UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

EDNA ALENCAR DA SILVA

O Rap Ecoa na Literatura Infantil
(Versão Revisada)

SÃO PAULO

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

EDNA ALENCAR DA SILVA

O Rap Ecoa na Literatura Infantil

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São
Paulo, para obtenção de Título de Mestre em Letras .

Área de Concentração: Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador (a): Prof^a Dr^a Maria Zilda da Cunha.

SÃO PAULO

2011

Edna Alencar da Silva

O Rap Ecoa na Literatura Infantil

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção de Título de Mestre em Letras.

Orientador (a): Prof^a Dr^a Maria Zilda da Cunha.

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

SÃO PAULO

2011

Agradecimentos

À minha caríssima professora e orientadora Maria Zilda da Cunha pelo aceite no programa, pela atenção e por suas carinhosas, precisas e incisivas pontuações. E, principalmente pelo incentivo e pela tranquilidade nas horas incertas.

Ao professor José Nicolau Gregorin Filho por ter me recebido como aluna ouvinte em 2006, pela confiança depositada nos esboços iniciais desta tese. E pela consideração e humanidade com que me acompanhou em todas as etapas deste processo.

À professora Heloisa de Araújo Duarte Valente com quem tive o privilégio de adentrar e conhecer um pouco mais sobre o mundo da música.

Ao professor Benjamin Abdala, grande mestre, aulas preciosas com quem aprendi “*a mergulhar nas águas*”.

À professora Fabiana Marquezini Carelli com quem vislumbrei os horizontes da literatura infantil em África.

À minha estimada amiga Eliana Lana, fiel companheira nestas jornadas pelos corredores da Faculdade de Letras, na USP. Pessoa inesquecível que sempre esteve ao meu lado, ajudando, corrigindo, pontuando e me apoiando neste caminho.

À minha valiosa professora e amiga Maria Esther de Almanza que com paciência e dedicação compartilhou longas horas de estudo em espanhol e tornou possível minha aprovação na proficiência e a realização deste sonho.

À Capes pelo apoio financeiro para a realização desta Pesquisa.

Dedico esta Tese ao meu pai Natael Duarte e ao meu companheiro José Luiz, homens essenciais em minha vida e nesta trajetória.

Às minhas filhas, Gabriele e Heloísa, minhas meninas amadas.

Resumo

Em nossa pesquisa intitulada *O Rap Ecoa na Literatura Infantil*, buscamos investigar diálogos que a literatura infantil e juvenil estabelece com outras formas de comunicação e outras artes, movimento que vem ocorrendo com intensidade e que concorre para modificações nesse universo literário, bem como, na imagem de seu interlocutor. Elaboramos um breve estudo por alguns caminhos percorridos historicamente pelos textos infantis, passamos por uma contextualização sobre a música, e os elementos que compõem a Cultura Hip-Hop e um de seus pilares – o rap, posto que, selecionamos para objeto de estudo a obra *Um Garoto Chamado Rorbeto*, do rapper Gabriel Contino – O Pensador. Buscamos evidenciar códigos literários e manifestações da cultura hip-hop compartilhados, as negociações entre os discursos sociais, o de denúncia – característico do rap e o do poder instituído fortemente representado na obra; a partir disso, buscamos tangenciar possíveis imagens de criança e de infância que se fazem presentes em nossa contemporaneidade.

Palavras-chave: literatura; música; rap; criança; infância.

Abstract

In our survey entitled *The Rap Echoes in Children's Literature*, we show the children's as well as youth's literature dialogues - in whose genesis there is a child picture - with other forms of communication and arts, movement that is happening with intensity and that contributes to changes in this literary universe, as well as the image of the speaker. We prepared a brief study through paths followed by some historical texts for children, we passed through a contextualization of the music, and the elements that make up the Hip-Hop Culture and one of its pillars - the rap in which the object of study selected for the work was *A Boy Called Rorbeto*, from the rapper *Gabriel Contino - O Pensador* (The Thinker). We show literary codes and shared literary manifestations of hip-hop culture, negotiations between the social discourse, the complaint - characteristic of rap - and the institutional power strongly represented in the work; from that point, we seek possible tangent child and childhood images that are present in the present.

Keywords: literature; music; rap; child; childhood.

Sumário

Introdução.....	6
Capítulo 1	9
Literatura Infantil: alguns aspectos	9
1.1. Versões de infância	9
1.2. Aspectos históricos da Literatura Infantil	11
1.3. As “letrinhas” no Brasil.....	14
1.4. Lobato – um divisor de águas.....	17
1.5. Novos Caminhos para a Literatura Infantil.....	20
Capítulo 2	23
Reflexões sobre Literatura Infantil e Arte	23
2.1. Literatura Infantil e Arte.....	23
2.2. Literatura: diálogos e intersecções	26
Capítulo 3	30
A música, a paisagem sonora e as relações de poder.....	30
3.1. Algumas notas sobre a Música.....	30
3.2. A Cultura Hip-Hop e o Rap no panorama musical	32
3.3. Paisagem sonora e as relações de poder	37
3.4. O homem na paisagem sonora.....	40
3.5. Oralidade – a força da voz.....	42
3.6. Gabriel – um pensador	43
Capítulo 4	47
Então, <i>Era uma Vez</i>	47
4.1. Pela voz do narrador	52
4.2. Rorbetó.....	56
4.3. Letrados X Não Letrados.....	60
4.4. Dialogando com outros universos	61
4.5. Rio de águas fortes.....	62
4.6. Idealização da figura paterna	64
Considerações Finais	66
Referências.....	71

Introdução

A Literatura para crianças e jovens é um gênero que desde seu início incorporou uma perspectiva pedagógica e moralizante em razão de seu destinatário – a criança. As noções que a sociedade desenvolveu acerca da infância e dos indivíduos que atravessam essa etapa da vida constituíram parâmetros importantes, durante muito tempo, para a elaboração de obras destinadas a esse público, ora infantilizando a linguagem, ora recorrendo ao texto como pretexto para transmitir ensinamentos comportamentais mais afinados com os padrões culturais hegemônicos da sociedade da época. Assim, essa literatura teve um percurso histórico marcado por um movimento pendular entre o campo ficcional e literário e o referencial e pedagógico. No Brasil, sabe-se da importância de Monteiro Lobato para as modificações ocorridas nesse cenário, colocando em xeque a monologia canônica presente nos textos de literatura infantil.

Nos últimos tempos, essa literatura ou a Literatura Infantil e Juvenil, como foi designada, vem ganhando novas configurações. Isto devido ao intenso trânsito entre as linguagens (iniciado com formas muito criativas de ilustrações) que incorpora uma multiplicidade de códigos, com o livro assumindo esteticamente um novo papel, com os novos suportes que as novas tecnologias propiciam, com os diálogos que estabelece com outras formas de comunicação e outras artes. Além disso, verifica-se essa literatura ganhando legitimidade para apresentar temas relevantes à sociedade, de forma crítica, que proporcionam fruição e leituras reflexivas. Evidentemente, esses são sinais potentes de que uma nova perspectiva está engendrando novos processos de leitura, uma nova imagem de leitor, um novo olhar para o gênero, bem como, a maneira de como se conceber o seu destinatário – a criança.

O presente trabalho, intitulado *O Rap Ecoa na Literatura Infantil*, propõe a leitura de uma obra contemporânea, cujas características concorrem para reafirmar o que acima sinalizamos. Para tanto, selecionamos uma obra publicada em 2005, ganhadora do prêmio Jabuti: *Um Garoto Chamado Rorbetto*, destinada ao público infantil, escrita pelo rapper Gabriel Contino – o Pensador e ilustrada por Daniel Bueno. Objetivamos verificar de que maneira ecos da cultura Hip-Hop - em especial por meio de um de seus pilares: o Rap - comparecem nessa obra e que concepções de criança poderiam estar subjacentes a tal produção. Nesse sentido, buscamos verificar que diálogos o Rap mantém com a literatura,

que aproximações estabelecem-se entre o gênero musical e o literário em sua relação com a sociedade, que aspectos estéticos, ideológicos e sociais entram na composição da obra. Em última instância, vislumbrar como na época atual articulam-se alguns índices de uma nova visão de criança e de infância.

Pareceu-nos pertinente, para isso, recorrer a pesquisadores que vem orientando os estudos de literatura infantil e juvenil, em especial, Nelly Novaes Coelho, que nos oferece um elucidativo panorama histórico dessa literatura. Com essas referências, buscamos esboçar um breve diagrama procurando articular ao estado da arte, aspectos históricos e noções de criança que se relacionam na formação do gênero infantil e juvenil. Assim, apontamos as tendências que essa literatura vai assumindo no que se refere ao reconhecimento de seu estatuto de arte. A isso nos dedicamos no Capítulo 1.

No capítulo 2, apresentamos a literatura infantil e juvenil sob a mira do reconhecimento de seu estatuto de objeto artístico que, estabelecendo múltiplas relações no convívio de um contexto de discursos plurais, participa da inevitável convergência das artes e comunicações que marcam nossa era. Face a tal panorama, pareceu-nos relevante verificar as relações que se estabelecem entre a música, a paisagem sonora, o rap e a literatura.

Considerando alguns aspectos levantados, no Capítulo 3 nos dedicamos à compreensão da cultura Hip-Hop e do surgimento de um de seus pilares, o Rap, arte musical que estabelece intercomunicação com outras manifestações artísticas, e incorpora em sua composição elementos de que se nutre a poesia: métrica, rimas, ritmo, sonoridade. Assim, preservando cada qual seus recursos e contornos específicos, literatura e rap correlacionam-se.

Nessa ordem de ideias, inserimos, sob a perspectiva da literatura comparada, estudos de relações que a literatura infantil estabelece com esse fenômeno cultural e social, na medida em que a obra por nós selecionada, *Um Garoto Chamado Rorbetto*, traz o rap para dentro da mídia livro, promovendo a convergência de duas artes e suas relações com a sociedade. Foi nesse capítulo que descrevemos como se configura a paisagem sonora e as relações de poder. Apresentamos também um breve panorama histórico sobre a cultura Hip-Hop e o surgimento do rap, manifestação cultural ligada à comunicação.

Assim, tomando como o ponto de partida uma obra literária a qual traz elementos do rap em sua constituição (com aproximações e distanciamentos), no capítulo 4

procedemos à leitura de *Um Garoto Chamado Rorbeto*, de Gabriel – o Pensador. A leitura analítica propiciou observar as tramas intertextuais em que a obra se faz nas relações música/literatura, literatura/literatura (Gabriel-Lobato-Rosa-Ramos) e nos diálogos e nas negociações que realiza entre os discursos sociais (o discurso de denúncia característico do Rap vai negociando com o discurso do poder institucionalizado). E com isso, a imagem da infância excluída, denunciado nas primeiras linhas da narrativa, vai mudando de tom, Gabriel o Pensador termina a história, com uma imagem de infância incluída.

Quanto à imagem de criança, Rorbeto é caracterizado como um menino pobre, sensível, mas ganha força e vai se construindo como um ser em formação que é sendo, o autor concede um final feliz ao garoto. Conclusivamente, as imagens de infância e de criança, apresentam-se sem definições fechadas, pois integram o momento histórico atual, que é labiríntico. Evidentemente, subjaz à obra uma imagem de criança e de literatura que rege os aspectos por nós apontados. Verifica-se, face ao momento histórico da contemporaneidade, a transitoriedade de conceitos e a emergência de noções ainda não definidas.

Realizamos um percurso teórico na linha comparatista e para isso, lançamos mão de estudiosos que elucidavam em suas análises, aspectos que nos auxiliaram no tratamento de questões relevantes nesta Pesquisa, com isso, os argumentos iniciais, foram aprofundados, alguns reforçados, outros, enfraquecidos.

Capítulo 1

Literatura Infantil: alguns aspectos

"– A vida, senhor Visconde, é um pisca-pisca. A gente nasce, isto é, começa a piscar. Quem pára de piscar chegou ao fim, morreu. Piscar é abrir e fechar os olhos – viver é isso. É um dorme e acorda, dorme e acorda, até que dorme e não acorda mais. É portanto um pisca-pisca. O Visconde ficou novamente pensativo, de olhos para o teto. Emília riu-se. Está vendo como é filosófica a minha idéia ? (...) A vida das gentes neste mundo, senhor Sabugo, é isso. Um rosário de piscados. Cada pisco é um dia. Pisca e mama, pisca e brinca, pisca e estuda, pisca e ama, pisca e cria filhos, pisca e geme os reumatismos, e por fim pisca pela última vez e morre. – E depois que morre ?, perguntou o Visconde. – Depois que morre, vira hipótese. É ou não é ? Visconde teve que concordar que era", (LOBATO, 1972:91).

1.1. Versões de infância

Para Zilberman (2003) a conceituação de literatura infantil supõe uma consideração histórica, pois não somente o gênero, como também seu aparecimento ocorreu mediante exigências específicas de determinado período histórico.

Outrossim, há um vínculo estreito entre seu surgimento e um processo social que marca indelévelmente a civilização européia moderna e, por extensão, ocidental. Trata-se da emergência da família burguesa, a que se associam, em decorrência, a formulação do conceito atual de infância, modificando o status da criança na sociedade e no âmbito doméstico, e o estabelecimento de aparelhos ideológicos que visarão preservar a unidade do lar e, especialmente, o lugar do jovem no meio social, (ZILBERMAN, 2003:4).

A autora assegura ser um "gênero incompreensível sem a presença de seu destinatário, a Literatura Infantil não pode surgir antes da infância", (1979:36), e explica que, na sociedade antiga, não havia separação da infância do mundo adulto. Assim, depreende-se que a concepção de criança que a sociedade desenvolve em determinado momento histórico baliza e subjaz a produção literária a ela destinada.

Em trabalho intitulado *Criança e Linguagem*, Cunha (1997) baseada em pressupostos semióticos, entrevê, em um contexto mais amplo, o movimento da construção de um conceito. Com essa perspectiva, a pesquisadora busca compreender como se montou ao longo da história a noção de criança, e afirma que a referência que temos hoje é o século XVIII como o da consolidação do conceito, e coloca que a categoria infância, em que pese suas especificidades biológicas e universais, passa por um crivo de montagem conceitual histórica, socialmente construída, fruto do conflito e da negociação entre diferentes práticas e visões. Desse modo, não é uma noção fixa.

Visando a um melhor entendimento da palavra criança, recorreremos também às pesquisas de Ariès (1981). Em *A História Social da Criança e da Família*, o autor afirma que até o século XVIII, o significado para esse vocábulo não é o mesmo que lhe atribuímos na atualidade, tanto que a inserção da criança na sociedade só acontece no início da Idade Moderna.

Ariès menciona que a criança, ao sair de seu total anonimato, passa a ser vista e considerada fonte de inspiração e de relaxamento para o adulto, sentimento, que ocasiona sérias críticas no final do século XVI, as quais se intensificam no século XVII, quando não se admitia mais a ideia de se amar as crianças “como passatempo, como se fossem macacos”, nos termos utilizados por Montaigne.

Os acontecimentos do século XVIII, tais como a consolidação da ideologia burguesa, emergência do modelo unicelular de família, contribuíram sobremaneira para consubstanciar o conceito de infância, o qual vai se sistematizando nas mais diversas áreas do saber, conforme detalha Cunha (1997).

[...] a pedagogia volta-se para a educação infantil; a literatura assume o gênero infantil; na medicina surge a pediatria; a psicologia volta-se para o estudo do comportamento humano, desde a infância; inicia-se uma produção de “objetos” culturais e industrializados destinados à criança, (CUNHA, 1997:40).

É nesse contexto social e histórico que Zilberman (2003) situa o surgimento da literatura infantil. Segundo ela, tal gênero, “decorre da ascensão da família burguesa, do novo status concedido à infância na sociedade e na reorganização da escola”. E, é a partir daí, que a criança passa a ser vista com alguma importância na sociedade, já que antes disso, não existia exatamente um conceito definido e muito menos uma literatura destinada a este público.

Para Zilberman, embora esse conceito tenha em sua base uma concepção totalitária, já que é um reflexo da tomada de poder pela burguesia, revela também uma cisão profunda no tratamento de jovens de classes sociais diferentes.

A criança burguesa deve ser preparada para assumir sua função dirigente, a criança pobre precisa ser amparada para se converter em mão-de-obra. Em ambos os casos, a finalidade social é única, porém o treino recebido é personalizado: para liderar, o ser humano precisa de unidade interior e saúde mental, enquanto ao proletário, para cumprir sua missão são exigidas confiança na classe dominante e saúde física, (ZILBERMAN, 2003:59).

Nesse contexto, fica evidente que o recebedor do material literário que o livro oferece vem da burguesia, excluindo com isso, o interesse, e a necessidade de representação dos males sociais. Isto é uma das barreiras que a literatura infantil teve que romper, visando atingir sua plena realização artística e sua autonomia.

1.2. Aspectos históricos da Literatura Infantil

Em que pese as considerações até aqui empreendidas, nos parece importante tomar também como referência os ensinamentos da escritora e professora paulista Nelly Novaes Coelho.

Para Coelho (1985) as origens do gênero denominado Literatura Infantil estão nas longínquas narrativas primordiais, as quais remontam a fontes orientais heterogêneas difundidas pela transmissão oral no ocidente europeu durante a Idade Média.

De forma muito breve, podemos apresentar, a partir das ideias da autora, o seguinte percurso: da narrativa Primordial à Literatura Infantil Clássica - das narrativas primordiais orientais passando pelas medievais arcaicas, chegamos à Literatura Folclórica, que se subdivide em duas ramificações, a Literatura de Cordel e a Infantil.

Das fontes orientais, uma importante referência é o texto de Calila e Dimna¹, considerada a coletânea mais antiga das narrativas originárias da literatura popular europeia que deve ter surgido na Índia por volta do sec. V a.C. Estudos orientalistas apontam que a coletânea reunia textos pertencentes ao *Pantchatantra* usados pelos pregadores budistas por

¹Calila e Dimna – nomes dos chacais, personagens principais das narrativas.

volta dos séculos V e VI a.C. e ao *Mahabharata* – longa epopeia primitiva indiana, do século VIII a.C. Consta que também tiveram larga divulgação as narrativas derivadas da *Pantchatantra* – conhecidas como *Hitopadexa* ou *Instrução Proveitosa* que continha textos de caráter exemplar.

As principais características dessas obras são o maravilhoso e a estrutura labiríntica,

(...) a ação se passa fora dos limites do mundo conhecido, o que mostra que, desde as origens, a palavra que se perpetuou de geração a geração ou de povos para povos, procurava dizer algo que explicasse não só a existência concreta do dia-a-dia... mas também a que ficava para além dos limites conhecidos e compreensíveis, (COELHO,1985:6).

No Ocidente Europeu, as manifestações literárias datam da Idade Média, entre os séculos V e XV, período marcado pelo fim do Império Romano e início do Renascimento. Começam historicamente, os Tempos Modernos², em que o amálgama cultural tem como fonte de inspiração a tradição medieval, tornam-se assim, conhecidas as novelas de cavalaria e a obra-prima da novelística, *Decameron*, clara alusão aos Mitos Gregos. Coelho relata como as novelas de cavalaria contribuíam para a formação cultural.

Expressando o ideal guerreiro e religioso da Idade Média, essas novelas de cavalaria foram difundidas pelos jograis – músicos ambulantes que iam de vila em vila ou de castelo em castelo, divertindo os mais variados públicos. E ao mesmo tempo em que cantavam as façanhas guerreiras, iam divulgando valores e costumes de um povo para outros, (COELHO,1985:29).

