) e a *latência* (o que está na frente desse processo). A carência é o domínio do Ainda-não e a latência é o

domínio do Nada e do Tudo, dado que esta latência tanto pode redundar em frustração como em esperança (SANTOS, 2010c, p. 117).

A sociologia das emergências defendida por Santos avança na medida em que identifica credivelmente outros saberes emergentes, ou práticas emergentes. O ponto de vista de Queni, construído e desenvolvido por Santos em **Rap global**, dialoga assim com trabalhos publicados contemporaneamente em distintas áreas de conhecimento, tais como **A queda do céu** (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert; **Pode o subalterno falar?** (2014), de Gayatri Spivak; **Crítica da Razão Negra** (2018), de Achille Mbembe; **Metafísicas canibais** (2015) e **A inconstância da alma selvagem** (2017), de Viveiros de Castro, mesmo que se considerem suas diferentes dimensões.

Esses autores, entre outros, partilham com Boaventura a perspectiva de se entender, estudar e afirmar as epistemologias oriundas dos “suis” globais como contraponto ao poder hegemônico, tanto científico e filosófico, quanto cultural e artístico, do hemisfério ocidental. Ao menos é o que nos mostra o trabalho da tradução e da ecologia de saberes, teorias propostas por Boaventura (SANTOS, 2001; 2011). Essas teorias rumam na discussão do conceito de descolonização em toda a sua complexidade. Queni, do alto de sua *sageza*, nos diz a respeito de colonização e relações de poder,

a cultura que mata
 não sabe
 da cultura que morre”
 (2010, p. 59-60)

Com a clara intenção de construir novas e plurais concepções de emancipação social, o enunciador de **Rap global** faz aqui o trabalho da tradução, opera gerando inteligibilidade recíproca, conciliando diferentes lutas de oprimidos, trabalhadores, das questões de gênero, étnicas ou religiosas. O trabalho de tradução como defendido por Santos incide sobre os saberes e sobre as práticas (e seus agentes).

Em seu ensaio **A tarefa do tradutor** (2008), Walter Benjamin afirma que a maioria dos tradutores comumente comete uma falha em seu procedimento de trabalho. Benjamin aponta que, ao invés do tradutor, no âmbito de uma tradução do Sânscrito para o português, por exemplo, aporuguesar o sânscrito, ele deveria

sanscritizar o português. Ou seja, fazer com que a língua se submeta ao sopro violento da língua estrangeira para expandir seus horizontes.

A liberdade do tradutor afirma-se em termos da função da Língua pura sobre a sua: libertar na sua própria essa Língua pura que está desterrada no estrangeiro, e descativá-la da obra em que está presa enquanto a remodela e lhe dá forma: é essa a tarefa do tradutor. Por causa dessa Língua pura ele demole e remove as velharias obsoletas da sua língua e alarga-lhe as fronteiras: foi assim que Lutero, Voss, Hölderlin e George alargaram os domínios em que era válida a língua alemã.

Benjamin defende a desmistificação da ideia de transparência do sentido e o dogma da fidelidade e da servilidade da teoria, à época tradicional na teoria da tradução. Defendemos que o procedimento de tradução, como preconiza Benjamin, “*forma de uma outra forma*”, uma “transpoetização”, nas palavras de Haroldo de Campos (1992, p.81) se aproxima da antropofagia, uma vez que, pelo que se depreende da recomendação de Benjamin, o tradutor deve se alimentar da língua estrangeira a ponto de somar ao seu cabedal linguístico, à sua língua propriamente falando, a língua do outro. Tal fato se presta ainda a mostrar-nos como o exercício da língua nos humanos é uma manifestação de que o equilíbrio (no sentido de mesma linha) está sempre distante. Mais adequado é a ideia de harmonia (no sentido de auto-organização), pois pressupõe diferentes em concordância.

Daí provém o aspecto que pauta a fala de Santos aqui epigrafada:

temos o direito a ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito a ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades. (SANTOS, 2003, p. 56).

Para rumar no sentido de uma igualdade que reconheça as diferenças e de diferença não exclusivista, seria necessário o trabalho da tradução. Isso porque, como não há possibilidade de uma teoria geral, a tradução atua criando inteligibilidade mútua entre o aumentado número de experiências possibilitadas pela sociologia das ausências e das emergências.

Daí perguntas que elucidam as condições e os procedimentos de tradução passam a ser fulcrais: que traduzir? Entre quê línguas? Quem traduz? Por que traduz? Como traduz? Traduzir com que objetivos?

3.3 Ecologia de Saberes

A ecologia de saberes estaria, para o sociólogo português, para além da transdisciplinaridade, pois não parte da disciplinarização (compartimentalização) do conhecimento, ranço positivista de engavetar em especializações cada parte de uma área do conhecimento científico. A construção de Queni, por tudo que a forma, nos planos genéticos, políticos e estéticos, desemboca na postura do *sage*, um filósofo da sagacidade, que pode ser um poeta, um contador de histórias, músico ou uma autoridade tradicional. Filósofos africanos como Odera Oruka trabalham com essa ideia de filosofia tradicional africana que escapa à armadilha etnofilosófica.

Nem todos os sábios são pensadores livres, mas alguns combinam a qualidade convencional da sabedoria com o atributo dialético e crítico do pensamento filosófico livre. A "filosofia da sagacidade", portanto, é apenas o pensamento crítico e reflexivo de tais sábios. Difere fundamentalmente da etnofilosofia, na medida em que é individualista e dialética. É um pensamento ou reflexão de vários pensadores individuais conhecidos ou nomeados, não uma filosofia popular e, ao contrário do último, é rigoroso e filosófico no sentido estrito. (ORUKA, 2002, p. 5).

O que há de rigor filosófico na postura ululante de Queni provém da mente de Santos, que faz de seu construto um efetivo exercício de ecologia de saberes. Já que Antero, pai de Queni pelas suas raízes fraturadas entre o concreto (Lisboa Metrópole) e o chão (Huambo Colônia) lega a seu filhos dores e cicatrizes da luta pós-independência fora de Angola.

Manuel Rui é o exemplo de uma retomada que desenvolve o caráter de sagacidade de Queni. Costurar a história de seu enunciador a de outro sujeito ficcional é uma maneira de afluir. É somando os saberes, os sons e sabores da terra manejados por Antero à genética de sua personagem que Santos compõe seu enunciador rapper tradutor intercultural. Encarando Queni como organismo sensório complexo, podemos estender a ele o aspecto de hereditariedade que François Jacob, descreve em **A Lógica da Vida** (1982):

O organismo torna-se assim a realização de um programa prescrito pela hereditariedade. A intenção de uma Psiché foi substituída pela tradução de uma mensagem. O ser vivo representa certamente a execução de um projeto, mas que não foi concebido por Inteligência alguma. Ele tende a um objetivo, mas que não foi escolhido por vontade alguma. Este objetivo é

preparar para a geração seguinte um programa idêntico. É reproduzir-se.
(JACOB, 1982, p.12)

O jovem rapper é então o reproduzido de dores e cicatrizes de Antero, seu pai. No entanto, a figura de Kanye West, como um artista que rejeitou a formação escolar para realizar sua formação, na ação do discurso do rap também está eclipsada na *persona* de Queni. Kanye West, antes do lançamento de **Rap global**, lançou três discos que dialogam com a lógica do saber para além da transdisciplinaridade, como propõe a ecologia de saberes: “The College Dropout”, em 2004, passando por Late “Registration”, de 2005 e “Graduation” (2007). Notemos que cada álbum vai exibindo, na ação e no registro do discurso do rap, a formação desse artista. Curiosamente, a “School of the Art Institute” de Chicago, concedeu-lhe um Doutorado honorário vinte anos depois do abandono da “Chicago American University of Arts”.⁴¹

A ecologia de saberes proposta por Boaventura critica a lógica da monocultura do saber e do rigor científicos. Essa lógica deveria ser questionada pela “identificação de outros saberes e de outros critérios de rigor que operam credivelmente em contextos e práticas sociais declarados não-existentes” (2002, p. 250). Para isso, ela prevê articulação de diferentes fontes de conhecimento, científicos e populares, com vistas a fortalecer as ações coletivas. A articulação de saberes é visivelmente um objetivo que Boaventura procura alcançar com a construção da voz de Queni, dado que ele é a *skin in the game* de um jovem angolano, filho do desterro, um retornado a um país que não é seu.

