



***RAP GLOBAL*, DE BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS: TRADUÇÃO E TEORIA POSTAS EM JOGO NA FICÇÃO**

***RAP GLOBAL*, BY BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS:
TRANSLATION AND THEORY AT STAKE IN THE FICTIONAL TEXT**

Letícia Campos de Resende*

* let-resende@hotmail.com

Mestra em Estudos Literários pela UFJF. Doutoranda em Estudos Literários pela UFMG, atuando na área de pesquisa de Literaturas Modernas e Contemporâneas.

RESUMO: No poema *Rap global*, Boaventura de Sousa Santos ficcionaliza teoria e escrita, inventando um rapper, Queni N. S. L. Oeste, ao qual se atribui a autoria do poema, para tratar de forma poética e ficcional de conceitos acadêmicos já expostos antes em várias de suas obras. Neste artigo, pretendemos mostrar em que medida o poema põe em prática uma “teoria da tradução”, que, por meio de uma rede intertextual conectando diferentes autores e meios, se propõe a criar laços de solidariedade e inteligibilidade mútua entre diferentes comunidades.

PALAVRAS-CHAVE: Rap global; Boaventura de Sousa Santos; “teoria da tradução”.

ABSTRACT: In his poem *Rap global*, Boaventura de Sousa Santos fictionalizes both his theoretical thinking and writing process through the invention of a rapper, not unironically named Queni N. S. L. Oeste (in a spoof of Kanye West’s name), to which Santos attributes *Rap global*’s authorship. This allows the sociologist to tackle some of the concepts presented in his previous scholarly work in poetic and fictional ways. Our goal here is to show how the poem practices a “theory of translation” that, through an intertextual network connecting different authors and media, creates solidarity and mutual intelligibility between distinct communities..

KEYWORDS: Rap global; Boaventura de Sousa Santos; “translation theory”.

1. Introdução

Neste artigo, propomos ressaltar os diferentes modos como Boaventura de Sousa Santos põe em evidência no poema *Rap global* uma “teoria da tradução” (SANTOS, 2017 [2004]), capaz de transformar o lugar do texto literário em lugar de produção teórica. Por tradução, nesse sentido, não entendemos apenas a tradução interlingual, que se dá na transposição de uma língua de chegada para uma língua de partida – embora esse tipo de trabalho também possa estar envolvido –, mas antes uma tradução que torna compreensíveis e potencialmente relacionáveis diferentes vivências e lutas sociais. O estudo do poema se desenvolverá em duas etapas: a primeira se dedicará (i) a verificar de que modo alguns conceitos chave do pensamento de Boaventura se traduzem para a literatura e (ii) analisar a prática intertextual responsável (ou assim supomos) por operar a “teoria da tradução” derivada da sociologia; a segunda tentará mostrar em que medida o poema se afirma como *locus* de produção teórica. Mas antes de nos concentrarmos no objeto deste artigo, vale a pena fazer uma apresentação do poema e retomar brevemente o que propõem pensadores, inclusive o próprio Boaventura, sobre conceitos pertinentes a temáticas recorrentes em *Rap global*.

O poema, publicado no Brasil pela editora Aeroplano, conhecida por publicar obras de autores brasileiros da

periferia, se destaca como um exercício lúdico e linguístico de criação intertextual. É prioritariamente através desse procedimento, que assume implicações estéticas e políticas no texto, que o poeta reforça um princípio já comum em sua produção acadêmica: a necessidade de criar alianças entre movimentos sociais locais que atuam na resistência a processos do que veio a se chamar globalização hegemônica. De modo geral, os fenômenos de globalização, tais quais os conhecemos hoje, reconfiguraram o poder dos estados-nação e tornaram mais drásticas “as assimetrias do poder transnacional entre o centro e a periferia do sistema mundial, i.e., entre o Norte e o Sul” (SANTOS, B., 2002, p. 37). Para o sociólogo, relações de poder desiguais entre regiões ditas centrais e periféricas explicam a co-existência de diferentes fenômenos de globalização no mesmo espaço – fenômenos estes que atuam tensionando as esferas globais e locais, na medida em que implicam “a globalização bem-sucedida de determinado localismo” (SANTOS, B., 2003, p. 433) e a conseqüente “localização” de tudo aquilo que não é considerado global ou mundial. Frente à desarticulação por que passam atualmente muitos grupos de luta social, Santos defende uma união capaz de resistir aos efeitos danosos dos diferentes processos de globalização.