A autora ressalta que essa literatura advinha de duas fontes distintas, a popular e a culta. A de origem popular, derivada das fontes orientais ou gregas, é a prosa narrativa exemplar. A culta, de inspiração ocidental, é representada pelas novelas de cavalaria, nas quais Coelho (1985) destaca estar realçado um idealismo extremo e um mundo mágico completamente estranho à vida real e concreta do dia-a-dia. Nos textos literários

² Este amplo período histórico corresponde a dois períodos literários, a Clássica, do século XVI ao XVIII e a Romântica, iniciada no século XIX à primeira década século XX.

desse período havia também um movimento pendular entre exemplaridade e magia, configurando-se uma época fecunda para as narrativas que viriam compor a Literatura Infantil.

Já, no século XVII, durante o Absolutismo, seguido pelo Classicismo, Luis XIV demonstra preocupação com a Literatura voltada para crianças e jovens. Como ilustração do período, temos as *Fábulas de La Fontaine* (1668); os *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault (1691/1697) e *As Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon (1699), textos fundamentalmente de cunho admonitórios, que pertenciam à tradição oral, e foram sistematizados em registros escritos. Era uma literatura construída fundamentalmente baseada na realidade clássica, primando pela fantasia e pela imaginação.

Coelho (1985) esclarece que, a criação de algumas obras-primas, como *Robson Crusoé*, publicada em 1719, do inglês Daniel Defoe e *As Viagens de Gulliver*, em 1726, do irlandês Jonathan Swift, se deu durante o Pré-Romantismo, no século XVIII. Ambos os autores, na análise de Coelho (1984), são considerados continuadores do estilo aventureiro, muito presente nas novelas ou relatos de viagens, além de serem precursores do individualismo romântico.

No século XIX, época do Romantismo e do Realismo, consolidado o conceito de criança, assim como, sua inscrição na história e na sociedade, há a recolha de material folclórico pelos Irmãos Grimm, publicada entre os anos de 1812 e 1822; a produção de Hans Christian Andersen, no período de 1808 e 1875, que explorava em suas obras o contexto da Revolução Industrial, abordando a dicotomia entre maravilhoso e realismo, ternura e violência, além da menção a objetos industrializados, como exemplo, *O soldadinho de Chumbo* e *A Roupas do Rei*.

Outro nome expressivo da produção dessa época é Lewis Carroll, que em 4 de julho de 1865, publica *Alice no País das Maravilhas*, obra clássica da literatura inglesa, considerada também uma das mais célebres do gênero literário *nonsense*. A obra introduz a fusão entre o maravilhoso e a realidade cotidiana, tornando impossível dissociar a fantasia da personagem do que é real. Escrita na Inglaterra durante o reinado da Rainha Vitória – que é satirizada pelo autor – e durante o período do racionalismo vitoriano. Carroll realiza em *Alice*, “uma lúcida crítica aos costumes ou equívocos da civilização de seu tempo, atingindo especialmente as falhas do sistema de ensino vigente”, (COELHO,1984:88).

Na Itália, surgem as *Aventuras de Pinóquio*, novela juvenil escrita por Collodi, publicada em 1881. A obra, há mais de um século, encanta aos adultos e crianças, ao fundir a vida cotidiana e o maravilhoso, estabelece uma empatia imediata entre narrador e o leitor, ou ouvinte. Para Coelho (1984), Pinóquio é diversão sempre renovada:

No estilo narrativo mais adequado ao espírito infantil (aquele que pelo tom familiar de dialogante ou pela repetição, estabelece imediata simpatia entre narrador e leitor/ouvinte), PINÓQUIO é igualmente exemplar como diversão sempre renovada e como transmissor dos valores ideológicos e/ ou éticos da época. Seu caráter simbólico garante-lhe perenidade no interesse dos leitores, (COELHO, 1984:91).

Outro clássico da literatura infantil é *Peter Pan*, do escritor escocês James Matthew Barrie, mas conhecido como J.M. Barrie, que inventou o personagem inspirado na relação que mantinha com os filhos da sua amiga Sylvia Llewelyn Davies, os Llewelyn - Davies boys.

A primeira aparição de Peter Pan foi em 1902, no livro intitulado *The Little White Bird*, versão ficcional da relação do autor com os filhos de Sylvia Davies, adaptada para o teatro numa peça chamada *Peter Pan, The Boy Who Wouldn't Grow* que estreou em Londres, em 27 de dezembro de 1904.

Grosso modo, esse conjunto de narrativas conflui para a formação de um cânone literário específico da literatura para crianças e jovens, grande parte dessas obras veio para o Brasil no século XIX, em traduções e também adaptações.

1.3. As “letrinhas” no Brasil

No Brasil, simultaneamente ao aumento de traduções e adaptações de livros literários, surge também uma necessidade de se firmar uma literatura própria com valores nacionais. As primeiras experiências literárias se consolidam no ambiente escolar, dessa maneira, desenvolvem-se unidas, literatura e pedagogia.

Coelho (1985) nos aponta alguns valores ideológicos presentes nas primeiras produções literárias que surgem nesse período: o nacionalismo, a preocupação com a língua portuguesa falada no Brasil e em despertar, nos mais novos, o entusiasmo e a dedicação pela pátria, cultuando as origens e o amor pela terra; o intelectualismo, culto à inteligência, com a valorização do estudo e do livro como meios para ascensão social; o tradicionalismo cultural, valorização dos grandes autores e das grandes obras literárias do passado como modelos a serem imitados; o moralismo e a religiosidade, obediência aos preceitos cristãos, exigindo absoluta retidão de caráter, honestidade, solidariedade, fraternidade, pureza de corpo e alma.

Segundo a autora, essas obras pioneiras revelam a natureza da formação ou educação recebida pelos brasileiros desde meados do século XIX. “Uma educação orientada para a consolidação dos valores do Sistema herdado (= mescla de feudalismo, aristocratismo, escravagismo, liberalismo e positivismo)”, (COELHO, 1985:168).

A fusão entre os objetivos doutrinadores, pedagógicos e literários é contemplada na edição de algumas obras, entre elas, *O Livro do Povo*³, de Antônio Marques Rodrigues, em 1861 – para a escola primária; a *Série Instrutiva*⁴, de Hilário Ribeiro, em 1882; os *Contos Infantis* de Júlia Lopes de Almeida, em 1886; a *Cartilha das Mães*, de Arnaldo de Oliveira Barreto, em 1895; os *Contos da Carochinha*,⁵ de Figueiredo Pimentel em 1896; *Saudade*, de Tales de Andrade, em 1919 e *Cazuza*⁶, de Viriato Corrêa, em 1938.

Do Brasil Colônia até a década de 20, desenvolve-se uma literatura cuja preocupação era a formação dos jovens e crianças; ela constituía uma produção literária de cunho humanista-dramático e era usada como instrumento pedagógico.

A partir de 1920, desenvolve-se uma literatura em outras bases: ela terá como marco a produção de Monteiro Lobato, escritor que inaugura uma nova fase com livros voltados para crianças e jovens. Nesse período, concorrem obras de cunho pedagógico e

³ Primeiro livro brasileiro de repercussão no ambiente escolar.

⁴ Foi uma das mais populares nas escolas brasileiras, até a década de 30 (adotada em estados como o Rio de Janeiro, S. Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Ceará, etc), (COELHO, 1985:171).

⁵ Contos da Carochinha foi a primeira coletânea de literatura infantil, organizada com a expressa intenção de traduzir em **linguagem brasileira** os contos infantis que circulavam em várias coletâneas estrangeiras ou em traduções portuguesas, (COELHO, 1985:176).

⁶ Considerado um dos best-sellers da literatura infantil brasileira.

moralizante, nos moldes europeus, e obras mais inventivas como as de Monteiro Lobato, que buscavam uma identificação entre as experiências imaginativas e vividas pelas crianças e as situações narradas em suas histórias. Com as narrativas de Lobato as crianças “sentiam-se à vontade dentro de uma situação *familiar* e *afetiva*, que era subitamente penetrada pelo *maravilhoso* ou pelo *mágico*, com a mais absoluta naturalidade”, (COELHO, 1985:187).

Após Lobato, em meados dos anos 80 até 90, a literatura infantil passa a incorporar uma postura inquieta, trazendo questionamentos e tratando de questões mais realistas e cotidianas. Os autores buscavam principalmente despertar a curiosidade do leitor, e de certa forma contribuir para o seu preparo psicológico de enfrentamento da vida. Essa Literatura começava a apresentar importantes modificações em alguns aspectos: verifica-se uma nova concepção de criança (agora mais atenta ao seu modo de pensar) orientando a produção a ela destinada; verificam-se alterações lentas, mas, importantes na compreensão da natureza e da função da literatura infantil. Esta começa a se desvencilhar do estrito pedagogismo, incorporando temáticas mais críticas e mais voltadas à realidade social, começando a incorporar também um aspecto mais artístico, voltando-se ao desenvolvimento da imaginação criadora.

Segundo Palo, o pensamento infantil responde às motivações do signo artístico e a literatura que se fundamenta neste modo de ver torna a criança um agente de seu próprio aprendizado.

Ora, sendo assim, o pensamento infantil está apto para responder à motivação do signo artístico, e uma literatura que se esteie sobre esse modo de ver a criança torna-a indivíduo com desejos e pensamentos próprios, agente de seu próprio aprendizado. A criança, sob esse ponto de vista, não é nem um ser dependente, nem um “adulto em miniatura”, mas é o que é, na especificidade de sua linguagem que privilegia o lado espontâneo, intuitivo, analógico e concreto da natureza humana, (PALO, 2003:8).

Para a autora, “o pensamento infantil é aquele que está sintonizado com esse pulsar pelas vias do imaginário”, (2003:11).

Diversos autores iniciam uma produção literária que implica uma atividade leitora mais ativa por parte da criança, esta participa na construção dos significados daquilo que lê. Nas palavras de Palo, é uma “leitura que segue trilhas, lança hipóteses, experimenta, duvida, num exercício contínuo de experimentação e descoberta, como a vida”, (PALO, 2003:11). Nesse contexto, entre outras, destaca-se a produção literária de Lygia Bojunga, que

traz em seus textos o dialogismo, múltiplas vozes atuando no texto, além de abrir ao leitor, via metalinguagem, os bastidores do processo criativo.

Vale ressaltar a importância que Nelly Novaes Coelho atribui ao papel de Lobato na formação da literatura infantil brasileira, a autora considera-o um divisor de águas, e destaca três períodos de desenvolvimento da Literatura Infantil no Brasil a partir do início de sua produção: a dos Precursores, o Período Lobatiano,⁷ e pós Lobatiano, no qual se encontram os autores, leitores de Lobato, e, que se alimentaram dessa leitura, como é o caso de Lygia Bojunga.

Para Nelly Novaes Coelho, (1984), a produção lobatiana imprime um valor literário original.

As novas forças estimulam os criadores a preparar as novas gerações para a estruturação/construção de um novo mundo; e não para a consolidação de um Sistema já estruturado em suas bases (como aconteceu no século XIX, ao difundir através da Literatura Infantil/Juvenil os valores do Romantismo/realismo...), (COELHO, 1985:214).

Tudo o que produzia: “contos ou sonhos infantis não se subordinam a norma nenhuma”. Em conversa com Paulo Dantas (1982) Lobato assegura que seguia a veneta, “indiferente a censuras ou aplausos”. O caráter inovador do autor, capaz de ficar na vida “sem sistematização nenhuma, livre como um passarinho, a esvoaçar para onde aprazia”⁸- como atesta ele próprio - “insubmisso a fórmulas e autoridades” e capaz de levar a insubmissão à sua literatura, faz com que seja considerado por muitos um importante marco na formação da literatura infantil brasileira. Para Nelly Novaes Coelho, Lobato é um divisor de águas e de ideias.

1.4. Lobato – um divisor de águas

Antes de Lobato predominavam, nas produções literárias destinadas às crianças, traços bem característicos, que abordavam os paradigmas tradicionais, reforçando o individualismo, a obediência absoluta à autoridade, o preconceito, a valorização das minorias

⁷ Inicia com a publicação da obra escrita por Monteiro Lobato em 1920 - *A Menina do Nariz Arrebitado*, Coelho (1984).

⁸ Lobato citado por Paulo Dantas, no livro: *Vozes do tempo de Lobato*. Traço Editora, 1982:14.

privilegiadas pela fortuna, entre outros conceitos moralizantes resultantes da pedagogia maternal que pregava ser a escola uma continuação do lar.

Coelho (1984:94) comenta este teor pedagógico:

Resultante da “pedagogia maternal” que se difunde no século XIX (pela qual a escola devia ser a continuadora do lar, na formação das crianças) surge uma abundante literatura moralizante, informativa e pueril, que pretendia auxiliar os infantes a se prepararem o mais depressa possível para a vida adulta. (Eram os “tesouros”, os “exemplários”, os “ramalhetes”...) A passagem da infância para a vida adulta se fazia quase sem transição. A criança ainda era vista como um “adulto em miniatura”.

Em termos de representação, a criança vista como um adulto em miniatura não tinha direito à voz e mantinha uma relação de submissão e obediência absolutas para com o adulto. Essa criança deveria ser preparada, via literatura, para desenvolver condutas esperadas e de acordo com os padrões e valores preconizados pela sociedade. Um livro que pode ser citado como exemplo é *Coração*, do italiano Edmondo De Amicis, publicado em 1886, traduzido para o português, e muito presente nas escolas brasileiras, no início do século XX. Trata-se de uma obra de cunho didático-moralizante, no qual prevalece o monologismo e apenas um ponto de vista, o do adulto.

Lobato trouxe várias inovações, como ressalta Coelho (1984), mas o seu maior achado foi a fusão entre o mundo real e o maravilhoso. Em *Reinações de Narizinho, por exemplo*, o autor produz textos que estabelecem interessantes diálogos com os Contos de Fada, como no trecho destacado:

(...) Quem é esta velha? perguntou a menina ao ouvido do príncipe. Parece que a conheço... Com certeza, pois não há menina que não conheça a célebre dona Carochinha das histórias, a baratinha mais famosa do mundo. E voltando para a velha: ignoro se o Pequeno Polegar anda pelo meu reino. Não o vi, nem tive notícias dele, mas a senhora pode procurá-lo. Não faça cerimônia. Por que ele fugiu? – indagou a menina. Não sei – respondeu dona Carochinha – mas tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias já andam aborrecidos de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr mundo a fim de se meterem em novas aventuras. Aladino queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujando. A Bela Adormecida tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos (...) Branca de Neve vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruje na cara. Andam todos revoltados, dando-me um trabalhão para contê-los, (LOBATO, 1983:11).

Em *O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato*, Vasconcelos (1982) ressalta a postura audaciosa do autor, em relação à criança. Para ela:

Mas a audácia de Lobato no relacionamento com seu público infantil vai mais longe que o simples questionamento direto de princípios. (...) Chega a apresentar como ideal um modelo de criança que vai contra o tradicional incentivo à obediência, aos bons modos, à boa linguagem e educação. É nessa área que reside, provavelmente, o maior impacto da obra sobre o leitor, (VASCONCELOS, 1982:138).

O mundo real e maravilhoso vem representado em sua obra por seis personagens principais, sendo dois adultos, D. Benta e Tia Nastácia – descrita como uma negra de estimação, duas crianças, Narizinho e Pedrinho e dois personagens – Emília e o visconde de Sabugosa. Propagadores de valores ideológicos do autor, Emília e o visconde de Sabugosa, ambos criados por Tia Nastácia, atuam fortemente no Sítio do Pica-Pau Amarelo.

Para Vasconcelos (1982), a boneca Emília tem um papel *sui generis* no mundo de representação lobatiano, o de ser, e ao mesmo tempo, não ser uma criança. É uma boneca, e isto a destitui da necessidade de ser educada. Sobre isto, esclarece a autora:

Passa assim a representar exatamente os impulsos reprimidos das crianças, livres da influência educativa, o que a torna excelente alvo de identificação por parte dos leitores. É também o suporte da ludicidade e da imaginação infantis; e, mais ainda do que Pedrinho e Narizinho, assume o valor de criança – esperança de um mundo novo, de ruptura com a tradição de indivíduo-ideal que encarna o projeto de cidadão de Lobato... é de se notar, aliás, que a Emília é um personagem que sofre uma evolução na obra, evolução ressaltada varais vezes pelo narrador: de boneca de pano passa a ser gente de verdade. Essa representação de uma evolução, claro, não é inocente num autor que durante tanto tempo acreditou nas teorias evolucionistas: é como se Lobato tivesse deslocado suas esperanças da sociedade real para a fantasia... Emília, *animal artificial, único que a Zoologia não poderia explicar*, acaba sendo a sugestão de Lobato sobre o “super-homem” que representaria a nova etapa da evolução natural... (VASCONCELOS, 1982:140).

Emília, ao representar estes impulsos reprimidos, denuncia, é a voz da criança, que fala através da boneca que está acima dos valores morais e comportamentais da humanidade justificando que a partir dela surjam as mais duras críticas à sociedade e também a natureza, nada escapa a boneca. Sua evolução não acontece por acaso, mas para estabelecer uma tensão dialética com os demais personagens, desconstruindo valores, apresenta para a criança uma moral alternativa que poderia ser desobedecida sem culpa.

Já, o visconde de Sabugosa tem como principal característica ser um sábio. Representando principalmente nos livros de aventuras, das quais os adultos não participam, “o papel de transmissor da voz da prudência e experiência adquirida que aqueles

desempenham normalmente” (VASCONCELOS,1982:140). Parece-nos pertinente considerar que Lobato dá ao visconde de Sabugosa a missão de incitar nas crianças a busca pelo conhecimento, aliada a fantasia e a liberdade de pensamento.

Restringindo-nos apenas à atuação de Emília e a do visconde de Sabugosa, notamos como Lobato por meio dessas vozes constrói uma relação de respeito com seu leitor e, ao apresentar diversas visões, produz textos dialógicos, uma inovação para a literatura infantil na época.

Em suas *Conferências, artigos e crônicas*, Lobato analisa as concepções a respeito da infância, relacionando-as com a produção de textos dirigidos à criança:

A pedagogia navega em seu estudo sem que se chegue a um acordo. Duas correntes, no entanto, se anunciam bem distintas. Uma, a dos que consideram a criança como um homem em miniatura e pede que se dê a ela o mesmo alimento mental e moral que se dá ao homem, com redução apenas da dose[...] em regra, todos os professores de fraco descontínuo psicológico batem-se pela vitória deste critério. Em consequência surgiu toda uma glosa de livros mais ou menos morais e instrutivos [...]. Tudo ótimo, em concordância com o conceito de que a criança é um adulto reduzido em idade, com a mesma psicologia. O defeito único desses livros está em que a criança os refuga como o organismo refuga o alimento que sua natureza repele [...] A outra corrente admite a criança como um ser especialíssimo, da qual o homem vai sair, mas que ainda tem muito pouco de homem. Em consequência, o seu alimento mental há de ser, nunca uma redução da dose, mas algo especial [...] Um menino dá como produto final um homem e uma menina uma mulher, mas um menino não é um homem ou uma mulher de idade reduzida. São ambos algo de muito diferente, assim como a crisálida é diferente da borboleta, (LOBATO, 1961:255).