A ecologia de saberes torna-se, voltando ao conceito, mais que uma transdisciplinaridade, pois rompe com as barreiras do saber acadêmico ao dar voz à experiência que o saber cientificista (positivista, sobretudo) despreza. O ato de comparar torna-se, nesse quadro, inevitável à exploração dos próprios saberes, a seus limites e possibilidades. Dois fatores dificultam essa comparação: a assimetria entre saberes ou a diferença epistemológica (2009, p. 468).

Não vamos nos aprofundar, neste momento, nos conceitos de assimetria e diferença epistemológica por limitações de espaço. Por ora, vale destacar que, no quadro teórico proposto por Boaventura (in: HYSSA, 2011), a transdisciplinaridade

⁴¹ (Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2015/05/1627952-kanye-west-recebe-diploma-honorario-de-doutorado.shtml>>. Acesso em: 10 Mar. 2019).

somente se sustenta se se tornar, ou ter como meta ser, uma ecologia de saberes. Pois, do contrário, não se rompe com a primazia que o conhecimento científico ocidental tem sobre os outros.

Em sua trajetória intelectual, sobretudo a partir da década de 1980, com o lançamento de **Um discurso sobre as ciências** (1987/2008 5ed.), Boaventura de Souza Santos preconiza que a ciência, de uma maneira geral, se pautava por um paradigma epistemológico e um modelo de racionalidade que expunha sinais tão evidentes de exaustão que já se podia falar de uma crise paradigmática. Esse modelo de racionalidade se torna predominante nas práticas científicas a partir da revolução científica do século XVI, se desenvolvendo nos séculos seguintes no âmbito das ciências naturais. A partir do século XIX, ocorre o deslocamento do modelo de racionalidade dominante para as ciências sociais; a vocação de reduzir a complexidade do mundo a leis simples foi uma consequência direta.

Veja-se a “Ópera Rap global” (VI Anexo), trabalho desenvolvido por Santos e Renan Lélis, MC e geógrafo, integrante do grupo de RAP Paulista “Inquerito”. Renan atuou como roteirista de ópera e definiu o trabalho da “Ópera Rap Global” como

um grito contra todos os outros gritos que até agora deram em nada. Ele representa os palestinos na faixa de gaza, os camponeses expulsos do campo, os imigrantes ilegais em busca de uma vida melhor em algum país do primeiro mundo. O Queni representa negros, mulheres e todos aqueles que de alguma forma são oprimidos pelo sistema vigente. (Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/postsrascunho/2013/09/emopera-rap-globalem-baseada-em-obra-de-boaventura-de-souza-santos-propoe-misturar-erudito-e-popular/>>. Acesso em: 10 Mar. 2019.)

A “Ópera Rap global” foi uma efetivação física da leitura de **Rap global** e, por isso mesmo, da ecologia de saberes como proposta de remoção de fronteiras entre saberes e superação da produção das ausências. Afirma-se assim, **Rap global**, como ato criativo em forma de *Gestus*, que se desdobra em sub-produtos possibilitadores de emancipações sociais.

A “Ópera Rap Global” (assim como a rapoesia de Queni), é uma iniciativa que visa romper com modos de “produção da não-existência”, associando, traduzindo e horizontalizando saberes humanos pela via estética da ópera e pela linguagem indignada do rap. Tal iniciativa se faz perceber quando no cartaz de divulgação do evento vemos Jay-Z dividindo território com Fernando Pessoa.

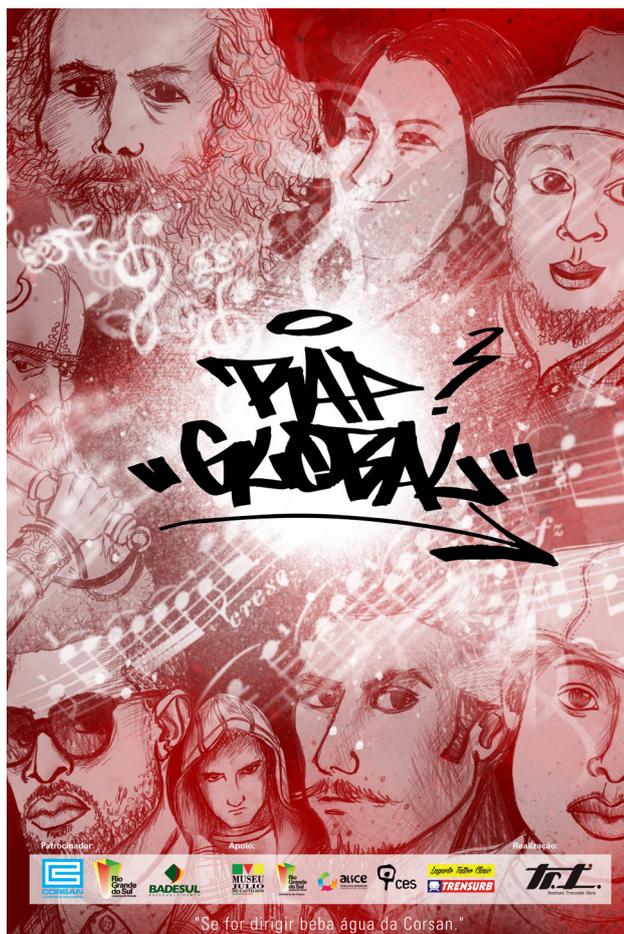
FIGURA 21 – Cartaz de divulgação “Ópera rap Global”.



Fonte: Disponível em: <<https://vaiserrimando.com.br/literatura-marginal/page/2/>>. Acesso em: 10 Mar. 2019.

O espaço desse cartaz é fruto de uma tradução estética, ontológica, que visa, como já afirmamos, gerar inteligibilidade mútua entre universos separados por critérios exclusivistas, elitistas, intelectuais, canonistas etc. Reforçando a ideia de que o território são relações de poder mais que um pedaço de chão, e nessas relações se projetando sociabilidades e individualidades, uma outra peça publicitária circulou nas redes sociais para divulgar a Ópera Rap Global. Com o espaço ainda mais conturbado, encenando a tensão da mistura, a peça também, por outro lado, deixa transparecer um esforço, ainda que em planos diferentes, de trazer as referências de maneira horizontalizada, como se elas fossem faces alinhadas. Um texto que é unido pela musicalidade humana que cada artista atribui à obra ao exercer seu lugar de fala. No cartaz vemos, da esquerda para a direita, Marx, Marjane Satrapi (nome artístico de Marjane Ebihamis, diretora do filme iraniano “Persépolis”), Mos Def, um bárbaro, Kanye West, Eminem, o filósofo Giordano Bruno e Talib Kweli.

FIGURA 22 – Cartaz de divulgação “Ópera rap Global”.



Fonte: Disponível em: <<http://alice.ces.uc.pt/en/index.php/alice-info/global-rap-opera/?lang=pt>>
 Acesso em: 10 Mar. 2019.

A arte, e assim sendo, o ato criativo demove fronteiras, opera transgressões, reclama a intersubjetividade. O artista é a figura que caminha sob a linha abissal, denunciando, com ganho de visão muito maior que um sociólogo, em suas pesquisas de campo que prescindem de projeto, financiamento, cronograma e resultados. O artista o faz também em um espaço atencional mais condensado que um professor com seu curso submetido à orientação da instituição a qual está vinculado, a preceitos estabelecidos por leis e diretrizes. O rapper dá aulas então no tempo de uma canção.