Enquanto as propostas de articulação do sociólogo passam principalmente por uma perspectiva econômica,

baseada na luta de classes, gostaríamos de seguir o exemplo de outros autores, estendendo essas articulações a esferas diversas. A acadêmica e ativista estadunidense Angela Davis (2016), por exemplo, assim como Boaventura Santos, parte do princípio de que os movimentos sociais não se constituem de maneira estanque e, no livro *Freedom is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine and the Foundations of a Movement*, propõe uma política de “interseccionalidade de lutas” [“*intersectionality of struggles*”]. A ideia de “interseccionalidade” surge nos estudos feministas para descrever os modos como um tipo de corpo ou de experiência não se reduz apenas a uma questão. Com efeito, problemas de raça, gênero, classe e sexualidade podem se entrecruzar em um mesmo sujeito, determinando lugares e funções sociais atribuídos a ele. Tendo cunhado, no entanto, o conceito “interseccionalidade de lutas” a partir das demonstrações de solidariedade entre palestinos e movimentos contemporâneos de direitos civis nos EUA que atuam contra a violência policial¹, Davis expande o campo das identidades para incluir igualmente o campo das lutas por justiça social que também se intersectam de diferentes formas, frequentemente ultrapassando fronteiras nacionais.

Para que se promova um pensamento interseccional, no entanto, é preciso que, no interior de um mesmo país ou nas relações entre países e entre comunidades localizadas

no interior de diferentes países, as lutas se tornem “mutuamente inteligíveis” (SANTOS, B., 2002), o que não pressupõe apenas uma compreensão interlingual, como é o caso das lutas que se travam na esfera internacional, mas uma solidariedade de práticas. É nesse ponto que entra em cena o que Boaventura chama de “teoria da tradução” (SANTOS, B., 2017 [2004]). Esta se coloca contra o desperdício de experiências sociais, garantindo que diferentes saberes e conhecimentos não apenas sejam conhecidos e reconhecidos como válidos, mas, acima de tudo, que sejam capazes de interagir e dialogar entre si. Partindo dos princípios teóricos que orientam sua prática acadêmica e transferindo-os ao campo da criação poética, Boaventura Santos compõe *Rap global* como um diálogo entre textos aparentemente não relacionáveis, com o objetivo de se servir da literatura como um espaço de experimentação social, capaz de suplementar o pensamento sociológico com formas e modos de articulação distintos.

2. A intertextualidade em *Rap global*: uma prática de tradução

A começar pelo título, o poema de Boaventura Santos transgride as noções de literatura nacional, deslocando de seus locais de origem todos os intertextos que compõem e são postos em relação no texto. A tensão entre local e global

1. Dentre esses movimentos, o mais conhecido talvez seja o movimento Black Lives Matter [Vidas negras importam], cujas ações também vêm, de certa forma, se globalizando, com a tradução do slogan para outras línguas (inclusive o português do Brasil) e com sua aparição em protestos que denunciam a violência policial contra sujeitos negros em outros países.

é um tema constante no poema, que começa a ser desenvolvido desde a capa com o uso humorístico e irônico do nome de uma celebridade estadunidense de fama internacional (Kanye West) aportuguesado em pronúncia e ortografia:



Figura 1 – Capa do livro *Rap global*

Vemos que dois nomes são indicados na capa: o primeiro, Queni N. S. L. Oeste, é disposto logo abaixo do título; o segundo, Boaventura de Sousa Santos, aparece por trás, em letras grandes que imitam um estilo de grafite. À primeira vista, o nome que se associa mais diretamente à autoria do poema é o de Queni Oeste, pois se filia ao título e, dessa maneira, ocupa uma posição convencional que atende às expectativas dos leitores. O nome de Boaventura Santos, por sua vez, apesar de grande, é menos legível e pode não

ser percebido imediatamente pelo leitor desavisado. O que deixa clara a tensão entre local e global exposta acima não é meramente o jogo feito com o nome da rapper real e o nome do rapper fictício, mas antes a história que se cria para este último. Ao abrirmos o livro, por exemplo, deparamo-nos com uma apresentação – esta, sim, assumidamente escrita por Santos – que nos informa a identidade do autor. Ficamos sabendo que Queni N. S. L. Oeste