Como vimos, é após Lobato, que a literatura infantil vai se desvencilhando do cunho pedagógico e começa a apresentar os seus esboços como manifestação artística.

1.5. Novos Caminhos para a Literatura Infantil

Para Nelly Novaes Coelho (1984), o que define a contemporaneidade de uma literatura, entre outras características, é a capacidade de estimular a criticidade de seu leitor.

Enfim, o que hoje define a contemporaneidade de uma literatura é a sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade-em-transformação que é a Sociedade, onde ele deve atuar, quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso, (COELHO, 1984:105).

Regina Zilberman (2003) ressalta uma duplicidade inerente aos textos destinados ao público infantil e juvenil: pela ótica do adulto assume um caráter pedagógico, ajudando a dominar a criança, o jovem e pelo prisma do leitor, quando compromissada com os interesses da criança, é um meio de acesso ao real, facilitando a ordenação de ideias existenciais e a expansão de seu domínio linguístico.

Outro aspecto apontado por estudiosos, é que hoje, a literatura destinada a crianças e jovens é um gênero que vem assumindo novas configurações. Para Cunha e Gregorin (2008) a literatura infantil e juvenil traz temas importantes para a atual sociedade, que tenta romper paradigmas e hegemonias; configura-se em textos híbridos tecidos por múltiplos códigos e linguagens; vem ganhando novos contornos com os vários suportes textuais que são oferecidos pelas novas tecnologias; já desvela em sua tessitura uma nova consciência de linguagem, trazendo a participação ativa de seu receptor.

A recepção, assim, ocorre de uma maneira bem peculiar,

Para a criança, mesmo de forma não consciente, o texto entra em diálogo sempre com um concreto histórico, uma vez que precisa acionar conhecimentos prévios e esquemas interpretativos. Portanto, se qualidade de sentimento, percepção, imaginação e intelecto são convocados para a decifração dos enigmas do texto ficcional, processa-se uma leitura no engendrar de sensações, imagens, diagramas de compreensão, hipóteses, experimentações e raciocínio, de forma a articular um complexo sógnico que consubstancia o texto literário em sua função social, ideológica e estética, (CUNHA, 2008:51).

Considerando que os textos infantis ao dialogar com o concreto histórico despertam na criança associações relacionadas a conhecimentos prévios, e ao mesmo tempo, revelam valores sociais imprescindíveis à construção da identidade brasileira, estabelecem diálogos que devolvem à sociedade novas maneiras artísticas de discutir e veicular estes valores, conforme aponta Gregorin (2006), no artigo intitulado, *Literatura Infantil Brasileira: da colonização à busca da identidade*.

[...] como visão de mundo de uma cultura em interface com as culturas dos outros povos que partilham a sua língua, como as nações africanas de língua oficial portuguesa, que antes não figuravam na tradição da literatura para crianças, já que os padrões a serem seguidos eram os ditados pelos modelos europeus de cultura. Ao mesmo tempo em que essa nova literatura feita para crianças e para jovens traz à tona as discussões de valores sociais imprescindíveis para a identidade do nosso povo e para o diálogo com os outros povos de língua portuguesa, devolve para a sociedade novas maneiras artísticas de discutir e veicular esses valores, seja por meio de novas e múltiplas linguagens, seja por intermédio de novas formas de suporte para que essa arte seja veiculada, (GREGORIN, 2006:193-194).

Desta forma, a Literatura infantil e juvenil vai conquistando seu espaço como arte e nesta construção exerce o importante papel de estabelecer diálogos em, uma cadeia de associação de saberes, que colaboram sobremaneira para a pluralidade do leitor.

Nesta perspectiva, o diálogo se inicia na obra e a ela retorna, após uma longa cadeia de associações com outros saberes e, nessa viagem, a pluralidade do leitor vai sendo construída; seja porque busca outros textos para esses diálogos, seja porque aprende a importância do próprio diálogo. Tem-se, nesse entendimento, uma exploração de todos os elementos desencadeadores da gênese literária, (GREGORIN, 2008:41-42).

Além de colaborar para a construção da pluralidade do leitor, a literatura infantil e juvenil, como arte, estabelece um diálogo com a sociedade; nesse sentido, vem estimulando discussões sobre a complexa identidade do povo brasileiro, bem como, com nuances da formação de nossa cultura plural, e, com as imagens da infância e da criança que ora emergem. Evidentemente, considerando o percurso histórico, da criança, vista como entretenimento, passando por um adulto em miniatura, ao ser em formação, a literatura infantil percorreu um longo caminho até chegar aos textos atuais e, mesmo na contemporaneidade, está distante do seu ponto final.

A obra *Um garoto Chamado Rorbetto*, de Gabriel Contino – o Pensador; que adiante será alvo de nossa discussão, comporta inter-relações entre a literatura e a linguagem do rap, e revela, sob nosso ponto de vista, aspectos interessantes sobre a emergência de um novo conceito de infância e da imagem de criança na sociedade contemporânea.

Ao fim e ao cabo, como ensina Cunha (1997), a noção de criança e a de literatura que a ela se vinculou passa por um crivo de montagem conceitual histórica, socialmente construída, fruto do conflito e da negociação entre diferentes práticas e visões, portanto, não são noções fixas.

Capítulo 2

Reflexões sobre Literatura Infantil e Arte

“Cada criatura traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro.”

(Machado de Assis)

2.1. Literatura Infantil e Arte

Fenômenos visceralmente humanos, a criação literária e a arte em geral, serão sempre processos complexos, e ao mesmo tempo, fascinantes, misteriosos e essenciais à humanidade, como pondera Coelho (1984), é nessa senda que se encontra a literatura para crianças e jovens:

A Literatura Infantil é, antes de tudo, *literatura*; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o Mundo, o Homem, a Vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real; os ideais e sua possível/impossível realização, (COELHO, 1984:10).

A Literatura Infantil, portanto, assume o papel de manifestação artística e, como tal, no dizer de Bosi (1989) é como toda arte: construção, conhecimento, expressão. Segundo ele, Arte significa construção, posto que, implica um fazer, uma produção que envolve trabalho, execução de tarefas que criam, dão forma ao amorfo.

A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística, (BOSI, 1989:13).

Lembrando que a Arte representa desde a Pré-história uma atividade fundamental do ser humano, e não se encerra na produção de objetos e no despertar de estados psíquicos em seu receptor, mas é um modo específico de interação entre os homens, (BOSI, 1989).

Segundo o autor, esta atividade suscita certos estados psíquicos:

Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um

processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o *ser* da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos, (BOSI, 1989:8).

Assim, a literatura, além de promover essa interação entre os homens, ganha abrangência, pois segundo Candido (1976) representa um sistema vivo de obras.

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público, nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo, (CANDIDO, 1976:74).

Em suma, preservando o caráter comunicativo e suas especificidades, em todos os tempos, a literatura configura-se como dinâmico processo de intervenção social. Para Coelho, essa forma de expressão artística sempre foi portadora de valores universais humanos. Valores esses, que segundo Santaella (2003), são ao mesmo tempo, tão universais, quanto difíceis de discernir, uma vez que:

Para ser produzida, ela depende de suportes, dispositivos e recursos. Ora, esses meios, através dos quais a arte é produzida, exposta, distribuída e difundida, são históricos. Assim sendo, cada período da história da Arte no Ocidente tem sido marcado pelos meios que lhe são próprios. A cerâmica e a escultura no mundo grego, a tinta a óleo no Renascimento, a fotografia no século XIX etc, (SANTAELLA, 2003:151).

Referindo-se à produção artística do século XX, Bosi (1989) afirma que o processo de transformação e de novas combinações gera uma crise de identidades manifesta nas linguagens da arte. Para ele: “a agonia de uma civilização gera necessariamente uma crise de identidades que o artista exprime por meio de mutações violentas de contorno, de planos, de ritmos e, ostensivamente, de perspectiva”, (BOSI, 1989:66).

O autor ressalta uma tentativa de se abraçar dois extremos, da verdade interior à pesquisa formal:

Talvez o seu valor mais alto seria o encontro da total subjetividade com a total objetividade: o expressionismo abstrato do pós-guerra e a lição de Kandinski, atribuindo a cada forma, a cada matiz e a cada som um sentido espiritual, quando não místico, resultariam desse designio. Talvez em nenhum outro século a arte tenha procurado ser, ao mesmo tempo, tão espontânea e tão maneirista! Grito, gesto, colagem, pastiche, paródia e, de novo, gesto e grito, (BOSI, 1989:71).

Essa crise, mencionada por Bosi (1989), perpassa todas as manifestações artísticas, inclusive a literatura, gerando novos olhares, novas formas de ver e compreender o mundo, conforme revela Coelho:

Na verdade, desde as origens, a Literatura aparece ligada a essa função essencial: *atuar sobre as mentes*, onde se decidem as vontades ou as ações; e sobre os espíritos, onde se expandem as emoções, paixões, desejos, sentimentos de toda ordem... No encontro com a Literatura (ou com a Arte em geral) os homens têm a oportunidade de ampliar, *transformar ou enriquecer sua própria experiência de vida*, em um grau de intensidade, não igualada por nenhuma outra atividade, (COELHO, 1984:12).

Tendo em mente o que Bosi aponta a respeito do caráter plural do trabalho artístico, “que passa pela mente, pelo coração, pelos olhos, pela garganta, pelas mãos: e pensa e recorda e sente e observa e escuta e fala e experimenta e não recusa nenhum momento do processo poético”, (BOSI, 1989:71). E o que Coelho destaca sobre o poder de transformação presente na criação literária, depreende-se que tanto a Arte como a Literatura para crianças ou adultos (não importa a adjetivação) configuram-se em processos complexos, amplos, que instigam os artistas e também escritores a uma permanente superação.

Superação que para Santaella (2003) é entendida como um desafio. Esclarece a autora:

Um dos desafios do artista é dar corpo novo para manter acesa a chama dos meios e das linguagens que lhe foram legados pelo passado. Por isso mesmo, é sempre possível continuar a fazer escultura, pintura a óleo, fotografia, reinventando essa continuidade, (SANTAELLA, 2003:151).

Desse modo, ao considerarmos o caráter histórico da Arte diante da confraternização de todas as expressões artísticas em nossa era pós-moderna, temos de atentar para uma questão ainda mais inquietante, apontada pela autora, e que exige do artista outras competências:

O artista pode dar a qualquer um desses meios datados uma versão contemporânea. Mas cada fase da história tem seus próprios meios de produção da arte. Vem daí o outro desafio do artista que é o de enfrentar a resistência bruta dos materiais e meios do seu próprio tempo, para encontrar a linguagem que lhes é própria, reinventando as linguagens da arte, (SANTAELLA, 2003:13).

Talvez, por isso, o artista (e inserido neste contexto também o escritor) traga em seu olhar, o que entendemos como uma continuidade da renovação, relendo, refazendo, assim como nos diz Bosi, “o ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um

repensar da experiência sensível”, (BOSI, 1989:36). Não é à toa que em tempos de mutação, “há que se ficar perto dos artistas. Pelo simples fato de que, parafraseando Lacan, eles sabem sem saber que sabem”, (SANTAELLA, 2003:27).

2.2. Literatura: diálogos e intersecções

Santaella (2003), ao apresentar um breve panorama histórico da Arte, menciona que as transformações culturais do século XX causaram rompimento de fronteiras entre os meios artísticos. Destaca que, no início dos anos 80, começaram a se intensificar cada vez mais os casamentos e as misturas entre as linguagens e os meios, fato que vai desencadear um processo que funciona como um multiplicador de mídias. Nesse sentido, é inevitável atentar sobre a importância do diálogo e das relações que se instauram entre as comunicações e as artes, possibilitando para os consumidores, escolha entre produtos simbólicos alternativos:

[...] basta atentar para os modos como as mesmas informações transitam de uma mídia a outra, distribuindo-se em aparições diferenciadas: partindo do rádio e televisão, continuam nos jornais, repetem-se nas revistas, podendo virar documentário televisivo e até filme ou mesmo livro. Estes trânsitos na verdade, tornam-se tão fluidos que não se interrompem dentro da esfera específica dos meios de massa, mas avançam pelas camadas culturais outrora chamadas de eruditas e populares, (SANTAELLA, 2003:53).

Ela apresenta argumentos que reiteram a complexidade do atual momento cultural e histórico:

[...] vivemos um período de sincronização de todas as linguagens e de quase todas as mídias que já foram inventadas pelo homem.. Nessa medida, vivemos hoje um momento civilizatório especialmente complexo, tramado pelos fios diversos das formas de cultura distintas que se sincronizam, (SANTAELLA, 2003:78).

A pesquisadora assevera que para esta configuração, os meios de comunicação e de difusão eletrônicos de massa, assumiram papel determinante, provocando uma recomposição de papéis, cenários sociais e até no modo de produção das formas de cultura, culminando com um esmaecimento de fronteiras, que embora cada vez mais tênues, não apagaram sua existência. Tanto que, hoje, tudo na cultura foi virando mistura, provocando a convergência entre as comunicações e as artes, desta forma, explicitada pela autora:

Longe de terem usurpado o lugar social dessas formas de culturas, os meios de comunicação foram crescentemente se transformando em seus aliados mais íntimos.

Isso se dá porque, na produção cultural, os meios de comunicação também desempenham a importante função de meios de difusão, (SANTAELLA, 2003:57).

No entanto, Santaella reforça que este diálogo cada dia mais intenso, não usurpou o lugar social das mais diversas formas de cultura, dentre essas, a cultura da escrita impressa, a da literatura. Ao contrário, os meios de comunicação foram se tornando aliados, já que na produção cultural, eles também desempenham a função de meios de difusão, auxiliando na divulgação de outros meios e gêneros artísticos. Ora, os meios de comunicação – jornal, revista, rádio, TV-, além de serem produtores de cultura de uma maneira que lhes é própria, são também os grandes divulgadores das outras formas e gêneros de produção cultural, (SANTAELLA, 2003:57).

Para Candido, a literatura desempenha seu papel social ao apontar para duas vertentes de produção artística, a arte da agregação e a arte da segregação. A primeira baseia-se principalmente, segundo Candido (1976:23) “[...] na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis, procurando, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade”. Reforçando os padrões estabelecidos, repetindo os modelos e os discursos consagrados, com tendência a acentuar no indivíduo ou mesmo no grupo a participação nos valores comuns da sociedade.

Já, na arte da segregação está presente outra preocupação, “(...) em renovar o sistema, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade”. (CANDIDO, 1976:23).

O autor manifesta que não se trata de dois tipos, mas aspectos constantes de toda obra, que ocorrem em uma proporção variável baseado no jogo dialético entre a expressão grupal e as características individuais do artista.

Candido aponta também que, muitas vezes, esses conceitos realizam um jogo dialético na obra de arte, entre a expressão grupal e as características individuais do artista.

Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o

movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas, (CANDIDO, 1976:24).

Em nosso entendimento, esses diálogos, todas essas interinfluências ou influências recíprocas aparecem representadas no conceito de apropriação que Abdala (1989) menciona ser inerente ao processo de criação artística. Para ele, ninguém cria do nada e esta apreensão intertextual e intersemiótica da série literária produz:

[...] interação dialética com outras séries culturais. É também um trabalho de apropriação da cultura, de sentido político-social, mas que o sujeito não domina plenamente. A polissemia da matéria artística escapa-lhe do controle. Ligada à teoria da práxis, a apropriação produz modos de articulação que ultrapassam a consciência do sujeito. As modelizações mais profundas podem ser não conscientes e, mesmo, inconscientes ao artista, (ABDALA, 1989:24).

Nesse processo de apropriação inerente à produção cultural, o autor afirma que a fusão intertextual é múltipla, na qual cada segmento ou instância dialoga em vários níveis com o conjunto da vida cultural. Chegando ao que ele intitula como canto plurívoco, ou seja, “discursos plurais, próprios de nossa condição mestiça”. (ABDALA, 1989:24).

Os conceitos de “canto plurívoco” e o de “crioulidade” representam aspectos da intertextualidade, conceito fundamental para os estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, que preconiza a criação plural a partir absorção de outros valores e culturas de uma mesma nacionalidade ou não, originando outros textos. Ressalte-se que devemos compreender implícito no termo intertextualidade, a relação intersemiótica que se opera entre diversos sistemas sógnicos, o que entendemos mais apropriado para estudos críticos no âmbito da literatura comparada.

Candido (1976) também expõe esta singularidade cultural, revelada através da ambiguidade própria oriunda da convivência com outros povos: “na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”, (CANDIDO, 1976:119).

Essa condição mestiça aporta em nossa crioulidade, caracterizada por Abdala (1989) como sendo uma profunda miscigenação cultural, originando formas de resistência e de promoção de valores de nacionalidade.

Diante do exposto, compreendemos que aqui se encaixam as muitas vertentes de resistência cultural atuantes nas periferias, que à margem da sociedade, estabelecem fronteiras cada vez mais tênues entre a proletarização e a manutenção do estado de coisas. Como exemplo, podemos citar a atuação dos *rapper's*, moradores da periferia, que ao produzir seus textos querem ser ouvidos e buscam espaço na sociedade.

Como afirma Santaella (1995), a produção artística implica aspectos que não podem ser desconsiderados:

Ainda que a arte tenha sido e continue sendo de apropriação das classes dominantes, a arte real é aquela que nasce-sonhando não ser feita para classe alguma, isto é, a que doloridamente descarna as contradições de sua historicidade, desafiando seus pressupostos ideológicos e gerando a necessidade do que não pode ser olvidado: uma sociedade sem classes, onde as contradições não antagônicas (vida-morte, eu-outro, macho-fêmea, prazer-dor, velho-novo, instinto-razão-loucura: amor...) possam ocupar o espaço devido e roubado pelas contradições antagônicas, (SANTAELLA, 1995:24).

Acreditamos que o Rap, enquanto manifestação artística promove esse elo de ligação entre o próprio homem e a realidade vivida nas comunidades periféricas, despertando um estado psíquico de revolta ou até de conformidade.

Trânsitos como esses tornam possível a configuração de obras como *Um Garoto Chamado Rorbetto*, de Gabriel Contino, o Pensador, a qual traz em sua escritura aproximações com o gênero musical RAP, operando com um sincretismo de mídias, e de modalidades de linguagem: a sonora, a verbal, a oral e a escrita impressa, a visual e suas performances na página do livro. Evidenciam-se novas possibilidades de criação, assim como, aos leitores, oferecem-se novas opções de aquisição de produtos simbólicos alternativos, possibilitando o aprimoramento da capacidade de análise e de interpretação.

O discurso rapper reflete a condição do socialmente excluído, que fala de um universo silenciado, no qual estão presentes dramas pessoais retratados na poética do hip hop, que tem como palco as ruas da cidade, expressando a arte da periferia.

Parece-nos importante, ao concluir este capítulo, levar em conta as sinalizações dos vários autores a que recorreremos e ressaltar a diversidade de possibilidades de escolha que há hoje entre produtos simbólicos alternativos. Tanto que, na atualidade esses trânsitos ampliam e pulverizam o acesso às informações e às obras, ampliando a interação nas camadas culturais.

Capítulo 3

A música, a paisagem sonora e as relações de poder

“Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo”.