O artista tem a sua individualidade, mas também há a sua vinculação ao socialmente partilhado e, já que alguém produz para alguém, uma tela, uma canção são produtos interculturais resultantes de traduções. Por conta disso, tais produtos são vetores primordiais na construção da visibilidade do que é produzido como ausência, descolonizando a arte e as relações de poder que excluem do cânone ontológico humano produções não hegemônicas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Arte é pra incomodar, causar indigestão
Antes de tu engolir, te trago um prato cheio*
Djonga

O nosso ponto de partida foi entender o ser humano como um “bicho” produzindo sentido em seu “nicho”. A pergunta que conduziu a pesquisa, fazendo a ligação com o objeto, foi “**Rap global** pode ser considerada uma forma de efetivar a ideia de ecologia de saberes, aproximando o saber acadêmico da linguagem das ruas e o hip-hop da academia?” Consideramos que a pergunta foi respondida, quando demonstramos que muito mais que a aproximação entre saberes, o exercício criativo de Boaventura de Souza Santos é fruto de um complexo pensamento, artístico, sociológico, criativo, humano, resultante de “tudo e nada”, como fala Santos, mas também da recursão e da empatia.

Caminhando por linhas abissais, como as que dividem o Norte x Sul, o rico x pobre, o cânone x emergências, a rapoesia de Queni, extremamente antropofágica, empática, e por isso mesmo, humana, faz, como vimos, da literatura – domínio onde tudo, via *como se*, pode ser encenado –, uma ágora contemporânea, traduzindo as “vozes ininteligíveis e nos infinitos silêncios orais”, produzidos como ausência no cotidiano, mas que, em **Rap global**, se efetivam, vindo à tona como grito.

Por isso mesmo na pesquisa elucidamos e apontamos, na economia da obra **Rap Global** (OESTE [SANTOS], 2010), como se pode perceber desde a sua organização que,

Boaventura de Souza Santos se vale de sua experiência de poeta e de sociólogo para construir os espaços de referência que emergem do discurso de Queni. Defendemos que esse tipo de apropriação das características de alguém, com vistas a construir um outro ser, ainda que de papel, como os personagens literários, é derivado de um processo antropofágico da mente. O caráter antropofágico da mente pode ser reforçado remontando a Aristóteles e lendo no seu conceito de *mimese*, ou seja, imitação, um rastro *avant la lettre* da antropofagia (Seção 1.3, p. 18).

Tais “espaços de referências que emergem do discurso de Queni”, a partir da seção 2.0, são vistos como “geografias discursivas”, uma tentativa de conceito que visa abarcar o ser vivo e seu nicho numa noção temporo-espacial.

Rap global encena a interação dialógica que é própria dos seres humanos. Nessa interação, somos capazes de partilhar a produção de sentido, já que

os espaços mentais que os seres humanos podem delegar uns aos outros, na instauração e integração desses, são possuidores de status fenomenológico: um cenário referencial ao mesmo tempo topológico e construtor de espaços discursivos. A produção dessas geografias discursivas emerge no *on-line* da instanciação (ação/estado) do sujeito no “aqui/agora”, em que espaços e sujeitos *on-line* originam/integram/referenciam espaços *off-line* no processamento discursivo (Seção 2. 0, p. 25).

Investigamos índices atrelados às *personas* que compõem Queni: o rapper Kanye Omari West, o sociólogo, poeta, cientista Santos e também Antero Silvino, o personagem que o autor empírico traz de **A casa do rio**, romance de Manuel Rui, para formar a genética diaspórica do seu narrador liminar. Tais índices, como demonstrado no exame da instanciação no processamento da metáfora “mistério colonial” (seção 2.1, p. 32) impactam na construção de Queni, pois esta se encontra permeada por rastros de tempos e espaços transterritoriais de sujeitos que têm/tiveram suas raízes arrancadas de seu solo nativo:

o discurso de Queni tangencia os processos de territorialização e desterritorialização sofridos por Antero, e que, por analogia, podemos estender ao que se passa no mundo com refugiados (e outros oprimidos em busca de suas emancipações) (Seção 2. 1, p. 31).

A figura de Kanye Omari West agrega à construção de Queni N. S. L. Oeste uma

[...] atitude do rapper [West] estadunidense de romper barreiras impostas pelo establishment da indústria musical. Defendemos que esse tipo de apropriação das características de outrem por alguém, com vistas a construir um outro ser, ainda que de papel, como os personagens literários, resulta propriamente de um processo antropofágico da mente, processo esse, base da criação (Seção 2.2, p. 39).

A partir do exame do refrão de **Rap global** constatamos que Santos fagocitou a premiada canção de Ye, “Jesus Walks”, e devolveu-nos, na construção de Queni, a pulverização de um instinto coletivo, embora avulso, viabilizador da emergência de identidades e emancipações nos espaços e tempos globais/locais, no presente de sua enunciação.

Esse presente é ainda, impregnado pela história de vida de Kanye West, como evidenciamos no exame da canção “Never Let Me Down”, citada em **Rap Global**, e que mostrou ligações entre o protesto *sit-in* a que o avô de Ye levou sua mãe, ainda criança, e a atitude crítica do rapper estadunidense em seus trabalhos

artísticos (Seção 2.2, p. 42). Santos assim, se vale da deglutição do(s) outro(s) para tornar o discurso de Queni revelador de identidades e emancipações sociais. E não seria uma possibilidade de a literatura traduzir o silêncio e repercutir os gritos surdos dos que têm a sua voz silenciada? O jogo editorial de **Rap Global** diz que sim, já que Santos desde a ficha catalográfica encena a mistura da autoria e, na assinatura da apresentação, dialoga tanto com a assinatura de Oswald de Andrade em o **Manifesto Antropófago** como com a obra de Schuiten-Peeters, “The Theory of the Grain of Sand”.

O “leitor” (Seção 2.3.2), “os quatro elementos da cultura hip-hop: rastros antropófagos no projeto gráfico da edição” (Seção 2.3.3), “o ouvinte de rap” (Seção 2.3.4) e “o intelectual e o sociólogo” (Seção 2.3.5) são outros focos perspectivacionais que elencamos como emergências de sentido que instruem e revelam o processo encenatório/antropofágico por trás da construção de Queni.

Na senda aberta pelas reflexões benjaminianas, sobretudo a do “Conceito de história” (1987) temos que, “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.” (BENJAMIN, 1987, p. 226). **Rap global**, na obra do intelectual Boaventura de Souza Santos, segue no prumo do postulado benjaminiano, já que o grito cognitivo das epistemologias do sul é propriamente uma tentativa de falar na linguagem e na pele dos oprimidos.

No dia 28 de agosto de 1963, Marthin Luther King discursou para cerca de 250 mil pessoas sobre seu sonho de ver uma sociedade em que todos seriam iguais sem distinção de cor e raça. Numa crítica direta ao caráter essencialmente “branco” do *american way of life*, King, em referência a promulgação da Lei de Emancipação dos negros, afirma:

[...] Cem anos mais tarde, o negro ainda vive numa ilha isolada de pobreza no meio de um vasto oceano de prosperidade material. Cem anos mais tarde, o negro ainda definha nas margens da sociedade americana estando exilado em sua própria terra. Por isso, encontramos aqui hoje para dramatizar essa terrível condição. (Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/porta1/discursos/agosto05.html>> . Acesso em: 10 jan. 2019)

Defendemos que o apontamento de King, “o negro ainda vive numa ilha isolada de pobreza no meio de um vasto oceano de prosperidade material”, é devorado e processado por Santos, que projeta na voz de Queni versos como, “não é por estares / que estás aqui” (OESTE [SANTOS], 2010, p. 21), evidenciando, por meio de uma capacidade básica de linguagem, a produção da ausência do negro no tecido social estadunidense, assim como o célebre Martin Luther King o fez em seu discurso.