[...] é um jovem rapper do Barreiro. É filho de Antero, um mulato do Huambo, fugido, contra a vontade, da turbulência da independência de Angola, carregando o estigma do ‘retornado’ a um país onde nunca tinha estado. Confinado num subúrbio apinhado de gente e de racismo, Antero nunca recuperou do trauma do desterro [...]. / Numa das suas visitas a Lisboa, o grande escritor angolano Manuel Rui encontrou, por acaso, Antero, seu parente, no momento em que este se preparava para partir para Angola [...]. Manuel Rui decidiu escrever uma biografia detalhada de Antero. Foi publicada em Luanda em 2008 (Manuel Rui, *Uma casa no Rio*. Luanda, Nzila, 2007) (SANTOS, B., 2010, p. 5).

Alguns aspectos importantes merecem ser destacados nessa apresentação, pois já prenunciam temas e procedimentos formais usados ao longo de todo o poema. O primeiro, embora não explicitado no texto, paira, a todo o

momento, sobre a leitura: a criação de um autor, Queni Oeste, que, até certo ponto, personifica formas de conflito e resistência partilhadas entre sujeitos oprimidos pela compressão do espaço-tempo. Filho do imigrante angolano Antero, o rapper ficcionalizado se apresenta como descendente de culturas e espaços periféricos (Angola) e semiperiféricos (Portugal). Por mais local que seja, ou talvez por ser tão local assim, Queni é também uma junção de todas as partes, de todos os elementos (Norte, Sul, Leste, Oeste) que o compõem direta e indiretamente. Ele incorpora com precisão e ironia² tensões entre “local” e “global”, não porque sua “localidade” exclui sua “globalidade”, ou vice-versa, mas porque ambas são colocadas em relação. Da mesma forma, os detalhes de que se apropria Santos para construir a biografia de Queni sugerem um dos muitos usos do deslocamento empregados pelo poeta. Segundo as informações de Santos, Antero, pai de Queni, é um angolano forçado a deixar sua terra durante a guerra de independência. O personagem Antero, contudo, não é uma invenção ficcional do sociólogo, mas antes uma criação do escritor angolano Manuel Rui, em cujo romance *A casa do rio* figura o protagonista Antero, que, trinta anos após ter sido forçado pelo administrador colonial a abandonar Angola e mudar-se para Lisboa, retorna ao país de origem.

2. O trocadilho entre os nomes Queni Oeste e Kayne West, além de irônico, já é sintomático do hibridismo discutido a seguir. Kayne West é um dos mais importantes rappers dos EUA. Trata-se de uma figura que incorpora e, ao mesmo tempo, rechaça questões problematizadas em *Rap global*, na medida em que se vê inserida em um sistema de consumo e produção capitalista ao qual ora se opõe – por meio de sua música –, ora se submete – por transformar seu trabalho em mercadoria.

A desterritorialização, fruto da compressão espaço-tempo por que passam Antero e Queni, se apresenta como traço de não pertencimento que sinaliza uma informação biográfica sobre os personagens. Nesse sentido, ela se reflete no estrato metaficcional, que desloca e desenraiza de um local específico e estável o personagem Antero, transferindo-o para o espaço da ligação intertextual entre as obras. Essa desterritorialização se impõe, pois, como traço característico da vida do pobre, marcado pela impossibilidade de se fixar ao lugar que ocupa³. Nesse ponto, faz-se necessário lembrar a diferenciação entre espaço e lugar apontada por Stuart Hall (2014 [1992]): este é “específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais [...] que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas” (p. 41); o espaço, por sua vez, por borrar possibilidades de delimitação, pode ser cruzado de forma muito mais veloz e se preocupa menos com a fixação de raízes [roots] do que com o percurso de rotas [routes]. Se levarmos isso em conta, o romance de Rui resgata o lugar perdido por Antero no momento de seu desenraizamento, ao passo que o poema de Santos, ao promover uma espacialização do texto, constantemente habitado e cruzado por textos anteriores, problematiza a transferência de Antero para um território no qual o personagem nunca esteve (Portugal e o próprio *Rap global*).