(Walter Benjamin)

3.1. Algumas notas sobre a Música

A música para Moraes (1983) pode ser tudo, diz o autor que:

Para muita gente - inclusive para quem fisiologicamente não pode ouvir - tudo pode ser música: o movimento mudo da constelação em contínua expansão, a escola que passa sambando, um jogo, o pulsar cadenciado do coração seu ou alheio, um rito, um grito, o canto coletivo que dá força ao trabalho. [...] Pois música é, antes de mais nada, movimento. E sentimento ou consciência do espaço-tempo. Ritmos; sons, silêncios e ruídos; estruturas que engendram formas vivas. Música é igualmente tensão e relaxamento, expectativa preenchida ou não, organização e liberdade de abolir uma ordem escolhida; controle e acaso. Música: alturas, intensidades, timbres e durações - peculiar maneira de sentir e de pensar, (MORAES, 1983:7-8).

Nessa ordem de ideias, música é movimento, som e silêncio, estruturas que engendram formas, música é organismo vivo, expressão sensível, composição estética, mas também, é construção social e ideológica.

Retomando Bosi (1989), como toda arte, a música é construção, que engloba um fazer, é uma manifestação artística, que não se encerra em si ou no despertar de estados psíquicos em seu receptor, mas representa um modo específico de interação do homem consigo mesmo, de interação entre os homens e também de interação desses com o universo. Antonio Candido complementa tal ideia ao dizer que a arte e a sociedade convivem “num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (1976:24), que constantemente se renova.

Nestes termos, se a música encontra um lugar específico no conjunto dessas relações, o rap, em cuja tessitura está a música, insere-se nesse contexto, estabelecendo diálogos artísticos, ideológicos, políticos e sociais.

Para Iazzetta (2001), a música representa um dos elementos mais ricos e complexos da cultura ocidental, algo extremamente difícil de ser formalizado ou definido:

Falar sobre a natureza daquilo que se constitui como música, ou mais especificamente, do que é a música é uma atividade extremamente sedutora. Essa sedução tem um duplo sentido: por um lado, a música se constitui numa das mais ricas e difundidas atividades culturais da sociedade atual, enquanto que, por outro, ela conserva um caráter de abstração que resiste a qualquer definição fechada ou precisa. Quer dizer, embora estejamos o tempo todo imersos num mundo povoado por músicas de todas as espécies, a nossa relação com a música é algo extremamente difícil de ser formalizado e cuja compreensão se dá na esfera do sensível e do intuitivo. Desvendar de modo formal a natureza da música se constitui, portanto, como um desafio e uma necessidade dada a presença marcante que ela ocupa em todos os âmbitos da vida moderna, incluindo aí as situações de lazer, de pesquisa, de criação, de relacionamento social e até mesmo em contextos aparentemente desligados de sua natureza artística, como na medicina e nas práticas terapêuticas, (IAZZETTA, 2001:1).

Complementar a este ponto de vista, apresenta-se o de Sevcenko (2001) para quem a trajetória da música, no século XX, é a das mais surpreendentes e o legado para o XXI é sumamente inspirador. Para o autor, há um evento ocorrido em Paris que merece atenta consideração:

O abalo sísmico que dividiu a história da música (e também a da dança) entre um “antes” e um “depois” foi a turbulenta sessão inaugural da Sagração da primavera, de Stravinski (com coreografia de Nijinski e os dançarinos dos Balés Russos de Diaghliev), em Paris, no ano de 1913, às vésperas da Primeira Guerra Mundial. A partir de então, tudo mudou em relação ao código musical, que se havia definido em função da escala temperada desde o período do Renascimento, assim permanecendo sem grandes alterações até o escândalo devastador daquela histórica noite parisiense (...). As mudanças desencadeadas naquela noite memorável se deram em todos os sentidos e direções possíveis. As experiências foram se multiplicando em busca de outros códigos expressivos, escalas, modos e linguagens. Difundiram-se esforços de pesquisas voltados para outros períodos e outras culturas, com especial interesse nas tradições extra-européias da Ásia, da África e das Américas. Ao mesmo tempo, um empenho determinado a incorporar os sons das novas metrópoles, das indústrias e das máquinas, do ruído das ruas, das ferrovias, dos aeroportos e das grandes multidões, (SEVCENKO, 2001:110).

Sevcenko destaca que apesar desta prodigiosa experiência ter surgido no âmbito da cultura das elites, a grande transformação se deu na esfera da música popular⁹.

A rápida evolução da tecnologia, sobretudo com o surgimento dos toca-discos movidos a eletricidade após a Primeira Guerra, aumentou a sua popularidade, ao mesmo tempo em que o incremento dos sistemas de amplificação permitia usá-los em grandes ambientes, auditórios e salões de baile, (SEVCENKO, 2001:111).

⁹ Em termos culturais, a música popular exerce grande influência na vida cotidiana e é fundamental para a identidade social de muitas comunidades, (SHUKER, 1999:8).

Cenário propício, em particular no dinâmico mercado norte-americano, para a propagação dos repertórios populares, com grande destaque para as músicas nascidas nas comunidades negras, dentre essas, e, principalmente, o jazz.

O mesmo autor se propõe a pensar sobre a questão: por que as coisas tomaram este rumo ? Diz ele:

Porque a música erudita se organiza sobretudo em função da estrutura harmônica e da linha melódica, ao passo que a popular, e a de origem negra mais que qualquer outra, se apóia numa sofisticada variedade rítmica. Era esse elemento rítmico, sincopado, com seu irregular apelo pulsional, que sintonizava por um lado com as cadências mecânicas das cidades industriais e por outro com a intensidade emocional da vida moderna, pronta para dissipar suas energias concentradas em passos enérgicos de danças alucinadas. (...) Aos ritmos negros logo vieram se juntar os latinos, numa evolução semelhante, da abjeção à respeitabilidade, fundindo suas raízes negras com múltiplas influências ibéricas, árabes, ciganas, mediterrâneas e do Norte da Europa, (SEVCENKO, 2001:111-112).

Acompanhando estas tendências, muitos estilos musicais populares surgem em diversas partes do mundo, como é o caso do Rap, ritmo sincopado, que traz a oralidade e outros aspectos oriundos da música negra.

3.2. A Cultura Hip-Hop e o Rap no panorama musical

Em o *Vocabulário da Música Pop*, Shuker (1999) aponta que o hip-hop, muitas vezes, é usado como sinônimo de rap, porém o autor ressalta que o termo é mais amplo e “abrange uma subcultura associada à vida social, à música, à dança e à moda dos jovens negros e latinos (principalmente, mas não de modo exclusivo) urbanos dos Estados Unidos dos anos de 1980 e 1990” (1999:233).

Presente em praticamente todas as comunidades de centros urbanos, o movimento cultural juvenil Hip-Hop¹⁰ está ancorado nos seguintes elementos de expressão cultural: na dança, o Break; nas artes plásticas, o Grafite; e na música, o Rap¹¹, dividido nas figuras do MC¹² e do DJ¹³, ou disc-jóquei – aquele que é responsável pela base.

¹⁰ Termo significa balançar o quadril.

¹¹ RAP em inglês “*rhythm and poetry*”, ou seja, fusão entre ritmo e poesia.

¹² MC – mestre de cerimônias – o que canta.

Originário da Jamaica, o Rap surge em meados dos anos 1960 juntamente com os sistemas de som, que eram colocados nas ruas dos guetos jamaicanos para animar bailes. Esses bailes serviam de fundo para o discurso dos *toasters*, autênticos mestres de cerimônia que, entre as músicas, tratavam de assuntos como a violência das favelas de Kingston e a situação política da ilha, sem deixar de mencionar também temas como sexo e drogas.

Devido a uma grave crise econômica que se abateu sobre a ilha, no início da década de 1970, muitos jovens jamaicanos foram para os Estados Unidos a procura de novas oportunidades de vida.

Em 1967, ganhava destaque o DJ jamaicano Kool Herc que imigrou de Kingston para Nova Iorque, levando com ele, apesar da pouca idade – 12 anos, a tradição dos sistemas de som e do canto falado. Considerado o “pai” da Cultura Hip-Hop inicia suas apresentações seguindo a filosofia *soundsystem* de seu país, tocando reggae e outros ritmos jamaicanos, para chegar ao Soul e ao Funk.

Outro nome expressivo para o Hip-Hop é Afrika Bambaataa, também conhecido como Kahyan Aasim, nascido em 1957. Líder e membro da Black Spades, uma das maiores gangues da época, já atuava como DJ desde 1970; porém, despertou seu interesse para o Hip-Hop ao ver a atuação de Kool Herc no toca-discos, em 1973¹⁴.

Compondo este cenário, o Rap – tipo de discurso rítmico, que possui rimas e poesia - foi crescendo e ganhando adeptos nos guetos, nas periferias dos bairros negros e pobres dos Estados Unidos, como no Bronx, em que os jovens soltavam suas vozes, buscando transformar a violência crescente em algo mais positivo para seus moradores. Com esta concepção, aliando criatividade à disputa, esses jovens integravam o Hip-Hop, movimento cultural de protesto, da década de 1970.

Nos anos 70, as primeiras gravações foram as de grupos como os *Last Poets* e *Gil Scott Heron*, que sob o ritmo de tambores africanos, faziam declamações de textos que falavam sobre a negritude.

¹³ Essa nova constelação rítmico-tecnológica projetou um perfil inédito de artista musical que é o DJ, a criatura que opera essa magia ao vivo, para êxtase do público dançante, (SEVCENKO, 2001:118).

¹⁴ www.overmundo.com.br, acesso em 07.06.10.

O Rap¹⁵ é um estilo musical raro, no qual o texto assume papel mais importante que a música. Sempre fiel à improvisação poética, o Rap é realizado sobre uma batida rápida, que pode vir acompanhada ou não pelo som do baixo, o gênero musical se vale principalmente da rapidez com que o cantor narra a sua fala e manda o seu recado, adicionando muito pouca musicalidade a sua poesia.

Atualmente, como base, um recurso muito usado são os *samples*, que são trechos de outras músicas, estes podendo ser da parte instrumental ou dos vocais. E também os *covers*, pré-gravadas e inseridas por meio digital em uma nova música.

Em relação aos temas abordados, inicialmente as letras de Rap¹⁶ falavam de festas e diversão, mas aos poucos, foram sendo substituídos por assuntos como as desigualdades sociais, o racismo, o desemprego, a violência, entre outros.

Versando também sobre as raízes do rap, a pesquisadora Elaine Nunes de Andrade (1999) relaciona o estilo musical às populações historicamente escravizadas tanto do Brasil como dos Estados Unidos.

No Brasil, os ganhadores de pau, que vendiam água nas ruas de Salvador, utilizam-se do canto-falado em que o MC (mestre-de-cerimônia) conduzia o grupo. Nos EUA, houve os escravos das fazendas de algodão no sul do país, os *griots*, que também se utilizam desse estilo de cantar. É um exemplo básico de transcendência negra: não importa onde estejam seus descendentes, há referências à cultura de origem africana que permanecem por gerações, (ANDRADE, 1999:87).

O cantor Jair Rodrigues¹⁷ por sua vez, considera que o rap surgiu em 1964, com a música “*Deixa isso pra Cá, vem pra Cá*”, composição de Edson Menezes e Alberto Paz, que por trazer um refrão falado é considerada a precursora do rap brasileiro. A canção foi regravada em 1999 com a participação do grupo paulistano Camorra:

O rap não é americano, nem europeu, começou aqui, com esta música: “Deixa que digam, que falem, Deixa isso pra lá, Vem pra cá, Eu não estou fazendo nada. Você

¹⁵Os antecedentes do rap residem nas diversas formas de música popular que incluem narrações de histórias: o blues falado (talking blues), as passagens faladas da música gospel e a música de chamado e resposta, (SHUKER, 1999:231).

¹⁶ Como em outros estilos musicais amadurecidos, diversos subgêneros identificáveis surgiram a partir do rap: 1) gangsta rap; 2) hardcore rap; 3) reggae rap; 4) rap feminino e 5) East coast ou Dayse Age rap, (SHUKER, 1999:233).

também. Faz mal bater um papo assim gostoso com alguém?" (JAIR ROGRIGUES, durante apresentação no SESC Pinheiros, em 23 de julho de 2010).

Controvérsias à parte, a década de 1980 marca o início do Hip-Hop¹⁷ no Brasil, primeiramente com o break, tendo como cenário o centro de São Paulo, na Rua São Bento e também na Galeria 24 de maio.

Segundo Nascimento (2006):

Os primeiros versos engajados do rap, no entanto, só foram produzidos no final dos anos 1980, período em que o hip hop deixou de se restringir às manifestações artísticas expressadas nos bailes black e nas ruas do centro e se esboçou como um movimento cultural voltado para a atuação política, (NASCIMENTO, 2006:45).

No Brasil, pesquisadores como Andrade (1996) e Guasco (2001) explicam também que o Hip Hop representa no país um modo único de apropriação do espaço urbano, que se estende ao agir coletivo dos moradores das periferias dos grandes centros urbanos, associado geralmente às experiências de jovens afrodescendentes.

Shuker (1999) distingue o movimento, “a absorção e a recontextualização dos elementos da cultura pop distinguiram o rap e o hip-hop como uma forma de pop art ou cultura pós-moderna, (1999:232).

Esta cultura das ruas que mobiliza os jovens representa também uma luta por reivindicação de espaço, uma tentativa de assegurar o direito de voz para os moradores das periferias.

Para Sposito (1994:162), o movimento hip-hop,

Ao aglutinar pequenos grupos a partir de 14 anos de idade, contempla questões importantes para a análise da sociabilidade juvenil no espaço urbano e suas formas de agir, apontando outras imagens possíveis da identidade coletiva e do conflito social na cidade.

¹⁷ Em 1988 foi lançado pela gravadora Eldorado, o *Hip-Hop Cultura de Rua*, primeiro álbum exclusivo de rap brasileiro, produzido por Nasi e André Jung – integrantes do Grupo Ira.

Comenta Silva (2006), no artigo *Música rap: narrativa dos jovens da periferia de Teresina*, no Piauí, ser a música rap uma modalidade de narrativa contemporânea, que se

apresenta como um dos elementos de maior poder e valorização dentro do movimento Hip-Hop, pois resgata a palavra.

E isso acontece por meio dos relatos que têm como base as experiências cotidianas dos sujeitos da periferia. Não são “velhos”, mas adolescentes e jovens. São negros e de classe pobre, porém, verdadeiros narradores, os novos “griots”¹⁸ contemporâneos. Eles constroem suas mensagens a partir das representações que têm do seu locus e as comunicam por meio do ritmo e da poesia, veículo acessível a uma juventude socialmente excluída. Identificando-se com este gênero musical, estes jovens falam tudo que experimentam no cotidiano: desemprego, fome, pobreza, analfabetismo, doença, morte, violência, (SILVA, 2006:8).

Para Ferréz¹⁹, que se intitula um contador de histórias, o rap representa também uma vivência. Sobre sua atuação literária, destaca fortes influências de nomes que compõem o Movimento, como o Gog, o Racionais, o Facção Central e o Consciência Humana.²⁰ Considera as letras de rap do Brasil como sendo as melhores do mundo, pois retratam com realismo o dia-a-dia das comunidades periféricas.

Estas letras, com versos simples, falam de um cotidiano, escrevem uma crônica da vida cotidiana e podem ser compreendidas como uma forma de testemunho, de existir socialmente. Podem também assumir e representar um modo de conseguir o poder, ou mesmo, em última instância, conforme menciona o compositor canadense Murray Schafer (2001) uma tentativa de apropriação do poder sagrado, como veremos no tópico a seguir.

¹⁸Griots - o termo refere-se aos antigos contadores de histórias africanos que narravam os acontecimentos passados e presentes da comunidade.

¹⁹ Nome literário de Reginaldo Ferreira da Silva, autor de *Fortaleza da Desilusão*, em 1997, *Capão Pecado*, lançado em 2000, *Manual Prático do Ódio*, em 2003 e *Amanhecer Esmeralda*, em 2005.

²⁰*Gog* - Genival Oliveira Gonçalves, o rapper GOG de Brasília, começou sua carreira em 1992. *Racionais* – o grupo teve início em 1988, na cidade de São Paulo. *Facção Central* - formado em 1989, na região central de São Paulo, bairros do Glicério, Cambuci e Ipiranga. O grupo *Consciência Humana* surgiu em 1994, em São Mateus, na zona leste da Capital Paulista.

3.3. Paisagem sonora e as relações de poder

Para Schafer (2001), a música representa um indicador da época, que revela para aqueles que sabem como ler suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar os acontecimentos sociais e até mesmo, políticos. Desta maneira, o autor acredita que o ambiente acústico geral de uma sociedade é um indicador das condições sociais que o produzem, revelando muitos pormenores a respeito das tendências, assim como, da evolução desta sociedade.

Schafer estabelece como paisagem sonora qualquer campo de estudo acústico, resumidamente, quanto ao ambiente sonoro, diz:

Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. (...) Uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não objetos *vistos*, (SHAFER, 2001:23-24).

Na composição da paisagem sonora, as relações de poder são estabelecidas por meio de ruído²¹, ou seja, para o autor, ruído simboliza poder. Para ele, no início dos tempos, os ruídos fortes evocavam temor e respeito, e a expressão do poder divino – a paisagem sonora – era representada por um ruído sagrado. Ao longo do processo de transformação histórica, tal quadro de representação se altera profundamente, sendo as decorrências sociais igualmente profundas. Explica que:

O aumento da intensidade do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada (...) de fato, o ruído é tão importante como meio de chamar a atenção que, se tivesse sido possível desenvolver a maquinaria silenciosa, o sucesso da industrialização poderia não ter sido tão completo. Para maior ênfase, digamos isso de forma mais drástica: se os canhões fossem silenciosos, nunca teriam sido utilizados na guerra (SCHAFFER, 2001:115).

Desde os ruídos exercidos com mais rigor e intensidade pela Natureza, como os sons dos trovões, vulcões, tempestades, passando pelas cantigas de ninar até as mais

²¹ A mais satisfatória definição de ruído para uso geral é ainda a de “som não-desejado”. Isso torna *ruído* um termo subjetivo. O que para uma pessoa é música pode ser ruído para outra, (SCHAFFER, 2001:367).

elaboradas produções musicais, é possível considerar essa faceta do som, e vincular a ideia aos sons produzidos na sociedade pós-industrial.

[...] os ruídos fortes evocavam o temor e o respeito nos primeiros tempos [...] eles pareciam ser a expressão do poder divino. [...] esse poder foi transferido dos sons naturais (trovão, vulcões, tempestades) para os dos sinos da igreja e do órgão de tubo. Chamei esse som de Ruído Sagrado para distingui-lo de outro tipo de ruído (com letra minúscula) que implica danos e requer legislação sobre a sua diminuição. Esse ruído sempre foi, basicamente, a turbulenta voz humana, (SCHAFFER, 2001:113).

Em um panorama como esse, o homem, desejando espaço para sua atuação e tencionando se apoderar desse Poder Divino, transfere-o para a Igreja, através do repicar dos sinos e do som dos órgãos de tubo. Importante aliada neste intento, a Revolução Industrial colaborou significativamente para uma nova configuração da paisagem sonora, repassando tal poder Divino para o som das máquinas e equipamentos bélicos. Desse modo o ruído sagrado passou para o mundo profano.

Então os industriais detinham o poder e tinham permissão para fazer Ruído por meio de máquinas a vapor e dos jatos de vapor nas fornalhas, do mesmo modo que, anteriormente, os monges tinham sido livres para fazer ruído com o sino da Igreja, ou J.S. Bach para registrar seus prelúdios no órgão (SCHAFFER, 2001:114).