Rap global, assim sendo, é exercício, ato criativo, “palavra que nasceu pra porrada” (OESTE [SANTOS], 2010, p.26), e foi concebido por Santos para ser uma encenação “de baixo para cima” que efetiva a ecologia de saberes e a tradução intercultural, estas, alcançadas pela via do gesto de gritar por justiça cognitiva:

Em **Rap global**, a ideia do grito como uma manifestação, um gesto, parece confirmar a nossa inferência a cerca de “Real life / tribal brother / improve comedy” (várias páginas). Isso porque essa seria uma maneira de Queni gritar aos cinco ventos (o quinto é interno), como a vida real desrealizada, fractalizada que é, se reflete nas desigualdades (das comunidades) globais como num jogo de espelhos. Nesse jogo, os “gritos são todos iguais”, a palavra (sua, ou seja, gesto interno) é que singulariza cada um. O grito torna-se fator gutural, naturalmente ligado a flexões vocais mais viscerais e potentes do ser humano em instante decisivo de transbordamento emocional. (Seção 3.1, p. 96).

É nesse bojo que a sociologia das ausências e das emergências de Boaventura de Souza Santos são sentidas mais fortemente no texto de **Rap global**. Tais propostas se transmutam em gesto que visa dar conta da diversa experiência do mundo, “Enquanto a dilatação do presente é obtida através da *sociologia das ausências*, a contração do futuro é obtida através da *sociologia das emergências*” (2010c, p. 116). Daí surge a necessidade dos tradutores, pois são eles quem são capazes de criar inteligibilidade mútua entre as lutas, entre as “palavras guardadas” de cada sujeito. No quadro da sociologia das ausências monoculturas do tempo, do conhecimento são substituídas por ecologias, trazendo à tona experiências desperdiçadas pelo caminho único da modernidade. Na sociologia das emergências, por sua vez, o alvo é a contração do futuro, tornando a experiência do presente mais dilatada e compreendida.

Mesmo sabendo que as considerações finais não são o lugar para inserir novas informações, trazemos à baila uma cena paradigmática da obra **A casa do**

rio, de Manuel Rui que, pela sua potência de sensível de constatação pós-colonial, diz muito sobre **Rap Global** e a ligação metonímica que as obras guardam entre si.

Na cena, construída por Manuel Rui, em certo momento, Nando, Antero e Juca estão de frente a uma igreja na missão protestante⁴² do Bunjéi, em passeio que passaria ainda pelo Gove e pelo Huambo na volta. No espaço da igreja abandonada, os vitrais são o pivô de uma conversa pós-colonial entre Nando e Antero e Juca.

[...] Antero, sabes o que são imagens virtuais? Ou quem sabe se tenho de te pedir desculpa nesta teimosia porque tu andas e acreditas nessas coisas de quê, nem te devo dizer! E não é por aí que a malta⁴³ se vai chatear porque o que nos chateia é ver como a estupidez se consegue impor e como aqui, em África, nem passa para museu mundial e é só isso Antero, mesmo que sejam vitrais nunca serão porque nós é que estamos aqui, e os nossos olhos só podem ver vitrais quando eles são mesmo e nunca quando os nossos olhos sentem que, por dentro de destroços, conseguem ver vitrais, não é Juca? Vitrais são vidros coloridos que reflectem as cores e embelezam as igrejas como os vitrais lá na cidade nas igrejas católicas, mas a maka⁴⁴ é que estes vitrais só são da nossa vista e é melhor não pensarmos que são mesmo vitrais! De vidro! E colocados de propósito para serem vistos e só nós é que estamos a ver.

“E a quem mais é que importa ver isto?”

“Eu já vi que são vitrais nos nossos olhos e os nossos olhos têm sempre qualquer coisa... mas não teimo contigo, Antero. Pelo menos vitrais, e vou para dentro do jipe...”

“Eu também, Nando.”

E os dois ficaram a olhar para as botas de lona castanha de Juca andando para a direita, nos restos sobrados de um templo que, agora, se mostrava por dentro e só pela abertura do que teria sido a entrada, antigamente, com vitrais.

De dentro do jipe, os dois viram Juca entrar, misturar se com os vitrais e quase desaparecer. (RUI, 2007, p. 264 - 265)

Os vitrais aqui são a própria imagem da fractalização e da colagem da nação angolana e, por extensão, de todas do continente africano; a partilha da África está aí para endossar tal apontamento. Os desenhos das fronteiras africanas, não correspondem necessariamente aos espaços fronteiriços reconhecidos pelos seus povos, pois são fruto da “Partilha da África” (HERNANDEZ, 2008), nome pelo qual ficou conhecida a divisão do continente africano durante o século XIX e que finalizou com a “Conferência de Berlim” (1884-1885). “E não é por aí que a malta se vai

⁴² As missões, tanto católicas como protestantes, em Angola, tiveram um papel de preponderante na formação de excelência que forneciam aos habitantes de seu entorno. Elas foram alvo de massacres por conta da conturbada guerra civil angolana

⁴³ Sinônimo de galera.

⁴⁴ Sinônimo de problema.

chatear porque o que nos chateia é ver como a estupidez se consegue impor e como aqui, em África”.

Atravessados pela luz solar, quem está dentro da edificação (do construto em destroços) consegue vislumbrar a formação dos vitrais. Aos que estão de fora, resta ver que o brilho opaco do verso do vidro. O que Nando fala a Antero é sobre a própria impossibilidade de o povo africano se ver refletido nos “vitrais”, vistos aqui como fractais, que juntos formariam a imagem do continente, daí que: “os nossos olhos só podem ver vitrais quando eles são mesmo e nunca quando os nossos olhos sentem que, por dentro de destroços, conseguem ver vitrais”. A ideia de assimilação está contida aqui nesse jogo do que se pode ver de dentro e de fora e, também, a partir dos destroços.

Juca, ex-guerrilheiro, como vimos, entra na antiga igreja e, praticamente, desaparece entre os vitrais. Nesse momento, ele irá travar um diálogo interessante com os vitrais, enquanto Antero e Nando o aguardam no Jipe.

(*CONVERSA DE JUCA COM OS VITRAIS*) “a quem é que se deve contar isto? Vocês vitrais também crescem dentro da igreja? E, a minha fala, baixa, nem faz eco pequeno porque não há tecto! Há sol aqui dentro! Ah! ah! ah! ah! E aqui ao pé de mim é o quê? Cresceram vissapas, matulonas, e estão aqui na brincadeira com o sol e são vitrais? Eu, que não acredito, só pode ter sido Deus... lá de fora. Nada. São as vissapas que resolveram se desenvolver aqui dentro porque o dentro passou a ser fora. Só faltava esta! E o fora?” (RUI, 2007, p. 265)

Manuel Rui constrói cenas que abarcam as contradições da colonização, a ausência de eco, “a brincadeira com o sol” após a ausência do “tecto” que bloqueava a entrada da luz solar; o dentro e o fora, as plantas que cresceram dentro tal e qual crescem do lado de fora, são vitrais? Se pergunta Juca, para depois concluir que, “O dentro passou a ser fora”.

Caem muros, linhas abissais são denunciadas, tudo sob a proposta de traduzir e proporcionar diálogos que visem as emancipações sociais das vítimas do colonialismo, isso que é tão pujante em **Rap global**, com vemos, está também em na produção literária de Manuel Rui, fazendo do poema de Santos assim a emulação de uma caminhada pela banda de Moebius, oscilando entre as duas faces, sem se reduzir a nenhuma delas, rumo ao infinito da criatividade humana.

REF

RÊN

CIAS

ADORNO, Theodor.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.

AGAMBEM, Giorgio. O Autor como Gesto. In: **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Maria Candida Ferreira de. Só a antropofagia nos une. Clacso – Conselho Latinoamericano de Ciências Sociales. In: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). **Cultura política e sociedade: perspectivas latino-americanas**, 2005. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100912055926/5FerreiradeAlmeida.pdf>>. Acesso em: 27 Feb. 2019.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. São Paulo: [s. n.], 1928-1929. 26 fasc. 2ª. Dentição (n. 1-16) publicada em uma página no Diário de São Paulo. ISSN: 0102-5104. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/2/Anno.1_n.01_45000033273.pdf>. Acesso em: 12 Jan. 2019.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: **Correio da Manhã**, 18 de março de 1924. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1924_09147.pdf>. Acesso em: 20 Jan. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12ª ed. São Paulo: HUCITEC. 2006.

BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História [1940]. In: **Obras Escolhidas**, v. I, Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças [1940]. In: **Obras Escolhidas**, v. I, Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. Que é o teatro épico [1931]. In: **Obras Escolhidas**, v. I, Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. In: **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Eduardo Guimarães. 4.ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1995.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães. 2. ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2006.

BRADLEY, Adam. **Book of Rhimes**: the poetics of hip hop. New York: Published by BasicCivitas, A Member of the Perseus Books Group, 2009.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Censo democrático 2010**. Acesso em: 13 Set. 2018. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sp/.html?>>.

BRANDT, Per Aage; BRANDT, Line. Making Sense of a Blend: A cognitive-semiotic approach to metaphor. **Working Paper no. 132-05**, Centre for Cultural Research, University of Aarhus, 2005.

BRANDT, Per Aage. Meaning Production, Modelling Mental Architecture and Blending. 2012. (Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2150213> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2150213>. Acesso em: set. 2018).

BRANDT, Per Aage. Entrevista concedida a ABRANTES, Ana Margarida; CAVALCANTE, Sandra; SOUZA, André Luiz. A mente comunicativa - Per Aage Brandt. **Scripta**, [S.l.], v. 18, n. 34, p. 323-330, jul. 2014. ISSN 2358-3428. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/9445>>. Acesso em: 02 mai. 2018.

BÜHLER, Karl. The Methaphor in Language. In: **Theory of Language**: The Representational Function of Language. Translated by Donald Fraser Goodwin. Amsterdm/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva. 1992.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CANDIDO, Antonio. Direito a literatura. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A Inconstância da Alma Selvagem**. 1 ed. São Paulo: Editora Ubu, 2017.

CAVALCANTE, Sandra; NASCIMENTO, Milton do; WALTY, Ivete. Disciplina seminário de estudos avançados. Tópico: **o processamento metafórico na auto-organização da vida humana** (45h), 2º sem. PUC Minas: Belo Horizonte, 2017.

CAVALCANTE, Sandra; NASCIMENTO, Milton do; WALTY, Ivete. Disciplina seminário de estudos avançados. Tópico: **Teoria da enunciação em Benveniste**: axiomas básicos (45h), 2º sem. PUC Minas: Belo Horizonte, 2018.

CELAN, Paul. Tübingen, janeiro. Tradução Leila Danziger. Disponível em: <<https://www.leiladanziger.net/pallaksch-pallaksch>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

CORBALLIS, M. C. **The Recursive Mind**: The Origins of Human Language, Thought, and Civilization. Princeton University Press, 2012a.

CORBALLIS, M. C. A fala é gesto parcialmente engolido [entrevista]. Portugal: **Jornal Público**, 16 de jan. de 2012b. Acesso em: 20 mar. De 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/01/16/jornal/a-fala-e-um-gesto-facial-parcialmente-engolido-23784201>.

DICIONÁRIO CALDAS AULETE (*on-line*). Paralaxe. Acesso em: 02 fev. 2019. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/paralaxe>>.

DICIONÁRIO INFORMAL (*on-line*). Paralático. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/paral%C3%A1tico/>>. Acesso em: 01 fev. 2019

DEF, Mos [Dante Terrell Smith]. Know that. In: **Black on Both Sides**. 1999. (45 min). Estados Unidos da América: Rawkus Records & Priority Records. ©Sony/ATV Music Publishing LLC, BMG Rights Management, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R2VuQ_Duo-4>. Acesso em 1 Fev. 2019.

ECO, Humberto. **A forma do conteúdo**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

ENCYCLOPEDIA.COM. Quarenta acres e uma mula. In: **Dicionário de História Americana**. Disponível em: <<https://www.encyclopedia.com/history/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/forty-acres-and-mule>>. Acesso em: 2 de Mar. 2019.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA, United States Census Bureau, GCT-PH1-R – Population, **Housing Units, Area, and Density (geographies ranked by total population)**: 2000 - Geography: State - County - State - Place and (in selected states) County Subdivision. Acesso em: 21 Set. 2018. Disponível em: < >

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira. 1968. [Coleção Perpectivas do homem, v.42 – Série Política.

FAUCONNIER, G. & TURNER, M. **The way we think** – conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York, Basic Books, 2002.

FARRELL, Sinclair. **Racism still alive**. Acesso em: 04 fev. 2019. Disponível: <<https://www.poemhunter.com/poem/racism-is-still-alive/>>

GIBBS, Jr. R. **Embodiment and Cognitive Science**. Cambridge University Press, 2005.

GIBSON, James J. **The Ecological approach to Visual Perception**. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1986.

GUILLEN, Nicolás. **La sangre es um mar imenso**. Disponível em: <<http://unionhispanomundialdeescritores.ning.com/group/poemas-inmortales-de-todos-los-tiempos-y-latitudes/forum/topics/la-sangre-es-un-mar-inmenso-de-nicol-s-guill-n>>. Acesso em : 5 Nov. 2018.

GRASFOGUEL, Ramon. La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos. En *Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer* (pp. 97-108). Barcelona: **CIDOB Edicions**, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.

HERNANDEZ, Leila M. G. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. 3. ed. São Paulo: Selo Negro, 2008

HISSA, Cássio E. Viana. Transdisciplinaridade e ecologia dos sabers [Entrevista]. In: HISSA, Cássio (Org.) **Conversações: de artes e ciências**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

HOHENSTEIN, Kurt. Sit-in movement. In: **Encyclopædia Britannica**. Encyclopædia Britannica, inc. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/sit-in-movement>> Acesso em: 26 Fev. 2019.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JACKENDORF, Ray. What is the human language faculty? Two views. **Language**, v. 87, n. 3. Tufts University: Center for Cognitive Studies, 2011.

JACOB, François. A lógica da vida: uma história da hereditariedade. Tradução de Ângela Loureiro de Souza. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

JOHNSON, M. **The Meaning of the Body – A Esthetics of Human Understanding**. The University of Chicago Press, 2007.

LEAL, Sérgio José de Machado. Prefácio. In: **Acorda hip-hop! : despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. [Coleção Tramas Urbanas].

KING, Marthin Luther. **Discurso de Martin Luther King, Jr. em Washington, D.C., em 28 de Agosto de 1963**. Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/portal/discursos/agosto05.html>> . Acesso em: 10 jan. 2019.

KWELI, Talib [Talib Kweli Greene]. Rush. In: KWELI, Talib [Talib Kweli Greene]. **Quality**. New York: Rawkus Records, 2002. © Universal Music Publishing Group, BMG Rights Management, 2002.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. 1. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

LARSEN-FREEMAN, Diane; CAMERON, Lynne. **Complex Systems and Applied Linguistics**. New York: Oxford University Press, 2008.

MARTIAL, Marco Valério. **Epigramas de Marco Valério Martial. Texto, introducción y notas**. Revisão e tradução de F. Argudo. 2003. Disponível em: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/14/ebook2388_2.pdf>. Acesso em: 27 Mar. 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MELO CASTRO, E. M. de. **O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual**. São Paulo: Edições Quíron, 1973.

MERCER, Kobena. **Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies**. 1 ed. Routledge: United Kingdom, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORIN, Edgar. **X da questão: o sujeito à flor da pele**. Tradução de Fátima Murad e Fernanda Murad Machado. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Artmed Editora S.A, 2003.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 15. ed. rev. e modif. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção de África: Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento**. Tradução de Ana Medeiros. Luanda, Angola: Edições Pedagogo, Edições Mulemba e Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, 2013.