3. O pobre morador do espaço urbano se vê desterritorializado, no nível local, na própria cidade de onde se origina. Para Joel Rufino dos Santos (2004), a fixação do pobre a determinado lugar é o primeiro sinal de sua saída da pobreza. O “cosmopolitismo do pobre” (SANTIAGO, 2004), por sua vez, nada mais é que um desdobramento, no nível internacional, da desterritorialização local do pobre, uma vez que este não vive ativamente fenômenos de compressão espaço-tempo – resultantes de processos de globalização –, mas, antes, vê-se sujeito a eles.

Ainda na apresentação do poema, Santos continua operando processos de desterritorialização e hibridismo, uma vez que toma emprestados outros tipos de referências culturais provenientes dos mais diferentes meios. Em uma nota de rodapé, por exemplo, o sociólogo se refere a Brüssel, cenário inventado em que se desenrola a trama da série de histórias em quadrinhos intitulada *Les Cités Obscures*, de Benoît Peeters e François Schuiten – referência esta que é retomada na indicação de local e data ao fim do texto de apresentação:

Quintela ou Madison, *jfmamjjasond*, 2009
(784 da era *schuiten-peeters*) (SANTOS, B., 2010, p. 6, grifos nossos).

As histórias de Schuiten e Peeters, dois quadrinistas belgas, exploram um universo paralelo no qual a arquitetura das diferentes cidades retratadas reflete a arquitetura do nosso mundo, ainda que sejam misturados diferentes tempos e espaços ao longo dos onze volumes que compõem a série. Nesse sentido, a referência a *Les Cités Obscures* reafirma para Santos um dos principais propósitos do poema, qual seja, a ideia de que não há local específico: há apenas circuitos, deslocamentos e cruzamentos. Retomando a citação destacada acima, por exemplo, vemos que o uso da conjunção alternativa “ou” entre as localidades Quintela e

Madison relativiza não apenas o local da escrita, mas a própria assimetria entre ambas as cidades indicadas: Quintela é uma freguesia portuguesa, isto é, a menor divisão administrativa existente no país, ao passo que Madison é a capital de um estado nos EUA. O acúmulo de todos os meses (“jfmamjjasond”) produz efeito similar ao da junção de coordenadas, “N. S. L. Oeste”, que se segue ao nome de Queni: os diversos processos de globalização abarcam uma totalidade de locais e culturas. Ao deslocar e trazer para o espaço textual referências muito específicas, às quais tendemos a atribuir lugares muito estáveis, o traço cosmopolita do poema problematiza e tensiona noções do que é considerado “local” e “global”. E, uma vez que a escrita deixa de ser situada em um eixo espaço-temporal determinado, a própria natureza da representação literária se altera.

Dessa forma, além de lidar com tensões entre as diversas formas de globalização, a voz enunciativa do poema relaciona e entrelaça expressões do que habitualmente discriminamos e categorizamos como “cânone literário ocidental”, “cultura de massa”, “cultura popular”, “cultura periférica” etc. Ao estabelecer diálogos com supostos ícones, tornando instável o lugar que estes originalmente ocupam na cultura, Santos reforça a ideia de que “*todas las culturas son de frontera*” (CANCLINI, 1990, p. 325), na medida em que se intersectam, nem sempre tranquila ou simetricamente,