Conforme afirma Schafer (2001), é importante perceber que a questão não está em simplesmente fazer o ruído mais forte, mas em ter a autoridade de fazê-lo sem censura. Para ele, “onde quer que o ruído seja imune à intervenção humana, ali se encontra um centro de poder”, (SCHAFFER, 2001:114).

Cabe, pois deduzir que, em lugares ou situações em que a voz humana não possa abafar o som, existe um poder atuante maior que o dela. Partindo desta ideia básica, configuram-se as mais diversas relações de poder, como por exemplo, aquelas, nas quais o ambiente pode prevalecer sobre o homem, representadas pelos sons da natureza ou muitas vezes, do homem sobre o próprio homem. Assim, destaca que um homem com um alto-falante é mais poderoso do que alguém sem ele, porque pode dominar o espaço acústico.

Nos dias atuais, são constantes as campanhas pela redução do ruído. Para este autor, no entanto, essas providências, curiosamente, constituem uma tentativa visando conseguir arrancar o ruído sagrado das mãos das indústrias, para repassá-lo a um

proprietário confiável; porém, esta troca não ocorre de forma pacífica: ela é uma tomada, uma usurpação na qual existe uma violência velada. Para ele,

Se assim é, o industrial como Deus caiu e sua divina licença para produzir o Ruído Sagrado sem restrições terminou. Penso, e estou apenas testando uma ideia, que o que nós estamos testemunhando nas recentes campanhas em prol da redução do ruído não é tanto uma tentativa de silenciar o mundo como a de tentar arrancar o Ruído Sagrado da indústria como prelúdio para a descoberta de um proprietário confiável ao qual se possa transmitir o poder, (SCHAFFER, 2001:129).

Nessa ordem de ideias, o autor traça uma interessante analogia entre a ruidosa produção industrial e as bandas de rock. Nas indústrias, o ruído, chegava a ser de 85 a 90 decibéis, comparativamente, as bandas de rock, na década de 1960, atingiam o patamar de até 120 decibéis. Comenta Schafer:

Assim, as “boas vibrações” da década de 1960, que prometiam um estilo de vida alternativo, viajavam por uma estrada bem conhecida que acabaria levando de Leeds a Liverpool; o que estava acontecendo era que a nova contracultura, exemplificada pela beatlemania, estava na verdade roubando o ruído sagrado do campo dos industriais e colocando-o nos corações e comunidades *hippies*. (SCHAFFER, 2001:166-167).

Se a atuação dos Beatles ao roubar o ruído sagrado do campo dos industriais e instalá-lo no coração das comunidades *hippies* representava uma luta pelo poder; se como diz o nosso autor, um homem com um alto-falante (ou com um microfone) torna-se mais poderoso que seu semelhante, é possível considerar, por analogia a essas ideias do autor, que o Rap - gênero musical que nasce como uma voz de protesto das comunidades periféricas - constitui uma forma de integração da coletividade, bem como de diferenciação. O rap é uma forma de expressão que se faz presente em quase todos os centros urbanos, dito de outro modo, é um ruído que simboliza poder.

Senão, vejamos:

Às vezes, a música integra toda uma coletividade, aí fazendo parte de uma cotidianidade jamais colocada em questão; às vezes ela colabora, enquanto manifestação individualista, para que exista mais diferença entre as diferentes faixas de uma sociedade dividida em classes. Ora ela volta a ser invocada a fim de reforçar os laços existentes entre os indivíduos de um mesmo clã, ora ela é uma vez mais chamada a auxiliar na alienação dos seres dominados, (MORAES, 1983:12-14).

A entrevista de Antonio Luiz Junior, mais conhecido como *Rappin'Hood*, concedida à Revista Caros Amigos em junho de 2005, pode elucidar o que estamos falando:

A gente conhece o gueto, mano, a pobreza do Brasil, nós já falamos com esse pessoal todo. Lógico, São Paulo é o grande celeiro do *rap* brasileiro, mas no país todo o barato está louco. (...) A gente tá mobilizado, no controle da coisa. (...) se a gente quiser colocar 50.000 moleques no Anhangabaú, a gente coloca. Se a gente quiser colocar um monte de pobre amontoado na zona norte do Rio, a gente coloca (...). A gente tá dando uma chance, mostrando que é mais civilizado que os caras que não dividem a renda de jeito nenhum e jogam a polícia atrás de nós. Assassinato, miséria, desemprego, abandono, e os caras subindo os muros das casas e mandando chicote, (HOOD, 2005:11).

As considerações acima esboçam algumas possibilidades do processo da luta pelo poder, através dos sons. O Rap pode representar uma forma de usurpação do poder, pelo ruído, pode se configurar como uma busca de dominação e visibilidade na paisagem sonora.

3.4. O homem na paisagem sonora

Na construção da paisagem sonora, o homem exerce um importante papel, como pudemos depreender das considerações apresentadas. Isso fica ainda mais expressivo se levarmos em conta a atuação dos *rappers*²² que utilizam o corpo como principal veículo de expressão. Tanto que no cenário do rap surgem danças e coreografias com movimentos rápidos e malabarismos corporais, um exemplo é o break.

Baitello (1999) traz um relevante argumento: “[...] qualquer que seja o movimento ou sua ausência, haverá sempre um sentido, uma mensagem a ser lida por um corpo vivo diante de outro corpo”, (BAITELLO, 1999:3).

O semioticista da cultura estabelece três categorias de mídia. São elas: a mídia primária, que diz respeito ao corpo; mídia secundária, que requer um transportador e precisa de um aparato (aparatos prolongados, roupas, adereços, escrita, carta, imprensa, livro, jornal, técnicas de reprodução de imagem); e a mídia terciária, que necessita de um aparato para quem emite, mas também um para quem recebe a mensagem, como, por exemplo, o telefone, o rádio, o FAX, o disco, o vídeo, a televisão e o correio eletrônico.

²² Rappers são aqueles que cantam ou compõem rap. Chamam-se também MC, mestre de cerimônia.

Nesses termos, sendo o corpo uma mídia primária, geradora de sentido que se altera e se transforma, o corpo é um texto, conforme Baitello (1999) dimensiona:

E todo texto é uma unidade que se complexifica, se altera e se transforma com a história, porque é fruto de um diálogo com os outros textos, com os outros tempos, com o passado e a sua memória, mas também com o futuro e seus projetos, sonhos e utopias. Assim, o corpo é algo vivo, não apenas no sentido biológico, mas também no sentido semiótico, enquanto texto (BAITELLO, 1999:5).

Desse modo, não se restringindo ao universo das palavras e da escrita verbal, o texto amplia-se para todo e qualquer código da comunicação humana, como detalha o autor, “há textos olfativos como há textos hápticos, há os visuais e os performáticos, há gustativos como também auditivos, e naturalmente há aqueles que combinam muitas linguagens e códigos”, (BAITELLO, 1999:5).

A mídia corpo se relaciona intimamente com o rap, à medida que o fazer artístico dos rapper’s concentra-se em uma atuação física, que inclui a voz, a performance e uma expressiva gesticulação.

Vale ainda ressaltar que, o prosaísmo, próprio dessa forma poética, pode ser compreendido como um modo de que o poeta ou o rapper dispõe, recorrendo a recursos verbais, visuais e sonoros, para isolar sua linguagem de todas as outras, para delimitar seu território. O estilo poético “não conhece limites”, o poeta sempre será “um homem de seu tempo”, como diz Bakhtin – o limite da autoridade poética é o eco da sua voz.

Para Sevcenko (2001), a experiência do rapper também traz a voz do colonialismo, do exílio, da escravidão, da segregação e da exclusão.

Essa aventura musical, que se originou tecnicamente na Europa do Norte, na Alemanha em particular, ganhou a sua mais complexa estruturação rítmica, é claro, no circuito Detroit – Chicago – Nova York. A orientação que os rappers vêm dando a ela está longe de significar qualquer mera celebração do malabarismo tecnológico. Ao contrário, ela referenda aquela mesma agenda da cultura negra, que expressa as fontes mais profundas da sua inspiração espiritual, marcadas pelas experiências excruciantes do colonialismo, do exílio, da escravidão, da segregação e da exclusão, (SEVCENKO, 2001: 118).

Apesar da ousadia, sabem que enfrentam um desafio: como expressão desconfortável de um mundo ideológico, nem sempre encontram auditório que lhes conceda a autoridade da voz.

3.5. Oralidade – a força da voz

Levando em conta as abordagens acima, consideramos importante falar da força da oralidade, presente desde os primórdios da Humanidade e, em basicamente, todas as culturas. Na literatura, a transmissão oral garantiu a recolha de textos primordiais, e a transmissão de narrativas e experiências humanas. Na música, está presente desde as cantigas de ninar; no rap, aparece no canto falado. Em todas essas manifestações, a linguagem oral teve e tem uma atuação marcante colaborando para que a história do homem não se perdesse nos tempos imemoriais e suas tradições e informações pudessem chegar até nós, na contemporaneidade.

Para Zumthor (2000), o termo é nomeado como vocalidade, ou seja, o uso de uma voz. Em sua classificação, o autor apresenta três tipos básicos de oralidade: primária e imediata, a qual não comporta nenhum contato com a escritura, presente em grupos isolados e ágrafos; mista, que procede da existência de uma cultura “escrita” e é possuidora de uma escritura; e a segunda em que toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita. Partindo dessa classificação, entendemos que a oralidade e a performance estabelecem uma relação de reciprocidade, pois o uso da voz já pressupõe uma performance. Esse é um aspecto forte na atuação dos rapper’s, na medida em que, com seu canto falado, e com versos improvisados, conciliam a oralidade à performance.

De acordo com Zumthor (2000), a performance ocorre quando a comunicação e a recepção, assim como, de maneira excepcional, a produção coincidem no tempo. Ela implica uma competência, um saber-fazer que realiza, concretiza, transmite algo que reconhecemos, partindo da virtualidade para a atualidade.

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados, naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca, (ZUMTHOR, 2000:37).

Desse modo, o fazer artístico do rapper baseado na improvisação é um saber-fazer, uma competência usada como um meio de comunicação, que une a performance àquilo que está sendo transmitido e modifica o conhecimento.

Paul Zumthor resume sua ideia mencionando que a performance é o único modo vivo de comunicação poética. “O fato de base, que constitui em poética essa comunicação, é, lembro-o, sua tendência ou sua aptidão para gerar mais prazer do que informação (...)”, (ZUMTHOR, 2000:75).

Muitas vezes, a poética rapper transmite à coletividade mais prazer, do que informação. A letra Rap Du Bom Parte II, de *Happin Hood*, com participação de *Caetano Veloso*, nos mostra como a voz e o corpo se unem neste canto falado:

Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara
 (aumenta o volume que é rap du bom)
 Minha cara minha cuca ficar odara (ficar odara)
 Deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara
 Pra ficar tudo jóia rara
 Qualquer coisa que se sonhara
 Canto e danço que dará
 (...) eu vou rimando jão, caetaneando o som, quem é pra dizer pro mundo inteiro que
 somos irmão,
 Preto ou branco então é essa a questão,
 Alguns do bem ou mal, o herói e vilão, (...), (HOOD, *Sujeito Homem*, 2005).

Na letra, o prazer vai embalando e sendo construído nos versos (...) *pra ficar tudo jóia rara, canto e danço que dará (...) eu vou rimando jão, caetaneando o som (...)*.

Baseando-se nesse raciocínio cumpre salientar ainda alguns aspectos. É comum no rap o tom coloquial caracterizado pelo vocabulário, pela frase curta, solilóquio miúdo, gaguejante argumentação. Cada um desses traços, no entanto, é controlado pelas marcas do estilo poético que acaba por dominar o conjunto. O metro, por exemplo, é força milenar da poesia, é o seu ponto de contato com o canto. O sistema de cesuras e a reiteração rítmica, próprio dessa expressão, afastam o canto da fala cotidiana. Cantar é transformar o outro em ouvinte passivo ou no máximo em eco da voz que canta, repetindo o refrão.

3.6. Gabriel – um pensador

Como manifestação artística, abordamos a trajetória de Gabriel Contino, popularmente conhecido como Gabriel – o Pensador. Carioca, nascido em 1974, filho da

jornalista Belisa Ribeiro, começou na música durante a infância, quando misturava samba-enredo com Música Popular Brasileira. Ainda muito jovem teve contato com a cultura Hip-Hop, transformando-se na atualidade em um dos *rappers* mais populares do Brasil, sendo também conhecido no exterior.

Em setembro de 1992, em pleno movimento de *impeachment* contra o presidente Fernando Collor de Melo, o artista com dezoito anos gravou sua primeira canção “*Tô feliz matei o Presidente*”. A partir daí, conquistou popularidade e espaço na mídia.

Com seu estilo despojado, o Pensador, apesar de ser um típico representante da classe média alta, bem instruído, branco, e de não viver em favelas, retrata nas letras de suas canções as dificuldades e misérias enfrentadas pelos moradores das periferias.

Em 2001, lançou-se também na literatura, com *Um Garoto Chamado Rorbeto*, livro infantil ganhador do Prêmio Jabuti na categoria de Melhor Livro Infantil, em 2006.

Esta obra, escrita em forma de rap e ilustrada por Daniel Bueno²³ recebeu o selo de obra Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil em 2006, adaptado para o teatro em 2008, representa um importante passo para demonstrar a riqueza existente na junção entre as linguagens oral e escrita, assim como a hibridização da literatura e música, em sua composição.

Rorbeto escrita em versos, com palavras destacadas em negrito, sugere uma entonação para o texto narrativo, ou seja, um ritmo específico, o do rap. Outra característica é a composição por meio de frases curtas e palavras de fácil compreensão, assim como nas letras das músicas compostas pelo autor - característica também comum no rap.

Ziraldo, no livro sugere que o segredo para o sucesso da obra seria, dentre outras características, a versatilidade do escritor. Comenta: “Ele é assim, o Gabriel. Criado ao pé de uma das maiores favelas do Rio transitou sua infância da praia até o alto do morro. Este é o seu universo! Um universo cheio de uma verdade comovente”, (O PENSADOR, 2005).

²³ Designer gráfico paulista que atua em diversas áreas (quadrinhos, filmes de animação, publicidade, jornais e revistas). Estreou na literatura com *O Pequeno Fascista*, de Fernando Bonassi, editado pela Cosac Naify, em 2005.

Sobre a obra, o Pensador em matéria publicada na revista *Língua Portuguesa* relata sua preocupação em utilizar uma linguagem de fácil entendimento e de sua emoção em criar um texto onde impera o amor entre pais e filhos:

No 'Rorbeto', que é uma historinha em forma de poesia, eu procurei ser bem claro no uso de uma linguagem mais simples. A linguagem não é o mais difícil. Lógico que é importantíssima, e eu sou um cara que me preocupo muito com isso. Mas o maior desafio é ter uma boa ideia e saber passá-la às crianças. A preocupação maior tem de ser em encontrar um conteúdo legal, em vez de fazer uma coisa vazia de conteúdo, que pode até ter umas ilustrações bonitinhas, mas parece estar enrolando o leitor (...) O livro tem dois temas centrais: a diferença física e a alfabetização. O pai analfabeto e a brincadeira com o nome foi o que veio de cara no poema, em que as rimas foram me conduzindo e fazendo as coisas acontecerem. Mas o que realmente me emociona nele é o amor entre os pais e os filhos, (O PENSADOR, 2007:12-17).

Para a adaptação teatral, a diretora Sura Berditchewski, em entrevista para o *Jornal do Brasil*, em junho de 2008, menciona ter enfrentado um duplo desafio ao unir a ambientação rural a uma linguagem multimídia:

Juntar essas duas vertentes foi um risco, mas o resultado ficou muito bom. Usamos recursos de animação gráfica: vídeos que interagem com os figurinos e vários adereços de cena típicos da cultura popular. O Gabriel também aproximou o rap do repente nordestino, com letras que pontuam todo o espetáculo.

Como exemplo destas aproximações entre o rap e o repente²⁴ nordestino, destacamos trecho da letra *No Rap ou no Repente*, do grupo pernambucano Caju & Castanha²⁵.

E no rap ou no repente
É na batida do pandeiro,
sou poeta brasileiro,
e a minha vida é cantar.
E na poesia que eu faço,
Eu nasci para improvisar.
Rap: Fala cantador, canta cantador,
entre pra essa rima que tua história tem valor
(...)(CAJU&Castanha, Caju & Castanha ao Vivo no CTN/SP,
2005).

²⁴ Costuma-se definir o repente como poesia criada no ato de sua exposição oral. A ideia de improviso de canto poético gerado de repente – e submetido a regras de métrica, rima, coerência – faz parte do entendimento que têm da cantoria os cantadores e seu público, (SAUTCHUK, 2009:17).

²⁵ A dupla de embolada Caju & Castanha foi criada pelos irmãos José Albertino da Silva (Caju) e José Roberto da Silva (Castanha) ainda na infância. Em 2001, José Roberto faleceu em função de um câncer no cérebro. Assume seu lugar, o sobrinho, Ricardo Alves da Silva. Em 2002, a dupla estreou no curta-metragem *A Saga dos Guerreiros Caju e Castanha Contra o Encouraçado Titanic*, dirigido por Walter Salles que integrou o longa-metragem "Chacun son cinéma", no qual 35 diretores comemoram os 60 anos do Festival de Cannes. (extraído de http://pt.wikipedia.org/wiki/Caju_%26_Castanha – acesso em 15.07.11).

Diálogos como estes, consubstanciam-se como um trabalho de apropriação da cultura, de sentido político-social, tanto que, na passagem (...) *fala cantador, canta cantador, entra pra essa rima que tua história tem valor* (...), fica estabelecido um respeito pelo dizer do outro, uma voz que encontra eco na voz do outro, e mesmo que o sujeito não tenha domínio pleno e as modelizações mais profundas possam ser inconscientes ao artista (Abdala, 1989:24) a práxis²⁶ produz modos de articulação fundamentais.

Nesse processo, a fusão intertextual é múltipla e cada instância dialoga em vários níveis com o conjunto da vida cultural, originando formas de resistência. Nessas se encaixam vertentes como a atuação dos *rappers* ou até mesmo dos *repentistas*, que, ao produzirem seus textos, querem ser ouvidos e buscam espaço na sociedade. Ainda que, como diz Santaella (1995:24), “(...) a arte tenha sido e continue sendo de apropriação das classes dominantes, a arte real é aquela que nasce-sonhando não ser feita para classe alguma (...)”. Esta é uma das premissas que vem norteando a produção literária para crianças e jovens.

É de um contexto como esse que nasceu a hipótese nuclear deste trabalho e a opção de empreender a leitura da obra de literatura infantil e juvenil: *um garoto chamado Rorbeto*, de Gabriel – O Pensador²⁷. Obra realizada por um rapper que também é escritor, posto lançar mão de códigos literários para a consecução desta referida produção. Produção que ao fim e ao cabo, incorpora manifestações da cultura hip hop.

A nossa leitura busca dimensionar o diálogo que se processa entre a arte literária e o rap, verificar como se processam as negociações entre os discursos sociais presentes em ambas, e se imagens de criança e as noções que consubstanciaram o gênero literário de recepção infantil permanecem ou apresentam modificações. Evidentemente, falamos do lugar de quem estuda literatura, e isto nos leva a investigar o texto para depreender ainda imagens literárias que figuram na narrativa sob estudo.