NASCIMENTO, Milton; OLIVEIRA, Marco Antonio de. Texto e hipertexto: referência e rede no processamento discursivo. In: NEGRI, Ligia; FOLTRAN, Maria José; OLIVEIRA, Roberta Pires de (Org.). **Sentido e significação: em torno da obra de Rodolfo Ilari**. São Paulo: editora Contexto, 2004.

NASCIMENTO, Milton. **O órgão de Linguagem: necessidade e acaso**. 2018 [No prelo]

NERUDA, Pablo. **El gran matel**. Disponível em: <<https://www.poemas-del-alma.com/pablo-neruda-el-gran-mantel.htm>>. Acesso em: 8 Dez. 2018.

NUNES, Maria Leonor; DUARTE, Luís Ricardo. [Entrevista] Boaventura de Sousa: O espelho do mundo. In: **Jornal de Letras**, Sessão "Ideias". 12 a 25 jan. 2011.

NYE, Andrea. O ataque à família burguesa In: **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Tradução de Nathaniel C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Editora Rosa dos Tempos, 1995.

OESTE, Queni N. S. L. [SANTOS, Boaventura de Souza]. **Rap Global**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. (Coleção Tramas Urbanas)

OLIVEIRA, M. A. Por uma abordagem etológica e ecológica da variação linguística. In: PARREIRA, M. C.; CAVALARI, S. M.; ARBEU-TARDELLI, L.; NADIN, O. L.; COSTA, D. S.; (Org.). Pesquisas em linguística no século XXI: perspectivas e desafios teórico-metodológicos. **Série Trilhas Linguísticas**, n. 27. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Havana: ed. Ciencias Sociales, 1991.

ORUKA, H. Odera. Quatro tendências da atual Filosofia Africana. Tradução de Sally Barcelos Melo [para uso didático]. ORUKA, H. Odera. Four trends in current African philosophy. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Wilson Velloso. 22. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1991. (Biblioteca do espírito moderno. Série 4. Literatura: v. 24).

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; VERSIANI, Zélia (Org.). **Ensaio sobre leitura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.

PRADO Jr., Caio. **Evolução política do Brasil: colônia e império**. 21ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PINKER, Steven. **O instinto de linguagem: como a mente cria linguagem**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.

PLAZA BIBARRAMBLA. In: **Guide to Granada**. Disponível em: <www.gradamap.com>. Acesso em 7 Mar. 2019.

PORTUGAL, Portal Oficial do Instituto de Estatística. XV Recenseamento geral da população. **V Recenseamento geral da habitação**, 2012. Acesso em: 10 Nov. 2018. Disponível em: <https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOE_Spub_boui=156638623&PUBLICACOESmodo=2>

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y modernidad/racionalidade**. Revista Perú Indígena. 13(29), 1992.

RUI, Manuel. **A casa do rio**. Editorial Caminho, SA, Lisboa. 2007. [Coleção outras margens: autores estrangeiros de língua portuguesa]

RUI, Manuel. **Ombela**. Editorial Caminho, SA, Lisboa. 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática, v.1, **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. 4. ed. - São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Introdução: para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. In: **Reconhecer para libertar**: os caminhos do cosmopolitanismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Escrita INKZ**: anti-manifesto para uma arte incapaz. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Janela presa no andaime**. Belo Horizonte, Minas Gerais: Editora Scriptum, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. Apresentação. In: **Rap Global**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010a.

SANTOS, Boaventura de Souza. Boaventura de Souza Santos fala sobre 'Rap Global'. Entrevista concedida a Miguel Conde. In: **Jornal O Globo**, 24 Set. 2010b. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/boaventura-de-sousa-santos-fala-sobre-rap-global-310530.html>>. Acesso em: 20 set. 2018.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010c. (Coleção para um novo senso comum; v. 4)

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2010d.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez; 7. ed. Edição: 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O ato criativo na ciência, na arte e na política 1ª Parte**. Circo Crescer e Viver, Cidade Nova. Youtube, 3 Nov. 2015. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZyzC407YYZM>>. Acesso em: 10 Fev. 2018.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo** – A afirmação das epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina S. A., 2018.

SCHUITEN, François; PEETERS, Benoît. **The Obscure Cities**, 1983.

SCHUITEN, François; PEETERS, Benoît. The Theory of the Grain of Sand. In: **The Obscure Cities** [1983] 2016. San Diego, Califórnia, EUA: IDW Publishing, 2016.

SILVA, Augusto Soares da. **O mundo dos sentidos em português: polissemia, semântica e cognição**, Almedina, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SOUZA, Herbert de. **Escritos indignados: democracia x neoliberalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: x neoliberalismo no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed.: IBASE, 1991.

TALMY, L. Fictive motion in Language and “Ception”. In: BLOOM, P; PETERSON, M. A.; GARRETT, M. F. **Language and Space**. MIT Press: Cambridge, 1996.

TAPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. 1ª Ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015. (Coleção Agenda Brasileira)

TURNER, Mark. **The origin of idea: Blending, Creativity, and the Human Spark**. New York: Oxford University Press, 2014.

WALTY, Ivete. Le Langage Brésil – le langage américain: de quoi s'agit-il? **Revista Ipotesi**, [S.l.], v.22, n.1, p. 58-69, jan./jun. 2018. ISSN: 1982-0836. Disponível em: <<https://ipotesi.ufjf.emnuvens.com.br/ipotesi/article/view/1283/785>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

WEST, Donda. **Raisin Kanye: Life Lessons from the Mother of a Hip-Hop Superstar**. New York: Pocket Books, 2007.

WEST, Kanye. **The College Dropout**. New York: Roc-A-Fella & Def Jam, 2004.

WEST, Kanye. **Late Registration**. New York: Roc-A-Fella & Def Jam, 2005.

WEST, Kanye. **Graduation**. New York: Roc-A-Fella & Def Jam, 2007.

WEST, Kanye. Jesus Walks. In: WEST, Kanye. **The College Dropout**. New York: Roc-A-Fella & Def Jam, 2004. © Sony/ATV Music Publishing LLC, Universal Music Publishing Group, Kobalt Music Publishing Ltd. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1fpkdSfPzio>>. Acesso em 20 Dez. 2018.

WEST, Kanye. Never Let me Down. In: WEST, Kanye. **The College Dropout**. New York: Roc-A-Fella & Def Jam, 2004. © Sony/ATV Music Publishing LLC, Warner/Chappell Music, Inc, A Side Music LLC D/B/A Modern Works Music Publishing. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p4NvOKy7GOU>>. Acesso em 20 Dez. 2018.

ANNE

XOS

I. Anexo – “Jesus Walks”, de Kanye West [Kanye Omari West].

Order, huh
 Yo, we at war
 We at war with terrorism, racism, but most of all we at war with ourselves

God show me the way because the Devil's tryin' to break me down
 (Jesus Walks with me, with me, with me, with me, with me)

You know what the Midwest is?
 Young and Restless
 Where restless niggas might snatch ya necklace
 And next these niggas might jack ya Lexus
 Somebody tell these niggas who Kanye West is
 I walk through the valley of Chi where death is
 Top floor of the view alone will leave you breathless
 Try to catch it, it's kinda hard
 Getting choked by detectives yeah, yeah, now check the method
 They be asking us questions, harass, and arrest us
 Saying "We eat pieces of shit like you for breakfast!"
 Huh! Y'all eat pieces of shit? What's the basis?
 We ain't goin' nowhere, but got suits and cases
 A trunk full of coke rental car from Avis
 My Mama used to say only Jesus can save us
 Well Mama, I know I act a fool
 But I'll be gone 'til November, I got packs to move, I hope

God show me the way because the Devil's tryin' to break me down
 (Jesus Walks with me)
 The only thing that I pray is that my feet don't fail me now (I want Jesus)
 (Jesus Walks)
 And I don't think there is nothing I can do now to right my wrongs
 (Jesus Walks with me)
 I want to talk to God, but I'm afraid because we ain't spoke in so long
 (I want Jesus)
 God show me the way because the Devil's tryin' to break me down
 The only thing that I pray is that my feet don't fail me now
 And I don't think there is nothing I can do now to right my wrongs
 I want to talk to God, but I'm afraid because we ain't spoke in so long, so long