e se constituem pela mistura de experiências originárias dos mais diversos locais. Analisemos, por exemplo, o verso “rose is a rose is a rose is a rose / eminem por favor / um tiro na gertrude / se não para a ladainha” (p. 77-78). Trata-se de uma referência a um verso do poema “*Sacred Emily*” (“*Rose is a rose is a rose is a rose*”), de Gertrude Stein, marcado por um esgotamento da linguagem que, devido à repetição do termo “rose”, associado por sua posição sintática a categorias fixas, acarreta a perda de sentido do significante. A ideia de uma “ladainha” passa a sugerir, portanto, dois vieses de interpretação: o primeiro, tomando emprestado o sentido familiar adquirido pelo termo em português, indica uma fala cansativa, monótona e sem efeito; o segundo, por sua vez, resgata o aspecto religioso, reforçado inclusive pela presença do adjetivo “*sacred*” no título, e alude à ideia de cânone em seu sentido divino. A justaposição da figura de Eminem, um rapper estadunidense, e a exortação à morte “da gertrude” se tornam assim tanto mais transgressoras quanto mais “sagrada” a posição conferida ao tipo de arte/cultura produzido por artistas como Stein. O clamor pelo tiro mostra o esgotamento ou a irrelevância de um pensamento dicotômico e conservador, resumido na equação “G. Stein = alta-cultura”, “Eminem = cultura de massa” (“mal-dita” por/para alguns). Gera-se assim uma tensão entre expressões literárias que se fazem mais ou menos relevantes diante de determinado panorama político e cultural.

Queni Oeste desestabiliza, portanto, os lugares ocupados por ambas as representações, sendo capaz de ironizá-las e subvertê-las mutuamente.

Ao mostrar como a representação literária também é afetada por uma desestabilização de lugares físicos e simbólicos, Santos problematiza questões ligadas às múltiplas identidades dos sujeitos contemporâneos. Hall (2014 [1992]) diferencia três tipos de identidade na história da civilização ocidental: a identidade iluminista, a identidade sociológica e a identidade pós-moderna. As duas primeiras, não obstante suas diferenças,⁴ têm em comum o fato de admitirem a existência e integralidade de um “eu” estável e tautológico. A terceira, por sua vez, se torna fragmentada, na medida em que passa a ser composta “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (p. 11). Em *Rap global*, essa fragmentação identitária se revela por, ao menos, duas vias. A primeira dá conta de uma fragmentação que dissocia o sujeito de si mesmo e o impede de se relacionar com o outro: “estás incapaz / de acontecer / deves estar registado / num violino estranho / notas paradas / sem paradeiro / andam à tua procura / dentro de ti” (SANTOS, B., 2010, p. 19). A tensão entre a necessidade (e incapacidade) de acontecer e a passividade de “ser registrado” espelha a indeterminação do outro que anda no interior de um eu, sem conseguir,

4. Uma das diferenças apontadas por Hall consiste, por exemplo, no fato de o sujeito iluminista se ver como auto-suficiente em si mesmo, ao passo que o segundo admite sua formação no contato e nas relações com outros.

contudo, localizá-lo. Aqui põe-se em foco precisamente o desencontro e a impossibilidade de conexão entre um outro e um eu, que não se encontra consigo mesmo. E esse esvaziamento do sujeito acaba se associando, em outros momentos, a esvaziamentos espaciais e temporais, “não é por estares / que estás aqui” (passim), “hoje é hoje / amanhã é ontem” (p. 10), que tornam imperativa a ação no presente (tanto do sujeito que se faz presente em determinado lugar quanto de um tempo presente).

A segunda via de fragmentação trata a relação eu/outro de um modo positivo, que põe em relevo os laços possíveis de serem criados entre ambos: “desliza / o bom da multidão é não contares / canta / como se fosses / um crucifixo popular / otra emancipación / otra emancipación / sê irmão / e irmanece” (p. 30). Em citações diretas e indiretas à canção “*Es Sudamérica mi voz*”, de Mercedes Sosa, que encoraja uma aliança sul-americana em que não canta eu nem você, mas a América do Sul, o poeta de *Rap global* põe em relação o singular e o coletivo, servindo-se de imperativos que falam a um “tu”, mas que nessa existência individual se abre para o que é plural e compartilhável: “sê irmão / e irmanece”, convocando o sujeito a se transformar e a agir. Talvez seja precisamente nessa segunda via que se configura uma “teoria da tradução” capaz de forjar laços de solidariedade e compreensão entre grupos diversos. Para entrarmos mais

especificamente no ponto da tradução, apresentada como um *leitmotiv* ao longo do texto, temos que levá-la em conta na forma e no conteúdo do poema. Vejamos agora como a experimentação de *Rap global* envolve o recurso a procedimentos de tradução no trabalho teórico e prático.