²⁶ Teoria da práxis – modelos de trabalho, que permitem estabelecer correspondências entre as séries de nossa vida histórico-cultural, (ABDALA, 1989:13).

²⁷ *Um garoto chamado Rorbeto*, 2005, Cosac Naify. Texto de Gabriel o Pensador e ilustração de Daniel Bueno.

Capítulo 4

Então, *Era uma Vez...*

O valor literário de cada obra não se mede, evidentemente, por sua inserção em uma ou outra corrente ou tendência, mas na consciência do fazer literário, revelado por sua matéria literária, pelo seu corpo verbal; e também pela adequação de tal matéria às forças renovadoras mais atuantes em seu momento de produção. (...) Para um livro ser considerado renovador ou atualizado, literariamente, não basta que utilize em sua efabulação, temas ou problemas vitais dessa nossa sociedade em transformação. É preciso mais: que tal contexto “ideológico” (quando existir) se transfigure em arte, (COELHO, 1985:220).

Um Garoto Chamado Rorbeto narra a história de um menino que cresce em um lugarejo, em harmonia com pessoas, animais, plantas e com o rio. A vida tranquila é interrompida, quando ele aprende a contar e descobre que tem seis dedos na mão direita. A partir de então, o menino vive diversas situações no universo escolar que ocupam a maior parte da narrativa em que Rorbeto ora relembra, ora vive experiências de uma infância feliz. A escrita incorreta de seu nome, fruto do analfabetismo do pai, não impede de o garoto respeitar seu pai, gostar do nome que lhe foi dado por engano e de retornar, quando adulto, e ensinar seu pai, já velhinho, a ler e a escrever.

A obra escrita em versos e no ritmo do Rap apresenta um enredo simples em que vários eventos se misturam, criando uma tensão própria da esfera lúdica, do jogo.

O jogo, para Huizinga (1996), tem uma característica importante que é sua separação espacial em relação à vida quotidiana. Para o pesquisador, é-lhe reservado, quer material ou idealmente, um espaço isolado do ambiente quotidiano, e é dentro desse espaço que o jogo se processa e que suas regras têm validade. O jogo tem, por natureza, um ambiente instável. A qualquer momento é possível “à vida quotidiana” reafirmar seus direitos, seja devido a um impacto exterior, que venha interromper o jogo, ou devido a uma quebra das regras, ou então do interior, devido ao afrouxamento do espírito do jogo, a uma ilusão, um desencanto.

No início da história o leitor já é introduzido nessa esfera lúdica. O jogo tem início com *Era uma Vez*, e perpassa toda a narrativa. Como sabemos, a expressão “*Era uma vez*” é recurso muito utilizado nos contos populares, nos contos maravilhosos, que confluíram para a construção do cânone da literatura Infantil. Assim, ao ser retomada, instaura um

diálogo com um dizer anterior. O Pensador, portanto, utiliza-a para uma conversa com seus leitores mirins, mas também com os contos maravilhosos²⁸, recurso que prepara e convida os leitores para mergulharem em um universo mágico, “da fantasia ou do sonho, onde tudo escapa às limitações ou contingências precárias da vida humana e onde tudo se resolve por meios sobrenaturais” como define Coelho (1984:122). Vejamos:

Vez uma era...
 Quer dizer:
Uma era vez...
 Ou melhor:
Vez era uma...
 Desculpem:
Era uma vez...
 (Agora sim!), (O PENSADOR, 2005:06-07).

O diálogo com o Maravilhoso, apesar de a narrativa não trazer elementos sobrenaturais, se faz presente na composição da obra, mais especificamente, no modo escolhido pelo autor para a resolução do conflito e o desfecho da narrativa.

Em *Rorbeto*, é importante assinalar a função que assume a diferença física do protagonista. O sexto dedo remete ao objeto mágico, próprio dos contos maravilhosos, aquele elemento capaz de atribuir um poder especial a quem o possui. É o sexto dedo que confere a Roberto o atributo da heroicidade, ou melhor, dá a ele a possibilidade de transpor um obstáculo e transformar-se em um modelo a ser seguido, posto que, na perspectiva dos colegas, possui algo que lhe dá o poder de realizar a letra mais bonita da sala.

Rorbeto é motivo de admiração e passa a ser imitado; todas as crianças, por desejarem ser como ele, aparecem na escola com a mão dentro de sacolas, para conseguir fazer a letra mais bonita:

No dia seguinte, na aula,
ficou engraçada a escola,
 Com a turma chegando na sala
com as mãos dentro de umas sacolas.
 Rorbeto ficou com vergonha,
pensou que era uma gozação,
 Que estavam fazendo piada
com os seis dedos de sua mão.

²⁸ No sentido tradicional, conto maravilhoso é a narrativa que decorre em um espaço *fora* da realidade comum em que vivemos, e onde os fenômenos não obedecem às leis naturais que nos regem, (COELHO, 1984:122).

Mas a professora, espantada,
viu tanta sacola junta
 Que perguntou logo o motivo,
e todos ouviram a pergunta.
 “É pra escrever mais bonito”
- a turma respondeu em coro –
“QUEREMOS SER COMO O RORBETO, RORBETO DA
MÃO DE OURO!”
 (O PENSADOR, 2005:38-41)

Com isso, o menino assume um importante papel no contexto escolar em que está inserido, conquistando admiração e reconhecimento dos colegas. O conflito é resolvido à medida que as crianças revelam admiração pelo garoto e desejo de se igualarem, ao diferente. Neste caso, a exclusão é substituída pela inclusão, fato que acaba por impulsionar Rorbeto a novas aprendizagens, seguir confiante e até mesmo ensinar ao seu pai os caminhos da leitura e da escrita. Um enredo simples, mas tecido com delicadeza e intenção brincante.

A alternância entre as fontes negrito e normal é outro aspecto que evidencia o caráter lúdico da obra, o jogo aqui contribui para criar um ritmo especial e fragmentado na narrativa, quebrando a linearidade própria da prosa escrita e salientando o diálogo entre o registro escrito – o negrito como forma de identificar as rimas paralelas – e o oral - por meio de frases curtas, coloquialidade, argumentação gaguejante. Assim recupera a musicalidade da voz, conferindo sonoridade ao texto escrito, em cujas marcas figuram batidas ritmadas do rap, o que vai ser corroborado com o jogo das rimas:

Às vezes, além das velas,
Também se acendiam fogueiras.
 Não dava pra jogar bola,
Mas tinha mil brincadeiras.
 No céu tinha um monte de estrelas,
Formando estranhas figuras;
 Nas árvores, jaboticabas,
Brilhando de tão maduras,
 (O PENSADOR, 2005:13).

A esfera lúdica alcança, com muita eficácia, o jogo de sentidos. Verifica-se que traz do oral elementos importantes; por meio de tipos gráficos, garante maior comunicabilidade, e, faz emergir, por entre o lúdico, o lúcido e o irônico, uma crítica velada.

Em que pese nossa opção por não analisar as ilustrações desta obra, vale ressaltar sua relevância e o modo como nelas reverberam informações da cultura hip hop por meio de recursos estéticos. O jogo de cores e formas, a utilização de elementos ludicamente

dispostos nas páginas, por meio de várias técnicas de colagem de jornais, escritas diversas e sobrepostas, bem como, figuras em justaposição, trazem a proposta de conciliação de múltiplas linguagens. As imagens remetem a inscrições análogas a grafites e pichações e trazem metonimicamente a marca forte de Rorbeto - sua mãozinha em que é possível ariscar a ler “ciganamente” algumas linhas de seu destino.

A história de Rorbeto transcorre em um ambiente instável. Em meio ao maravilhoso, é possível “à vida quotidiana” reafirmar seus direitos, bem como, a esta, pode interpor-se elementos próprios do universo da fantasia.

Lado a lado, convivem fantasia e realidade. O caráter mágico de várias passagens na história concorre com situações e personagens comuns a uma crônica da vida cotidiana. Uma temática, também comum, protagonizada por um menino pobre, com pai analfabeto, pertencente a uma classe pouco favorecida socialmente, com problemas físicos e que experiência, na escola, situações de medo e de superação.

Nesta teia, Gabriel nos remete ao que Fiorin (2006), com base em estudos bakhtinianos, diz sobre a essência dialógica de todo sujeito que durante seu percurso histórico vai aprendendo as vozes da realidade em que está inserido, construindo seus textos a partir desta apreensão:

A apreensão do mundo é sempre situada historicamente, porque o sujeito está sempre em relação com outro(s). O sujeito vai constituindo-se discursivamente, aprendendo as vozes sociais que constituem a realidade em que está imerso, e, ao mesmo tempo, suas inter-relações dialógicas. Como a realidade é heterogênea, o sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, que estão em relações diversas entre si. Portanto, o sujeito é constitutivamente dialógico. Seu mundo interior é constituído de diferentes vozes em relações de concordância ou discordância. Além disso, como está sempre em relação com o outro, o mundo exterior não está nunca acabado, fechado, mas em constante vir a ser, (FIORIN, 2006:55).

Para Bakhtin, o discurso é linguístico e histórico e é na relação com o discurso do Outro que se apreende a história que perpassa o discurso. Mas a concepção dialógica do autor russo nos leva a entender que a análise histórica de um texto deixa de ser a descrição da época, em que o texto foi produzido, e passa a ser uma fina e sutil percepção de confrontos, apagamento de significados e deslindamentos de sentidos e mesmo de inter-compreensões.

Para avançar em nossas considerações, importa retomar, que o autor do livro *Rorbeto* compõe a sua história, misturando elementos do maravilhoso, dos contos tradicionais com os de uma crônica atual da vida cotidiana. Joga com as fontes gráficas e aproxima iconicamente o texto verbal do ritmo musical do rap, brinca com as modalidades da linguagem oral e a escrita para obter uma narrativa leve, lúdica.

Ao realizar tal jogo não se desprende da vivência do cotidiano, do plano da cultura, da vida, da realidade humana e da sociedade, elementos, que por certo, passam a ser constitutivos da própria narrativa. Desse modo, instaura-se um diálogo entre momentos históricos, entre o real e o maravilhoso, entre os mundos de vivência, experiências interior e exterior, do protagonista. Além disso, o escritor, ao produzir um texto endereçado às crianças, o faz por meio de um texto literário, com recursos específicos dessa arte, em diálogo com o rap, incorporando destes elementos, em especial, pela forma composicional e musicalidade dos versos.

Esses aspectos nos levam a vislumbrar como no atravessar de fronteiras o autor insere o leitor no mundo da crônica cotidiana, misturando elementos do maravilhoso e do sonho. O jogo com o *Era uma Vez* instaura uma relação dialogal entre literatura e sociedade, evocando uma forma fixa e canônica da produção literária para crianças e com ela, e, a partir dela, faz uma descrição crítica sobre as precárias condições sociais.

Isto ocorre de modo a nos fazer pensar (considerando o que sabemos acerca da cultura hip hop) que se prepara o auditório (leitores/ouvintes) para ouvir a voz dissonante e de protesto que ecoa do rap.

No decorrer da narrativa, o autor brinca com as rimas casadas e estabelece negociações discursivas. Ao final, faz o pacto com a sociedade, representada pela escola – Rorbeto, o garoto de seis dedos é aceito pela turma. O escritor / rapper, de uma forma mágica e pertinente a uma faceta do jogo, apazigua o conflito, fazendo com que as crianças, além de inseri-lo no grupo, também o imitem.

O Pensador começa e termina a obra com um jogo, mas a esfera lúdica parece ceder à pedagógica. No final, a despeito de considerarmos interessante a harmonia entre a criança, o ambiente, o adulto, se o rap ecoa na literatura, ele traz apenas o ritmo, a batida, a oralidade, a sonoridade, etc.

Pela voz de um rapper, O pensador traz no contexto da literatura a face delicada, terna, lúdica da criança, a magia do conto para infância, sua inserção vitoriosa na sociedade, como um passe de mágica - uma utopia talvez um pouco ingênua.

Há na verdade um paradoxo, pois há um final feliz e que deveria caber a todas às crianças, no entanto, também há um desfecho que não esperamos, pois, silencia (ou quase) a voz do rap e estabelece um pacto com o poder instituído, que em troca, dá um lugar a Rorbeto, típico garoto de periferia, que, certamente não teria a mesma sorte, ou conquistaria seu lugar de respeito e reconhecimento de modo tão fácil e tranquilo.

4.1. Pela voz do narrador

Para Zilberman & Magalhães (1982) o papel do narrador pode gerar e alcançar efeitos bastante complexos, garantindo ao leitor o seu lugar na composição literária, que está repleta de lacunas que devem ser preenchidas pela interpretação de cada um. Portanto, segundo essas autoras, é da atuação do narrador que nasce uma obra organizada e uma criação aberta à operação de leitura e ao deciframento, assim como constatamos em *Um Garoto Chamado Rorbeto*.

A voz narrativa apresenta-se em 3ª pessoa, em tom lúdico, amigável e familiar, conta a infância do garoto e conduz a trajetória do protagonista, porém adota uma postura emancipadora, ao dar espaço no texto para que o leitor compreenda a obra a partir de suas referências e de seus sentimentos. O narrador consubstancia-se entre o tradicional (o que ouviu contar) e o contemporâneo (o que se intromete).

Ao brincar com o “*Era uma Vez*”, o narrador instaura um diálogo que se desdobra com o texto da tradição e com o leitor, e faz reverberar, parodiando, o narrador tradicional. O narrador aqui se faz – e mostra o seu fazer pela metalinguagem.

Vez uma era...

Quer dizer:

Uma era vez...

Ou melhor:

Vez era uma...

Desculpem:

Era uma vez...

(Agora sim!),

(O PENSADOR, 2005:06-07).

Segundo Chalhub (1988) um duplo dizer-fazer- ao criar - autocrítica – um modo de desvendar o mistério. Assim, no ritmo de ir e vir - aparentemente sereno - subverte a indeterminação espacial e temporal próprias do conto maravilhoso, pela função de quem o narra, deslocando para o universo da crônica do cotidiano, para a arena dos conflitos da existência de uma sociedade desigual.

Com este duplo-dizer, constrói-se um ponto de vista crítico na fronteira de duas instâncias narrativas – uma que conta e outra que atribui juízos de valor. Exemplificado no trecho abaixo:

Na casa do bebê Rorbeto
Morava um cão vira-lata
 Que parecia até gente,
Criança de quatro patas:
 Filé era inteligente,
Sabia andar sem coleira.
 Pescava sozinho no rio !
Subia em jaboticabeira !,
 (O PENSADOR, 2005:13).

Desloca do plano da magia para o da experiência, desdiz o que havia sido dito. Para Samira Chalhub (1988), este dizer de novo, sinaliza uma consciência de linguagem que pressupõe algo relevante: “para dizer do novo é preciso criar o novo e, na busca de novas formas de feitura do texto, a eficácia estará em romper com o estereótipo e fabricar o inédito, assim, faz o dito e desfaz o repetido”, (CHALHUB 1988:61).

O narrador valoriza o universo infantil, revelando o pensamento de Rorbeto e sua angústia: “será que ela viu que são seis?”; e propondo brincadeiras e voos imaginativos, no momento de satisfação: **“Furem a luva, que eu vou ser goleiro!”**, (O PENSADOR, 2005:44-46). Ocorre aqui uma inserção do universo infantil no literário, e como todas as crianças conhecem a brincadeira de jogar bola, aumenta assim, a relação de cumplicidade entre o leitor e a obra. Para Zilberman (2003), a relação entre o leitor e a obra emerge da coincidência entre o mundo representado no texto e aquele do qual faz parte o receptor.

Esse procedimento enriquece a obra literária e reforça a proposta de uma literatura, que desde a década de 70, segundo Yunes & Pondé (1988), caracteriza-se em não submeter o leitor a padrões estabelecidos, libertando-o de qualquer tipo de opressão ou preconceito, utilizando vários tipos de identidades, de diferentes raças, deficiências físicas, classes sociais e idades.

Exemplo disso, encontramos no momento em que o narrador não transforma o dedo a mais em um problema, porém valoriza Rorbeto como uma criança que possui talentos e saberes.

“QUEREMOS SER COMO O RORBETO, RORBETO DA MÃO DE OURO !”

Rorbeto gostou do elogio,

Ficando até bem comovido,

Mas quis explicar aos amigos

Que aquilo era um mal-entendido:

“Botar a mão na sacola

Não ajuda a fazer letra boa.

Fizeram a maior confusão

Com as mãos nas sacolas à toa”.

(O PENSADOR, 2005:40-42)

O narrador utiliza-se da descrição do espaço²⁹ e do ambiente para ajudar a construir a personagem. Rorbeto vive em um lugar caracterizado como um vilarejo, de casas simples, no qual predomina a presença de árvores e do rio. Assumindo neste caso, o que Coelho (1984) define como função pragmática, já que na obra parece ter a intenção de “ajudar a caracterizar o personagem, a revelar sua atitude mental, seus costumes... Muitas vezes, o caráter da personagem é revelado em grande parte pela *descrição do ambiente* em que ela vive”, (COELHO, 1984:54).

Rorbeto circula tanto pelo espaço natural (se considerarmos a harmonia com a natureza) quanto pelo social, representado pela escola (instituição que o valida como competente para o saber ou não). No que se refere ao lugar em que mora, a ambientação reforça o espaço, pois é marcada pela pobreza, pela ausência de condições de infraestrutura, como saneamento básico e iluminação pública e pela simplicidade dos moradores do lugar.

Na vila, as pessoas só tinham umas às outras, queremos dizer, população com poucos bens materiais, “... *lá não tinha nenhum carro...*” tanto que a simplicidade e pureza de coração do garoto Rorbeto aparece associada à descrição do lugar e a afetividade presente nas relações humanas, em que crianças, jovens, velhos, plantas, animais em que todos se tratavam como irmãos.

²⁹ Ele determina as *circunstâncias locais*, espaciais ou concretas que dão realidade e verossimilhança aos sucessos narrados. Sua importância na efabulação é idêntica a que o mundo real adquire em nossa vida cotidiana. Basicamente, existem 3 espécies de espaço: espaço natural (= paisagem), social (=casa) e trans-real (= ambiente criado pela imaginação do homem). Podendo exercer a função estética ou pragmática, (COELHO, 1984: 53-54).

Demonstrado neste trecho:

A família de Rorбето
Morava bem escondida,
 Num lugar quase deserto,
Com chão de terra batida.
 Lá não tinha nenhum carro,
Muito menos avião,
 E todos os moradores
Se tratavam como irmãos,
 (O PENSADOR, 2005:10).

O espaço assim caracterizado denota uma construção metafórica que evidencia as condições precárias de vida de populações que vivem à margem da sociedade, temas recorrentes na poética rapper.

Notamos ainda existir uma equiparação entre humanos, animais e plantas em que apesar da falta de condições todos vivem em harmonia.

Os homens e as mulheres.
Os jovens e os velhos da vila,
 Viviam, com os bichos e plantas,
Uma vida simples, tranqüila.
 E, principalmente as crianças,
Dormiam em paz e felizes,
 Amavam e cuidavam da terra.
Como se tivessem raízes,
 (O PENSADOR, 2005:14).

Cumprе notar, no entanto, a construção a que recorre Gabriel – o Pensador. Nesta narrativa, as crianças, jovens, adultos, velhos, bichos e plantas vivem alegres, harmoniosamente em um cenário bucólico – tal configuração caracteriza o equilíbrio inicial - aquele que, na estrutura da narrativa tradicional, precede o conflito.