So long
 (Jesus Walks with me)

To the hustlers, killers, murderers, drug dealers even the strippers
 (Jesus walks for them)

To the victims of welfare for we living in hell here hell yeah
(Jesus walks for them)
Now hear ye hear ye want to see Thee more clearly
I know He hear me when my feet get weary
Cause we're the almost nearly extinct
We rappers are role models we rap we don't think
I ain't here to argue about his facial features
Or here to convert atheists into believers
I'm just trying to say the way school need teachers
The way Kathie Lee needed Regis that's the way I need Jesus
So here go my single dog radio needs this
They said you can rap about anything except for Jesus
That means guns, sex, lies, video tape
But if I talk about God my record won't get played
Huh?
Well let this take away from my spins
Which will probably take away from my ends
Then I hope this take away from my sins
And bring the day that I'm dreaming about
Next time I'm in the club everybody screaming out

God show me the way because the devil trying to break me down
(Jesus Walks with me, with me, with me)
The only thing that I pray is that me feet don't fail me now

Compositores: Che Smith / Miri Ben-Ari / Kanye Omari West / Curtis Leon Lundy

Letra de Jesus Walks © Sony/ATV Music Publishing LLC, Universal Music Publishing Group, Kobalt Music Publishing Ltd.

Referência:

WEST, Kanye. Jesus Walks. In: **The College Dropout**. New York: Roc-A-Fella & Def Jam, 2004. Disponível em: <<https://www.azlyrics.com/lyrics/kanyewest/jesuswalks.html>>. Acesso em 20 Dez. 2018.

II. Anexo – “Never Let me Down”, de Kanye West & Jay-Z [Kanye Omari West e Shawn Corey Carter].

When it comes to being true, at least true to me
 One thing I found, one thing I found
 Oh no you never let me down
 Get up, I get down

Yo, first I snatched the streets then I snatched the charts
 First I had they ear, now I have their heart
 Rappers came and went, I've been here from the start
 I seen them put it together, watched them take it apart
 Seen the rovers roll up wit ribbons
 I seen them repo'd, resold then redriven
 So when I reload, he holds number one position
 When you hot I'm hot
 And when your feet cold, mines is sizzlin'
 It's plain to see, niggas can't fuck with me
 'Cause I'm a be that nigga for life
 This is not an image, this is God given
 This is hard livin', mixed with Cristal sippin'
 It's the most consistent, Hov
 Give you the most hits you can fit inside a whole disc and
 Nigga I'm home on these charts, y'all niggas visitin'
 It's Hov tradition, Jeff Gordon of rap
 I'm back to claim pole position, holla at ya boy

Get up, I get down
 Get up, I get down
 Get up, I get down
 Get up, I get down

I get down for my grandfather who took my momma
 Made her sit in that seat where white folks ain't want us to eat
 At the tender age of 6 she was arrested for the sit in
 And with that in my blood I was born to be different
 Now niggaz can't make it to ballads to choose leadership
 But we can make it to Jacob's and to the dealership
 Swear I hear new music and I just don't be feelin' it
 Racisms still alive, they just be concealin' it
 But I know they don't want me in the damn club
 They even make me show I.D to get inside of Sam's club

I done did dirt and went to church and get my hands scrubbed
 Swear I've been baptized each 3 or 4 times
 But in the land where niggas praise Yukons and getting paid
 Its goin' take a lot more than coupons to get us saved
 Like it take a lot more than durags to get you waves
 Nothing sad as that day my girl's father past away
 So I promised to Mr. Rany I'm gonna marry your daughter
 And you know I gotta thank you for the way that she was brought up
 And I know that you were smiling when you see the car I bought her
 You sent tears from heaven when you seen my car get balled up
 But I can't complain what the accident did to my left eye
 'Cause look what an accident did to Left Eye
 First Aaliyah, now Romeo must die
 I know I got angels watchin' me from the other side

When it comes to being true, at least true to me
 One thing I found, one thing I found
 Oh no you never let me down
 Get up, I get down

We are all here for a reason on a particular path
 You don't need a curriculum to know that you're apart of the math
 Cats think I'm delirious but I'm so damn serious
 That's why I expose my soul to the globe; the world
 I'm tryin' to make it better for these little boys and girls
 I'm not just another individual
 My spirit is a part of this that's why it's spiritual
 But I get my hymns from him
 So it's not me it's he that's lyrical
 I'm not a miracle, I'm a heaven sent instrument
 My rhythmic regiment navigates melodic notes
 For your soul and your mental
 That's why I'm instrumental, vibrations is what I'm into
 Yeah I need my loot by rent day
 But that ain't what gives me the heart of Kunta Kinte
 I'm tryin' to give us us free like Sinke
 I can't stop, that's why I'm hot
 Determination, dedication, motivation
 I'm talking to you of my many inspirations
 When I say I can't let you or self down
 If I were on the highest cliff, on the highest riff
 And if you slipped off the side and clinched on to your life
 In my grip I would never ever let you down
 And when these words are found

Let it be known that God's penmanship has been signed
 With a language called love
 That's why my breath is felt by the death
 And while my words are heard and confined to the ears of the blind
 I too dream in color and in rhyme
 So I guess I'm one of a kind in a full house
 Cause whenever I open my heart, my soul or my mouth
 A touch of god reigns out

When it comes to being true, at least true to me
 One thing I found, one thing I found
 Oh no you never let me down
 Get up, I get
 Get up, I get down

Who else you know been hot this long
 Started from nothing but he got this strong
 Built the ROC from a pebble, peddled rock before I met you
 Peddled bikes, got my nephews peddle bikes because they special
 Let you tell it man I'm fallin' well
 Somebody must have caught him 'cause
 Every fourth quarter, I like to Mike Jordan 'em
 Number one albums what I got, like four of 'em
 More of them on the way, the 8th wonder on the way
 Clear the way, I'm here to stay
 Y'all can save the chitter chat, this and that
 This is Jay, dissin' Jay will get you Mase'd
 When I start spittin' them lyrics niggas get very religious
 Six hail Mary's please Father forgive us
 Young, the archbishop, the Pope John Paul of y'all niggas
 They way y'all all follow Jigga
 Hov's a livin' legend and I'll tell you why
 Everybody want to be Hov and Hov's still alive

Compositores: James Richardson / Michael Bolton / Shawn C Carter / Bruce Kulick / Kanye Omari West.

Letra de Never Let Me Down © Sony/ATV Music Publishing LLC, Warner/Chappell Music, Inc, A Side Music LLC D/B/A Modern Works Music Publishing

Referência:

WEST, Kanye. Jesus Walks. In: The College Dropout. New York: Roc-A-Fella & Def Jam, 2004. Disponível em: <<https://www.azlyrics.com/lyrics/depechemode/neverletmedownagain.html>>. Acesso em 20 Dez. 2018.