A problematização de uma “tradição” literária, acompanhada pela intertextualidade e pelas citações espalhadas pelo poema, começa a apontar, em diferentes níveis, para a questão da “tradução”. Com efeito, a criação de uma rede intertextual é, naturalmente, um trabalho de tradução, no qual se adaptam ou se transpõem para determinado texto elementos de um texto anterior. Uma vez que muitas das referências citadas em *Rap global* são cifradas, de difícil percepção, e outras tantas são alusões a textos em línguas estrangeiras, o poema se torna fragmentado e, às vezes, incompreensível. As referências apresentadas permitem a Santos criar um “hipertexto” em que a intervenção de tradutores – dos mais diversos tipos – é constantemente evocada ao longo de todo o poema. Como há falhas, distâncias e talvez silêncios entre uma referência e outra, é possível que um trabalho de tradução, com o objetivo de conectar e “negociar” (HALL, 2003, 2014 [1992]) diálogos translocais entre diferentes expressões culturais, seja empreendido. Para Nunes e Boaventura Santos em *Reconhecer para libertar* (2003), “a multidimensionalidade das formas de

dominação e de opressão suscita [...] formas de resistência e de luta que mobilizam atores coletivos, vocabulários e recursos distintos e nem sempre mutuamente inteligíveis” (NUNES; SANTOS, B., 2003, p. 40). Isso significa que a resistência de um grupo a determinado poder opressor pode se configurar em um nível muito local e particular. Apesar disso, é essencial que tal particularidade seja compreendida por outros grupos locais atuando, eles também, em movimentos de resistência. Apenas assim torna-se possível a criação de “alianças translocais e globais” que permitiriam “a articulação de lutas conduzidas a partir de experiências distintas e com recursos diferentes [...]” (p. 40).

O poema *Rap global* é entrecortado por vários trechos que se repetem como refrões – muitos desses trechos são reproduzidos de forma idêntica, para iniciar ou fechar determinados ciclos no interior do livro. Outros tantos, no entanto, se repetem, não palavra por palavra, mas de acordo com estruturas semelhantes. Desses trechos, dependemos nós, leitores, para compreender determinadas alusões. O tipo de repetição estrutural a que nos referimos aqui corresponde à evocação do substantivo “tradutores”, que, por hifenização, vem, em geral, acompanhado de um adjetivo. Vejamos a primeira ocorrência:

hall of shame
hall of fame
hall the same

tradutores-skid-row
por favor
nada em comum
hoje é hoje
amanhã é ontem
(SANTOS, B., 2010, p. 10).

Acima, o atributo associado a tradutores corresponde à expressão “skid row”, que, entre muitos significados, referencia uma área conhecida por abrigar moradores sem teto no centro de Los Angeles. A presença de um local marcado por ocupações ilegais e pela pobreza em um centro urbano que concentra a maior parte da riqueza gerada pela indústria global do cinema estadunidense reflete a mesma ironia exposta no trecho imediatamente anterior, no qual a sonoridade produzida pelas terminações em “-ame” (“hall of shame / hall of fame / hall the same”), reforçada pelo último verso, que imita por homofonia aproximada a expressão “*all the same*” [“tudo igual”], ridiculariza a cultura de celebridade alimentada por essa mesma indústria. De alguma forma, a expressão “tradutores-skid-row” serve para informar, complementar ou até complicar o sentido do trecho, ao mesmo tempo em que exige do leitor alguma indagação

sobre a relação estabelecida entre esse mesmo intertexto e o texto em sua totalidade. O leitor pode assim ser levado a interferir no texto por meio de uma rasura, alterando sua forma e possibilitando a criação de um local de encontro para o qual converge toda a atividade tradutória. Há, de fato, a construção de uma coletividade de tradutores (“tradutores-alquímicos / por favor”, “tradutores-seguradores / por favor”, “tradutores-sem-nexo”, “tradutores-surdos-mudos / please”) que também funciona de maneira auto-problematizadora: em determinado ponto, ao final do poema, Queni Oeste indaga “tradutores-para-quê”. Nesse sentido, a hifenização se constitui quase como uma criação morfológica, fazendo com que os complementos se soldem ao substantivo principal modificando-o e sendo modificados por ele.