Um olhar mais atento nos leva a perceber que a atuação do narrador, ironicamente, expõe uma crítica social. Basta recorrermos ao que sugere Chiappini (2001:85): É só saber ler, nas linhas e nas entrelinhas, o que o narrador diz e o que ele cala, e ver fundo, desconfiando do encoberto (...).

Nesta simbiose bichogente, margemplanta reside um conflito, evidenciando que esta atmosfera aparentemente harmoniosa, também aprisiona.

Remetendo à situação de que o rap se faz voz. Comunidades em que a maioria dos garotos grita por um futuro, mesmo crendo, muitas vezes, que sua condição

mestiça não vai lhe conceder uma chance de vitória. O garoto negro, mestiço, mulato, pobre, sem escolaridade, deficiente, como se estivesse preso a raízes profundas, pouco vê de novos horizontes, parece fadado a um destino medíocre. Enredado na vida grupal estabelece uma equiparação com o mundo dos bichos e das plantas.

Comprovando que nesta relação, conforme menciona Barros (2003), o sujeito Rorbeto, deixa de ser o centro da interlocução, que passa a estar não mais também nem no eu, nem no outro, mas no espaço criado entre ambos, quer dizer, no texto. A polifonia da linguagem caracterizada pela multiplicidade de vozes delineia a obra como uma produção literária dialógica.

4.2. Rorbeto

Na obra, há pelo menos duas vozes distintas, dialogando de posições sociais e ideológicas diferentes: uma burguesa e outra, que emana da periferia. No decorrer da narrativa, esses pontos de vista atuando vão se cruzando, a ponto de gerar um grau de polifonia que contribui para tornar visíveis imagens que concorrem para consubstanciar noções de infância e criança.

Para Barros (2003), algumas obras literárias possuem um caráter inerente:

Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir, (BARROS, 2003:5-6).

Baseados no conceito bakhtiniano, percebemos que em *Rorbeto* a palavra expressa na fala do narrador e dos personagens também está povoada de outras vozes, que dialogam dentro e fora do texto, estabelecendo relações intertextuais internas.

Segundo Bakhtin, essas vozes permeiam a vida de todo falante, que sempre vai encontrar a palavra usada povoada das vozes dos outros.

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos que integrou. Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações dos outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de

elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada, (BAKHTIN, 1997:203).

Ao destacar a importância do papel do “outro” para a constituição do sentido, chegando ao ponto de mencionar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz; em nosso entendimento, um dialogismo inerente:

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico, (BAKHTIN, 1993:86).

Para Barros (2003) entre as vozes que falam e polemizam no texto, nela reproduzindo, faz-se o diálogo com outros textos.

Sabe-se que uma única língua produz discursos ideologicamente opostos, pois classes sociais diferentes utilizam um mesmo sistema linguístico. Caracterizada dessa forma, a língua não é neutra e sim complexa, pois tem o poder de instalar uma dialética interna, em que se atraem e, ao mesmo tempo, se rejeitam elementos julgados inconciliáveis, (BARROS, 2003:8).

Em *Rorbeta* percebemos a atuação destas vozes, sem nos aprofundarmos, citamos, por exemplo, a convivência da que emana da periferia, representada pela voz do pai do garoto e a da burguesia: escola, do médico (doutor) representantes do poder instituído, ambas utilizam-se do mesmo sistema linguístico, mas com conotações diferentes expressas nas situações comunicativas. São elas que marcam, a nosso ver, a distinção entre as classes sociais, a dicotomia periferia e burguesia, a questão do analfabetismo e do letramento presentes no trecho:

Quando o menino nasceu,
O Doutor viu que era homem
 E falou para os pais dele:
- Já escolheram o nome ?
 Mas seu pai não tinha tido escola.
Era analfabeto.
 Não sabia nem falar direito,
E falou
RORbETO
 O Doutor tava com pressa
E anotou assim correndo, (O PENSADOR,2005:8).

Aproximando-nos mais detalhadamente, no período “(...) *mas seu pai não tinha tido escola, era analfabeto, não sabia nem falar direito* (...)” esboça-se uma espécie de desvalor por pessoas que não sabem ler, relacionando o analfabetismo à incapacidade de “falar direito” de se comunicar adequadamente. Essa incapacidade é reafirmada no período seguinte “(...) *o doutor tava com pressa. E anotou assim correndo*”, o tempo do médico é precioso, e o fato de fazer a anotação correndo parece esboçar uma pouca importância ao pai do garoto, ele atende, mas atende com pressa. Fato recorrente no atendimento público destinado às comunidades periféricas. Em outro trecho da obra, as distinções entre as classes sociais permanecem:

O seu pai ficou olhando,
Como se estivesse lendo
 Mas não entendia as letras
Porque não sabia ler,
 (O PENSADOR, 2005:9).

O pai expressa vergonha por não dominar a cultura letrada e fica olhando, como se estivesse lendo, não tem coragem de admitir que é analfabeto. É como se o médico fosse superior a ele, tanto que a grafia da palavra doutor está em letra maiúscula – como um substantivo próprio; e a palavra pai, em minúscula, a distância está estabelecida. O pai de Rorbetto aceita, sem questionar, (...) *O Doutor mostrou pro pai: O nome é esse? Pode ser*, (O PENSADOR, 2005:9).

Como comenta Fiorin (2006) acerca das especificidades do uso da língua, das diferenças de significação entre a palavra e o enunciado, as unidades da língua não são dialógicas, no entanto, os enunciados apresentam-se dialogicamente.

Explicando melhor, ele considera como unidades da língua os sons, as palavras e as orações, e como enunciado as reais situações de comunicação. Nesse sentido, esclarece:

Com efeito, um som como /p/, uma palavra como “irmão”, uma oração como “È preciso ser forte” são repetidos milhares e milhares de vezes. No entanto, os enunciados são irrepetíveis, uma vez que são acontecimentos únicos, cada vez tendo um acento, uma apreciação, uma entonação próprios, (FIORIN, 2006:20).

Como podemos perceber, na entonação do “*pode ser*” do pai de Rorbetto, nesta situação comunicativa, evidencia-se como o entendimento do enunciado está comprometido, pois o pai não compreende efetivamente o que está lhe sendo mostrado.

Assim como todas as outras, as palavras infância e criança também passam por esse crivo, são neutras enquanto unidades da língua, mas ao compor um enunciado que traz emoção ou juízo de valor, ganham novos significados. Em nosso entender, isto deve ser considerado para o estudo das noções que se formulam acerca desse período de vida denominado infância e o do ser criança.

Atualmente, na sociedade notamos uma tensão entre as concepções que tentam abarcar esse período de vida dos seres humanos, entre os conceitos que possam legitimar produções a elas destinadas. Evidentemente, tal instabilidade é consequência do momento histórico que é complexo, labiríntico.

Segundo Coelho, no artigo *Literatura e leitura em tempos de internet*, de 2008, este é um período de mudanças radicais.

Vivemos hoje numa encruzilhada entre o ocaso da Civilização herdada (ocidental, cristã, burguesa, liberal, patriarcal, progressista...) e a *fermentação* de uma nova Cultura (ainda indefinível em seu todo) que, com o tempo engendrará uma Nova Ordem, uma Nova Civilização cujas coordenadas definitivas ainda não podem ser previstas), (COELHO, 2008:76).

Em *Rorbetto*, a criança pobre, também é sensível, sonhadora, detém saberes e talentos e estabelece uma ponte com a criança da era digital – da nova Cultura em fermentação que acessa o mundo do seu computador. Ambas sonham, e constituem-se como seres críticos em formação. O rap, enquanto discurso traz uma concepção de criança que está mudando, ela pensa e fala o que pensa, mas não mudou ainda. Nesta teia, os discursos, assim como as imagens negociam entre si e coexistem, tanto é que nesta obra, o discurso de denúncia estabelece acordos com o poder das instituições.

Como ocorre na seguinte passagem:

Não tinha nem luz nem gás **nas casas do povoado**.
O banho era de água fria e **ninguém ficava esquentado**,
De dia se abria a janela, **pra acender a luz do Sol**.
De noite acendiam-se as velas, **e acabava o futebol**,
(O PENSADOR, 2005:12).

Tornam-se nítidos os acordos estabelecidos entre os discursos sociais. O tom de denúncia referente à omissão do poder público que sequer oferece luz elétrica para o vilarejo fica atenuado, pois (...) *ninguém ficava esquentado* (...), ou seja, a comunidade arranja

seus próprios meios, se contenta com menos, aceitando com parcimônia a indiferença com a qual é tratada.

4.3. Letrados X Não Letrados

Em *Rorbeto*, notamos o embate de vozes sociais, entre letrados e não letrados, aspecto já evidenciado no título, no nome do protagonista, na passagem entre o médico e o pai, na valorização da cultura letrada e na atuação da professora, como abaixo:

Depois disse a professora:
“Hoje é um dia especial!
 Eu vou ensinar uma coisa
Gostosa e fundamental:
 Preparem o papel e o lápis,
Que vai começar o dever.
 Vocês, neste grande momento,
Irão aprender a escrever!”,
 (O PENSADOR, 2005:30).

Neste trecho, a professora atribui importância diferenciada ao dia de aprender a escrever, mas o tom de descontração e a magia do momento são logo substituídos por uma ordem para as crianças (...) *copiar o “que a professora mandou”* (O Pensador, 2005:30); ela ordena para Rorbeto *“tira a mão desse saco, e faz logo a letra na folha,”*, (O PENSADOR, 2005:31).

Porém, esta luta de que, quem sabe ler, manda e de que, quem não sabe, obedece, representada na obra, vai se atenuando e aparece suavizada quando a professora aceita Rorbeto com sua mãozinha de seis dedos:

Mas a professora explicou
que aquilo era só um detalhe,
 E que, pra escrever como ele, certinho,
O capricho é que vale.
 Não faz diferença ter cinco,
seis dedos, duas mãos ou dois pés;
 Cada um é de um jeito e são todos perfeitos.
 - **“RORBETO, EU TE DOU NOTA DEZ!”**,
 (O PENSADOR, 2005:44).

E ainda pelos laços de afetividade entre pai e filho, tanto que a verdade absoluta na obra é que o amor sempre faz tudo certo. Nesta convivência pacífica, o filho ensina o pai a ler e a escrever. Atitude que, em nosso olhar, aponta para duas questões: a

valorização da cultura escrita, o letramento, como também, parece acertado afirmar que existe uma negociação, um poder compartilhado entre a criança e o adulto.

O pai do Rorbeto, que era analfabeto,
 agora deixava de ser.
 E lembrou-se, sorrindo, do dia em que sua mulher deu à luz
 um bebê.
 E sorrindo, falou para o filho: “Eu errei o seu nome ! Seria
 Roberto”.
 Mas o filho falou: “Não errou, não senhor! O amor sempre faz
 tudo certo”,
 (O PENSADOR, 2005:48).

Notamos que apesar da valorização do letramento, o analfabetismo não diminui a autoridade patriarcal, prova disso, é que o ‘poder infantil’ se rende, negocia e Rorbeto volta para ensinar o pai a ler e a escrever. Ao tratá-lo por senhor, reforça a importância e relevância da figura paterna, remetendo à metáfora da família tradicional.

4.4. Dialogando com outros universos

Essas vozes sociais presentes em *Rorbeto* dialogam com o cânone literário, tanto com os primórdios, representados pelos contos maravilhosos, como também com a produção literária clássica adulta, como por exemplo, na passagem a seguir, ao descrever seu cão Filé, desta maneira, “(...) parecia até gente, criança de quatro patas: Filé era inteligente...”, (O Pensador, 2005:13), nos remete à cachorra Baleia, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

No romance de Graciliano Ramos, o animal é assim considerado: “*Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, rebolavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras*” (RAMOS, 2006:86). Consideramos que esta passagem esboça um diálogo implícito, uma forma de dialogismo, no qual as escritas se comunicam, tramam-se similaridades e pontos de contato entre as obras e os autores.

Todavia, também notamos que esta analogia entre o bebê Rorbeto e o cachorro gente, criança de quatro patas, esboça um movimento de animalização de pessoas e personificação de animais, acenando para uma crítica social que expõe ironicamente o conflito e a relação simbiótica entre gente, plantas, animais, rio, tudo parece uma coisa só.

Há no texto pontos fortes de um Gabriel Pensador que faz relações importantes entre literatura e sociedade, quando acena para essas críticas de desigualdade social. A forte presença do rio é outro elemento que destaca a separação, a exclusão social, alinhando um diálogo com outras obras que utilizam o rio como discurso, por exemplo, como é o caso, de *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa, análise que aprofundamos um pouco mais adiante.

Um Garoto chamado Rorbeto expõe o retrato da infância excluída, (...) *E, mais uma vez, com vergonha, Botou as mãos para trás* (...), mas sinaliza com a esperança, *Enquanto a galera dizia: “Chocante ! Maneiro ! Demais !”*. O menino supera o medo da diferença, (...) *E aí percebeu que o assunto. Não era a tal mão esquisita, E sim o que a mão tinha feito: A letra certinha e bonita*, (O PENSADOR, 2005:36). Rorbeto é aceito, sentindo-se incluído na turma. Gabriel – o Pensador aponta para a utopia de uma sociedade mais igualitária em que todos, inclusive os portadores de necessidades especiais, tenham as mesmas oportunidades, a infância excluída, sendo incluída.

Comenta Gregorin (2008), no artigo *Leitura: Um Jogo de Espelhos*:

Nota-se que a superação do medo pelo menino cuja origem era a diferença foi superada e ele é capaz de levar outras pessoas a também mudarem a sua vida, em outras palavras, a superação de um obstáculo pode servir para que outros também superem os seus e é isso que se percebe na obra, seja qual for a diferença ou o motivo de um possível preconceito que o leitor tenha, são dadas possibilidades para que isso seja transformado, superado, (GREGORIN, 2008:5).

Reforçando o pano de fundo ideológico voltado aos valores humanistas, em que deformidades físicas, ao invés de discriminação e preconceito, estimulem a solidariedade e a tolerância, tornando a sociedade mais justa e igualitária.

4.5. Rio de águas fortes

Como já afirmamos, *Rorbeto* é um livro de literatura infantil realizado por um rapper, que, ao produzir literatura, é um escritor. Portanto, ele opera com duas artes e códigos específicos, em confluência, na mesma obra. Nosso ponto de observação é dos estudos literários, o que, inevitavelmente, nos leva a buscar imagens literárias que engendram sua produção. Dessa forma, optamos por estabelecer alguns pontos de contato entre *A Terceira*

Margem do Rio, de Guimarães Rosa e *Um Garoto Chamado Rorbetto*, de Gabriel – o Pensador.

O rio, enquanto imagem literária de ação move os personagens de ambas as obras impulsionando-os para novas experiências, novos mundos. A figura do “nosso pai”, da *Terceira Margem do Rio*, de Rosa foge da opressão da mulher indo para o rio e passa a viver na terceira margem, um não-lugar, assim descrito, “*ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais*”, (ROSA, 1994:409).

Nesse ato, entendemos que o personagem mergulha metaforicamente em seu autoconhecimento, e ao mesmo tempo, estabelece com o filho uma relação de diálogo ‘mudo’, no qual experiências são passadas pela imagem do homem do meio do rio, distante, quase morto fisicamente, mas simbolicamente ativo na educação do filho, contribuindo significativamente para sua formação como homem.

Em *Rorbetto*, o rio simboliza a passagem do tempo, o amadurecimento do garoto que cresce ao lado do rio sem jamais mergulhar em suas águas, vive à margem, aspecto bem marcado no trecho a seguir,

O rio ia sempre passando,
Sem nunca parar um segundo,
 E o tempo, imitando o rio,
Passou também, pra todo mundo.
 E assim foi crescendo Rorbetto,
Ao lado dos seus bons amigos:
 o tempo, o cachorro, as pessoas,
As árvores e o rio antigo,
 (O PENSADOR, 2005:15).

Nesta gradação, dá ao substantivo rio a relevância máxima dentro da frase. Assim, como também o faz, Rosa, nesta passagem: (...) “*e o rio-rio-rio, o rio, pondo perpétuo*”, (ROSA, 1994:411).

Na obra, o rio aparece como um elemento importante integra a paisagem do lugar, representando a passagem do tempo, é um pano de fundo presente na narrativa. Todos os habitantes da vila, inclusive Rorbetto e seu pai contemplam o “*rio antigo*”, estabelecendo uma analogia entre o correr das águas e a passagem do tempo.

O espaço constrói-se à margem (da sociedade) – rio que separa, que também é tempo – tempo que flui em movimento lento – em um padrão de normalidade – rio que tudo vê, nesse espaço são apresentadas as personagens (só Rorbeto é nomeado). Inferindo, nesta nomeação, que o garoto sinta em maior intensidade a presença das águas em sua vida, *“o tempo passou feito o rio, correndo, fazendo o Rorbeto crescer”*, (O PENSADOR, 2005:48).

Aqui, apontamos para estas interpretações, a imagem literária do rio simbolizando passagem do tempo cronológico, sincronizado com o amadurecimento da personagem, que mesmo não mergulhando nas águas, não está imune a atuação do rio em seu mundo. O rio faz com que os dois meninos - das duas obras - cresçam, tanto física quanto psicologicamente, deixando de serem crianças.

4.6. Idealização da figura paterna

Buscando evidenciar outras aproximações entre as escrituras de Rosa e O Pensador, detalhamos como se estabelece a idealização da figura paterna nas duas obras destacadas, o conto *A Terceira Margem do Rio* e *Um Garoto Chamado Rorbeto*.

O filho da *Terceira Margem do Rio* inicia sua fala, utilizando adjetivos para referir-se ao pai, o qualifica como *“homem cumpridor, ordeiro, positivo”*, (ROSA, 1994:409). No decorrer do conto esta relação afetiva vai se fortalecendo. E, apesar da morte simbólica, sua presença permanece *“não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos”*, (ROSA, 1994:410).

Ele cresce, assim como Rorbeto à margem do rio e passa toda sua vida, a contemplar as águas e o pai, *“ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio”*, (Rosa, 1994:410), porém nem a distância o impede de sonhar e estabelecer a convivência, ele mentia para reforçar sua própria verdade, *“(...) sempre que às vezes me louvavam por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: - ‘Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim’; o que não era certo, exato; mas, que era mentira por verdade...”*, (ROSA, 1994:411).

Em *Rorbetto*, notamos também uma espécie de fascínio pela figura paterna, o autor coloca nas palavras do menino admiração e respeito, “*mas o filho falou: não errou, não senhor! O amor sempre faz tudo certo*”, (O PENSADOR, 2005:48).

Nesta citação, o garoto ao isentar o pai, também o humaniza, buscando atualizar essas referências, ancorando a relação na afetividade e apontando o amor como saída para explicitar a isenção e contribuição de todos nesse processo contínuo de aprendizagem inerente ao núcleo familiar.

Em, *A terceira Margem*, o filho buscando entender a atitude do pai, julga-se culpado. “*De que era que eu tinha tanta culpa, tanta culpa? (...)*, (ROSA, 1994:411). *Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro*”, (ROSA, 1994:412). E, em um ato de desespero, acena com a possibilidade de trocar de lugar com o pai. Porém, sucumbe diante da aceitação deste, foge da margem e adoece em martírios profundos. Permanece em seus questionamentos, metaforicamente preso em seus labirintos, fadado ao determinismo da vida sem alternativas, não mergulha nas águas e fica a espera da morte, sugerindo que a partir dela poderiam depositar seu corpo em uma canoa a deriva nas águas do rio que não param, assim como a vida em seu ir e vir constante, (...) “*nessa água que não pára, de longas-beiras: e, eu rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio*”, (ROSA, 1994:413).