III. Anexo – “Rush”, de Talib Kweli [Talib Kweli Greene].

Feel the rush (16x)

They come to me for the lyrical, spiritual, raw shit I spit at you
 Original, and I see collective, not individual
 Visual, on the mic I'm un-fuck-wit-able
 Invincible, official nigga who they come to
 For the hardcore, art of war, rhymes that I got in store
 Triple W in curo son dot org
 For education and culture, heads is waitin' for Mos to
 Do the album with Kweli, we do it like we suppose to
 Nobody come close to my crew, we wild nice
 You ain't tight, your rhymes is like what a child writes
 When he can't spell, you chase crumbs and get ate like Han-sel
 Can't hold your mic, like your liquor, your style like an Amstel
 Smack a nigga til my motherfuckin hands swell
 You ain't fly and you proolly guy can't sell
 y'all niggas shaky like handheld, amuteur camera work
 In walking this planet of earth
 I'm the illest emcee and a man of my word
 When I came out, niggaz didn't understand it at first
 I'm known to roll up my sleeves and put my hands in the dirt
 We at war and I got a battle plan that can work
 With the proper execution so I'm killin' the mic
 You get hit like a deer standin' still in the light
 I'm spillin' it like, I ain't never had a meal in my life
 Feed my family with my pen, it's so real what I write

We fight, fuck, get buckwild
 Kill, chill, make love, have child
 Freestyle, b-boy, hit the block
 Build, destroy, get it hot

Yo, I make the place go apeshit (c'mon)
 Ain't no other way to say it, ain't nuttin to play with
 I'm Langston Hughes, "Dreams Deferred" seen and heard in the flesh
 Cause so many people believe the word even when it seems absurd
 With keen observation I peep the game
 And got blood on his hands, I can see the stains
 My street slang spray like shots when heat bang out
 Niggas keep my name in they mouth, I put they flame out
 Where I'm from, action is first and talk is second
 I'm sharp like the blade in the logo of Rawkus Records
 New York's infected, niggaz beefin' on the mix-tape
 Got Nickelback niggaz thinkin' they can fuck with big weight
 Hell no, give it up, it's enough
 We about to live it up, with ten of us

We ride and you live with us
Pick it up, party people, you about to get in touch
Give it up, everybody, you about to get a rush
You can find Kweli in the cut, wth a Cohiba lit up bout to split a Dutch
Get it up, everybody, you about to get in touch
Give it up, everybody, you about to get a rush (woo!)
Yeah, yeah
Quality material
Yo, check this out

Yeah, you heard it
Kweli
You don't know how to say it by now, fuck you
Broadcastin' live, from Brooklyn, New York City
Yeah, turn this shit up
It's Quality music
You know how we use it
Feel the rush

Feel the rush

Compositores: Dorsey Wesley / Talib Greene
Letra de Rush © Universal Music Publishing Group, BMG Rights Management

Referência:
KWELI, Talib [Talib Kweli Greene]. Rush. In: KWELI, Talib [Talib Kweli Greene].
Quality. New York: Rawkus Records, 2002. © Universal Music Publishing Group,
BMG Rights Management, 2002. Disponível em:
<<https://www.azlyrics.com/lyrics/talibkweli/rush.html>>. Acesso em 20 Dez. 2018.

IV. Anexo – “Know That”, de Mos Def [Dante Terrell Smith].

Hey, hey, heyyy man
 I Strike the Empire Back..
 I Strike the Empire Back..
 F*** the Empire!!
 High flyin like the millennium Falcon, piloted by Han Solo
 I never roll for dolo, frontin on me's a no-no
 Understand? Doin this for my family
 Ha ha, check it out why'all

Yo I'm tryin to make a dollar out of what makes sense
 Add it up, told my daddy I'd be a rich man
 You never know when your fate gon' switch hand
 Get today's solid ground out of yesterday's quicksand
 I was a young boy -- who dreamt about being a big man
 on small looseleaf sheets I sketched a big plan
 Gotta handle business properly, boost up my economy
 Store it up and get my mom some waterfront property
 Yesterday was not for me but nowaday it's time for me
 The streets is watchin me, I watch back, that's the policy
 Movin along my oddesey like blood through the artery
 Navigate the treacherous and make it seem effortless
 Let those who make the exodus seekin the North beacon
 from beatin and hog-eatin, from punishment all season
 from hands cracked and bleedin -- cotton thorns in your palms
 It's for why'all that I sketch these songs, and it goes..
 Yea though I walk through the valley of the shadow
 I fear no man, because faith is the aarow
 My vocal chord travel worldwide to block narrow
 We can blow with the ammo or go mano-a-mano
 Kweli is you wit me? (Whattup whattup?) Let's make it happen
 I *BURN* through your argument with action
 My eyes stay fastened to tomorrow lookin for a brighter day
 When why'all want to leave why'all? Right away
 Shout it out from East-West (from South to Northern)
 From Cakalak' (to California)
 From the coldest (to the warmest)
 To the borders ('cross the waters) understand..
 ".. and know that I love you.."
 We got love in the place

Shout out to all the Queens (all the Seeds)
 To all the teams (that's gettin cream)
 From outlaw (to emcee's)
 Make it happen (do your thing) understand..
 ".. and know that I love you.."

Ladies and gentlemen, ladies and gentlemen, ladies and gentlemen

Guess who? The illest MC in the atmosphere, yeah the Soul Controller
 who roam the frontier like a Buffalo Soldier
 I follow the code of honor like a real man gonna
 Never disrespect no women cause I love my momma
 These cats be givin us praise but it ain't that accurate
 I give it up to God, all that, love and attachment, get
 scary well-prepared with the shears when it get hairy
 like how these n****z is lookin like some fairies
 and singin like canaries to the beast
 and anybody who will listen to em clearly
 why'all don't hear me though, even when I'm comin through in stereo
 You make a mockery of what I represent properly
 Yo why you startin me? I take that s*** straight to the artery
 Intellectual property I got the title and the deed
 I pay for rent, with the tears and sweat, and what I bleed
 MC's imitate the way we walk, the way we talk
 You cats spit lyrical pork with no spiritual thought
 Plus your flow a little bit off, you come across soft
 Back in the days, n****z like that on stage got tossed off
 Need to get crossed off the guestlist
 It's like you gotta be disrespected and thrown out the exit
 to get the message
 Sometimes your sunshine get snatched like a necklace
 when you get too drunk on power and your drive get reckless
 Check it, MC's in my face after I slug you then I hug you
 If I gotta dead you know it's only cause I love you
 Shout it out from East-West (from South to Northern)
 From the richest (to the poorest)
 To the elders (in the coffins)
 Livin native (dyin for it) understand..
 ".. and know that I love you.."
 Yea, yea, we got love in the place

Shout out from up top (to the middle)
 To black bottom (SKY HIGH)
 Whether you colder than December
 or hotter, than July
 It don't stop 'til we complete this
 (".. and know that I love you..") keep this fly
 It's so much to life when you just
 stay black (10X)
 My people, my people, my people people p-people (8X)
 My PE-ople, oh-oh-OH-oh-OHH, oh-OHH...

Compositores: Dante Smith / L Dorell / Talib Kweli
 Letra de Know That © Sony/ATV Music Publishing LLC, BMG Rights Management

Referência:

DEF, Mos [Dante Terrell Smith]. Know that. In: Black on Both Sides. 1999. (45 min). Estados Unidos da América: Rawkus Records & Priority Records. ©Sony/ATV Music Publishing LLC, BMG Rights Management, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R2VuQ_Duo-4>. Acesso em 1 Fev. 2019.

V. Anexo – Rimas de Rap Global no Fórum Social Temático - FST - 2012.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=swVOy421dWA>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

Ficha técnica

RAP GLOBAL -- O SHOW (Fórum Social Temático - FST - 2012)

Mcs: Proffeta Picadilha, Sirilo da Fusão, Dhan Borba, Rafa Rafuagi, Branco MV, Nouse D e Walty

Djs: DJ Abú e DeeJay Madruga

Direção Musical: Tonho Crocco

B. Girls: Restinga Crew

Coordenação de Produção: Leka Oswald

Coordenação Geral: Fabiana Menini

Escrito por: Boaventura de Sousa Santos

Realização: FST/2010; Hip Hop Sem Fronteiras; Secretaria de cultura de São Leopoldo

Apoio: CORAG / Governo do Estado do RS

VI. Anexo – Lançamento da Ópera Rap Global, 13 de setembro de 2013.

O lançamento da Ópera Rap Global se deu no dia 13 de setembro de 2013, no Museu Júlio de Castilhos - Porto Alegre\Brasil, com demo do estudo feito pelo compositor Pedro Dom e performance cênica de Aline Ferraz e Renan Inquerito.

A realização é do Instituto Trocando Ideia.

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=iZrlx_sDlmc>. Acesso em: 05 jul. 2018).