Na outra margem, O Pensador propõe o amor como uma ferramenta de superação utilizada para libertar o homem de suas culpas, de seus labirintos interiores, fazendo com que haja sonho e prazer no convívio diário e intenso com outras criaturas.

Aspecto que parece pretender reforçar a imagem de uma infância perfeita, em que todas as relações são harmoniosas sem os comuns conflitos inerentes a esta etapa do desenvolvimento humano. Neste recorte, é lícito supor que o autor almeja utopicamente que a relação entre pai e filho transcorra em harmonia.

Em termos de relação, em *Rorbetto*, a presença física e constante do pai, sugere uma convivência em que há troca de experiências e respeito mútuos, baseada na constância dos rituais familiares.

Na *Terceira Margem*, percebemos uma situação bem mais complexa reforçada pela ausência, na qual o filho não se harmoniza com a figura paterna, estabelece uma convivência idealizada e distante, talvez uma tentativa de o autor evidenciar distâncias

preestabelecidas entre pais e filhos, na educação tradicional. Gerações inteiras criadas à margem de carinho, cultuando os pais como seres inacessíveis e não sujeitos a erros.

Considerações Finais

Neste trabalho, propomos a leitura de uma obra contemporânea, cujas características revelam modificações que estão ocorrendo no universo da Literatura Infantil, não só referentes às temáticas e linguagens, mas também em relação à imagem de seu interlocutor - a criança.

Para tanto, selecionamos uma obra publicada em 2005, ganhadora do prêmio Jabuti: *Um Garoto Chamado Rorbetto*, destinada ao público infantil, escrita pelo rapper Gabriel Contino – o Pensador e ilustrada por Daniel Bueno.

Objetivamos verificar de que maneira ecos da cultura Hip-Hop - em especial por meio de um de seus pilares: o Rap - comparecem nessa obra. Buscamos verificar diálogos que o Rap mantém com a literatura, suas possíveis aproximações e as relações que estabelecem com a sociedade. Não perdemos de vista os aspectos estéticos, ideológicos e sociais que entram na composição da obra. Em última instância, buscamos vislumbrar como na época atual articulam-se alguns índices de uma nova visão de criança e de infância.

O percurso realizado nos possibilitou identificar alguns caminhos que parecem marcar a produção contemporânea literária destinada à criança, diante da complexa tessitura das formas expressivas de nossa atualidade. Nesse percurso, entre as aprendizagens, está a compreensão do que nos aponta Eliade (1963), inerente à condição humana o fascínio pelas narrativas, representa também uma tentativa de comunicação com os outros:

Não há dúvida de que a necessidade de mergulhar em universos “estranhos” e de seguir as peripécias de uma “história” parece fazer parte da condição humana e, por consequência, é irredutível. Trata-se de uma exigência difícil de definir, simultaneamente um desejo de comunicar com os “outros”, os “desconhecidos”, de partilhar seus dramas e as suas esperanças e uma necessidade de conhecer aquilo que pode ter acontecido, (ELIADE, 1963:159-160).

Além deste fascínio por novos mundos, segundo Benjamin (1987) quanto maior a naturalidade do narrador ao contar uma história, mais facilmente ela se gravará na memória do ouvinte:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido, (BENJAMIN, 1987:204-205).

Assim, buscamos através das histórias, seja lendo ou escutando, além de superar toda espécie de limitação, seja física, psicológica, ou mesmo de origem social, sobretudo travar contato com o desconhecido.

Essas considerações nos levam a pensar que o autor, através do personagem Rorbeto, estabelece uma analogia entre o garoto Rorbeto e o rap, gênero musical que é visto como diferente, ainda discriminado, e que luta pela inserção cultural. O garoto, apesar de diferente de seus colegas, é aceito e imitado por todos na escola.

O autor ao invés de retratar uma criança burguesa, escreve a história de um menino pobre, portador de necessidades especiais que aprende a ler e é copiado pelos amigos. Simbolicamente aborda a infância excluída, de crianças apartadas, nas quais existe uma sobra de dedos, e também de saberes e de talentos, porém sem oportunidades de futuro.

Nesta perspectiva sugere um novo diálogo de vozes e, principalmente de mundos, de conceitos e de discursos, escreve sobre uma criança da periferia, da infância excluída, fornecendo além de um outro ponto de vista, um novo lugar para a infância e atualizando este discurso.

Remetendo aos conceitos discutidos por Fiorin (1993), nos quais é fundamental distinguir o discurso, da fala:

O discurso são combinações de elementos lingüísticos (frases ou conjuntos constituídos de muitas frases), usadas pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo. A fala é a exteriorização psicofísico-fisiológica do discurso. Ela é rigorosamente individual, pois é sempre um eu quem toma a palavra e realiza o ato de exteriorizar o discurso, (FIORIN, 1993:11).

Para este autor, o discurso também representa a atualização de uma competência discursiva do falante, ou seja, sua capacidade de estruturar discursos, “a nosso ver, é no discurso que se manifestam, com toda a plenitude, as coerções ideológicas que incidem sobre a linguagem”, (FIORIN, 1993:80).

Reiterando o que Bakhtin (1993) chama de marcas ideológicas do discurso, nascidas a partir do diálogo como sua réplica viva, formando-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto, desta maneira, a concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica.

Considerando este enfoque, torna-se óbvio que todos os textos, incluindo a obra em questão, está permeada de discursos e é dialógica, pois, ao refletir as relações sociais, torna-se um espaço de reprodução, de conflito ou até de heterogeneidade, uma arena de conflitos ou até mesmo palco de acordo, conforme comentado acima.

Assim, a obra enquanto discurso, faz concessões trazendo uma imagem de um ser em formação que é, sendo, uma criança sensível, sonhadora, porém que aprende na vivência, que negocia com o poder estabelecido. O adulto não detém todo o saber, estabelece-se um diálogo, uma troca de experiências. Gabriel sugere que a literatura infantil sirva mais como espaço de conciliação e lições, do que espaço de produção artística, que dê conta de tramcar no tecido literário as questões da sociedade.

Durante a narrativa vai sinalizando para uma negociação entre os discursos, ou como diria Fiorin (1993) suaviza a arena de conflitos, estabelecendo um palco de acordos entre os saberes.

Lobato, em 1921, com “*A menina do nariz arrebitado*”, trouxe a voz da criança para dentro do livro infantil. Já, O Pensador, dialoga com o rap e traz como protagonista, para fazer falar e sonhar a criança da periferia, que vive em condições precárias. A infância brasileira excluída aparece na literatura infantil e negocia com o poder instituído. Ou, nas palavras de Bakhtin, “A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem”, (BAKHTIN, 1993:87).

Verifica-se que o rap, fenômeno estético e cultural, discurso de denúncia que pode funcionar como representante de tensões sociais, políticas e culturais, por ser uma manifestação capaz de dar voz aos discursos silenciados, cede à face utópica e romântica

que quer o discurso social para a manutenção do status quo. Tanto que, no decorrer da obra o discurso de denúncia, vai negociando com o discurso legitimado da escola. E, as críticas sociais vão mudando de tom. O lúdico – característico da literatura infantil - negocia com a crônica cotidiana e com o mundo adulto. Ao final da obra, o poder estabelecido concede ao menino pobre um lugar na sociedade. Do gênero musical de protesto, sobra apenas a musicalidade nos versos. Daí, a concessão, o acordo.

Fruto talvez, do nosso momento histórico, pertencente a esta nova ordem ainda em construção, a essas coordenadas ainda não definidas encontram-se os conceitos, as imagens e toda uma gama de referências, ideias e valores humanos. Desta forma, no decorrer desta análise nos deparamos com nuances, porém não encontramos uma imagem definida de criança, pois ela também está em negociação, às vezes reproduzindo, outras conflitando, ou até mesmo misturando, estabelecendo uma arena de conflitos ou até mesmo, um palco de acordos. Assim, a obra enquanto discurso, faz concessões trazendo uma imagem de criança sensível, sonhadora, tímida, porém que negocia com o poder estabelecido, o adulto não detém todo o saber, estabelece-se um palco de acordos. Justificados em grande parte, por estamos conforme menciona Coelho (2008):

(...) no “olho do furacão”, entre duas forças que se chocam. De um lado, a brilhante/progressista Civilização Industrial herdada, cuja cultura de base (cristã/ liberal/ burguesa) já se deteriorou, mas cujo Sistema (político/econômico/social) ainda está vigente embora, já profundamente alterado em sua base inicial. De outro, uma nova Cultura (ideias/valores humanos/interrogações/conhecimentos) que, caoticamente, está sendo engendrada e se impondo, ainda está longe de se organizar em Sistema, ou melhor, em Nova Civilização (Cibernética?), (COELHO, 2008:77).

Entendemos que, neste momento transitório no limiar do estabelecimento por assim dizer, de uma nova cultura, essas ideias, valores humanos, conhecimentos e interrogações perpassem por todas as formas de manifestação artística, nos trazendo novas linguagens inseridas nos textos da literatura infantil e juvenil. Um Garoto Chamado Rorbetto, de Gabriel – o Pensador e de Daniel Bueno é um exemplo, já que inova ao incorporar em uma obra literária ilustrada, elementos do rap e, através disto, abre uma brecha para que este discurso seja legitimado e reconhecido pela sociedade.

Considerando as reformulações pelas quais estão passando as noções de família e de infância que em decorrência disso, estão se adequando a novos padrões de relacionamento e comportamento, as crianças também estão expostas às novas situações

comunicativas, outros modos de linguagem que permitem a circulação de múltiplas informações e modelos sociais. Retomando o quadro social da Idade Média no qual a criança participava conjuntamente com o adulto de todos os eventos e situações comunicativas.

Se Lobato em sua produção literária inovou fundindo o mundo real com o maravilhoso, criando um “sítio de possibilidades”, abrindo novos caminhos para a literatura infantil, alguns autores contemporâneos também contribuem misturando a crônica cotidiana com a literatura infantil como é o caso de Angela Lago³⁰, de Férrez³¹, que engrossam esta voz, ecoando em outras múltiplas vozes, entoando um canto plurívoco, característico de nossa condição mestiça.

Com este encaminhamento, com este olhar incompleto e inacabado como a própria identidade do homem, e lembrando Franz Kafka, em *Parábolas e Fragmentos* que nos diz: “as portas são inumeráveis, a saída é uma só, mas as possibilidades de saída são tão numerosas quanto as portas”, (s/d: 126), esperamos ter contribuído para um aprofundamento nos estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, principalmente buscando na literatura para crianças elementos que evidenciem sua importância enquanto arte em diálogo com outras linguagens.

³⁰ *O Rap Rua*, de autoria de Douglas Silva Lima, com ilustração de Angela Lago aborda a temática da criança e do adolescente e foi editado em 2004. O livro do aluno da escola agrícola de Entre Rios venceu o 1º concurso Projeto Cena de rua, da Secretaria de Educação da Bahia.

³¹ *Amanhecer Esmeralda*, de Férrez, obra infantil lançada em 2005 durante a bienal do livro, no Rio de Janeiro.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, História e Política**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada**. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: 3, 1996, p. 87-95.

_____. **De vôos e ilhas. Literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. **Fluxos Comunitários: jangadas, margens e travessias** in Revista Atlântica, nº 8, São Paulo, 2005.

ANDRADE, Elaine Nunes de. (Organizadora) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

_____. **Movimento negro juvenil: um estudo de caso dos jovens rappers de São Bernardo do Campo**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 1996.

ARIÉS, P. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.

BAITELLLO JR, Norval. **A mídia antes da máquina**. In: Centro Interdisciplinar da Cultura e da Mídia. JB on-line, caderno idéias sábado, 16 de outubro de 1999. Acesso em: 02 de março 2007 Disponível em: www.cisc.org.br/portal/biblioteca/maquina.pdf.

_____. **O animal que parou os relógios**. Ensaio de Semiótica da cultura e da mídia. São Paulo: Annablume, 1997. P.23-42 e 93-103.

_____. **Comunicação, mídia e cultura**. São Paulo em Perspectiva, São Paulo: v.12, n.4, p.11-16, out./dez. 1999.

BARROS, D.L.P. & FIORIN, J.L.(orgs). **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**. A teoria do Romance. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas**, 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOFF, L. **Virtudes para um outro mundo possível**. In: *Hospitalidade: direito e dever de todos*. Petrópolis: Vozes, v. 1, 2005.

BOSI, A. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CASTORIADIS, C.A **Instituição imaginária da sociedade**. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1988.

COELHO, N.N. **Literatura Infantil: história, teoria, análise**. São Paulo: Edições Quíron, 1984.

_____. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. São Paulo: Edições Quíron, 1985.

_____. **Literatura e Leitura em tempos de Internet**. IN: Via Atlântica, nº 14, dezembro de 2008, p.76-80.

CHIAPPINI, Lúgia. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 2001.

CUNHA, Maria Zilda. **Criança e Linguagem. Dissertação de mestrado**. Departamento de Comunicação e semiótica. PUC/São Paulo, 1997.

_____. **A literatura infantil e os novos meios de produção de linguagem**. In: Pedagogias do Imaginário: olhares sobre a literatura infantil. Portugal, Ed. ASA, 2002.

_____. **A Escritura e os Novos Meios de Produção de Linguagem**. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, XV Bienal Internacional do Livro, Câmara Brasileira do Livro, 1998. Anais.

_____. **Matrizes de linguagem e pensamento na literatura infantil e juvenil: a tessitura dos signos em obras de Angela Lago e Otaviano Correa**. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo.

_____. **Entre livros e telas – a narrativa para crianças e jovens: saberes sensíveis e olhares críticos**. IN: Via Atlântica, nº 14, dezembro de 2008, p. 45-62.

ESTEVES, Nathalia Costa; MARTHA, Alice Áurea Penteado. **Do rap à literatura infantil premiada: um garoto chamado Rorbeto, de Gabriel, o Pensador**, In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. **Anais...** Maringá, 2009, p. 769-776.

FERNANDES, M. das G. **Conto e música: diálogo com as periferias**. In: Literatura e Crítica: estudos contemporâneos. Núcleo de Assessoramento à pesquisa. Faculdade de Letras/UFMG. *Cadernos de Pesquisa*, Belo Horizonte: n. 39, out. 2000.

FIORIN, J.L. **Linguagem e Ideologia**. Serie Princípios. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FREIRE, Sérgio. **O outro lado do alto-falante**, cap. 2. Tese UFMG, 2004.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **A roupa infantil da literatura**. Dissertação de Mestrado. FCL-UNESP-Araraquara, 1995.

_____. **Literatura Infantil Brasileira: da colonização à busca da identidade**. IN: Via Atlântica, nº 9, junho de 2006, p. 185-194.

_____. **Leitura: Um jogo de espelhos**. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, julho, 2008.

_____. **Literatura para crianças e jovens: panorama de linhas investigativas**. IN; Via Atlântica, nº 14, dezembro de 2008, p. 35-44.

GUASCO, Pedro Paulo M. **Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Antropologia, Universidade de São Paulo, 2001.

HUIZINGA, Johan. **HOMO LUDENS. O jogo como elemento de cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

IAZZETTA, F. **Música: processo e dinâmica**. São Paulo: Annablume, 1993

_____. **Os sons do silício: corpos e máquinas fazendo música**. Tese de Doutorado. PUC-SP. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, 1996.

_____. **A música, o corpo, as máquinas**, in: Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. ANPPOM: ano 4, n. 4. Rio de Janeiro: ANPPOM, 1997.

_____. **Reflexões sobre a música e o meio**, in: IAZZETTA, F. (org.): Música no século XXI: tendências, perspectivas e paradigmas. Anais do XIII Encontro Nacional da Anppom. Belo Horizonte, 2001.

LOBATO, M. **Conferências, artigos e crônicas**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Movimento negro: da marca da inferioridade racial à construção da identidade étnica**. Tese de Mestrado. Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, 1996.

MIRCEA, Eliade. **Aspectos do Mito**. São Paulo: Edições 70, 1963.

MORAES, J.Jota de. **O que é Música**. São Paulo. Brasiliense, 1983.

NASCIMENTO, Érica Peçanha de. **“Literatura Marginal”: os escritores da periferia entram em cena**. Tese de Mestrado, Programa de Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2006.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

O PENSADOR, Gabriel. **Um Garoto chamado Rorabeto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

PALO & Oliveira. **Literatura Infantil. A Voz da Criança**. 3ª ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Posfácio de Marilene Felinto. 99ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ROMANO-GARCÍA, Vicente. **Ordem cultural e ordem natural do tempo**. In: Centro Interdisciplinar da Cultura e da Mídia. São Paulo. Set. 2002. Disponível em: www.cisc.org.br/portal/biblioteca/ordemnatural.pdf . Acesso em 02/03/07.

ROSA, João Guimarães. “A terceira margem do rio”. In: _____. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. 4ª ed. Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **(Arte) & (Cultura). Equívocos do Elistismo**. São Paulo: Cortez, 1995.

_____. **Produção de Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Cortez, 1996.

_____. **A cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

_____. **Culturas e artes do pós-humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. **A Poética do Improviso: prática e habilidade do repente nordestino**. Tese de Doutorado. Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2009. Acesso em 10/10/11.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Edunesp, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. **A Corrida para o Século XXI: NO loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Antonio Leandro da. **Música rap: narrativa dos jovens da periferia de Teresina – PI**. *Imaginario*, dez. 2006, vol 12, nº 13, p. 83-112. ISSN 1413-666X. Acesso em 01/09/09.

SPOSITO, M. P. **A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade**. *Tempo Social: Revista Social, USP*, São Paulo, 5 (1-2):161-178, 1993 (editado em nov. 1994).

TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê, 2004.

VASCONCELOS, Zinda Maria Carvalho de. **O Universo Ideológico da Obra Infantil de Monteiro Lobato**. São Paulo: Traço Editora, 1982.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. **Leitura e leituras da literatura infantil**. São Paulo: FTD, 1988.

ZILBERMANN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 2004.

_____. **O estatuto da Literatura Infantil**. In: A Literatura Infantil na escola. São Paulo: Global, 2003.

ZILBERMANN & Magalhães. **Literatura Infantil. Autoritarismo e Emancipação**. São Paulo: Ática, 1982.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Educ, 1997.

Revistas Consultadas

Revista Atlântica, nº 14, dezembro de 2008.

Revista Especial Caros Amigos – **Hip Hop Hoje**, nº 24, junho de 2005.

Sites Visitados

www.brasilcultura.com.br, acesso em 10/11/2006.

www.vagalume.com.br, biografia Gabriel – o pensador, acesso em 09/11/2006.

www.ferrez.com.br, acesso em 07/06/2010.

www.jairrodrigues.com.br, acesso em 26/07/2010.

www.speculum.art.br – acesso em 07/06/10.

www.letras.mus.br, acesso em 15/07/11.

www.revistalingua.uol.com.br – O rapentista do universo infantil, de Guilherme Bryan, acesso em 05/10/2009.

www2.fcsh.unl.pt/edtl/M.htm, acesso em 15/10/2009.