O trabalho de tradução não é livre de conflitos. Se, como afirma Hall, a tradução “descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal” (2014 [1992], p. 52, grifos do autor), não é possível que a assimetria e a violência da compressão espaço-tempo deixe de causar traumas nos sujeitos obrigados a enfrentar tais processos. Desse modo, fica clara em *Rap global* a permanência de uma opacidade que a tradução não consegue eliminar. Os tradutores

convocados não tornam completamente transparentes as citações, os sentidos, as experiências expressas no poema, permitindo, portanto, que as diferenças possam ser mantidas, ainda que se atinja a inteligibilidade. A princípio, a tradução que procuramos é aquela que nos permite “fazer sentido” dos fragmentos – em alemão, em francês, em espanhol, em inglês – espalhados pelo texto. A tradução de que tratam Hall e o próprio Santos, no entanto, implica colocar em contato experiências distintas através de um trabalho, frequentemente, conflituoso e desigual. A reflexão sobre a cultura de massas em seu próprio interior e a produção de inteligibilidade entre elementos que, até então, não se encontravam interligados levam-nos ao último ponto desta análise: a tentativa de modificação social no plano cultural.

3. A literatura como produção de teoria

Para concluir seu Rap global, Queni N. S. L. Oeste convoca:

o teu indicador
e o teu polegar
vivem há décadas
lado a lado
não se conhecem
nunca se falaram

apresenta-os porra
 em vez de estares
 a escrever nas costas
 dos sinais de trânsito
 afixa-te nos outdoors da cidade
 és boa publicidade
 para a humanidade
 intermitente
 da que acende e apaga
 da que é gente
 [...]
 o futuro acaba em ti
 não desesperes
 nem esperes sereno

por um insulto
 mais pequeno (SANTOS, B., 2010, p. 96).

Mais que um chamado à luta, o que lemos acima é uma tentativa de estabelecer proximidade entre sujeitos ou entre comunidades separadas, desconhecidas uma da outra. É também, como sugere a referência aos polegares opostos, evidência da evolução humana, um resgate da humanidade de sujeitos periféricos e semiperiféricos (“o teu indicador / e o teu polegar [...]”). Estes são convocados a ocupar uma

superfície, um espaço – o espaço urbano, nesse caso – que, embora familiar aos interlocutores do poema, não raro, criminaliza-os e rejeita-os. Nesse ponto, consolida-se mais uma vez a ironia latente em todo o texto. A voz de Queni Oeste opera um movimento de contra-hegemonia dentro de uma ordem hegemônica (SANTOS, B., 2002, 2003): o poeta não exorta à destruição dos outdoors, mas à subversão de sua função – se a publicidade simboliza o capitalismo de mercado e os processos de globalização hegemônica, os sujeitos marginalizados (homens e mulheres) atuam na contra-hegemonia desses mesmos sistemas. A publicidade, com efeito, é a “única verdade”, como afirma Joel Rufino dos Santos (2004), “possível no capitalismo atual” (p. 173). Mas, se ela é a verdade da mercadoria, seu sentido original pode ser transgredido e assumir, segundo a proposta de *Rap global*, o caráter de verdade sob uma perspectiva de projeto cultural que “se [opõe] simbolicamente” a essa sociedade capitalista opressora,⁵ “[...] identificando seu desejo com a destruição” (p. 168) desse cenário sócio-político. O poeta, por exemplo, reforça a ideia de afixação e de chamado à ação, ao criar um “refrão” que se coloca mais ou menos como um outdoor, apelando sistematicamente – à maneira de um discurso publicitário – à capacidade de mudança do interlocutor (“real life tribal brother”):

5. No trecho citado, Joel Rufino dos Santos trata da sociedade escravista, precursora da sociedade capitalista atual. Acreditamos, portanto, que é apropriado aplicar no texto que estamos produzindo considerações sobre formas de resistência artística na civilização Ocidental como um todo, já que, como afirma Césaire em *Discurso sobre o colonialismo*, não é possível dismantelar a tríade Ocidente/capitalismo/escravidão.

**real life tribal brother
improve comedy**

jesus caminha
caminha com alguém
que pode ser ninguém
alah caminha
caminha com alguém
en las ramblas de granada
e não acontece nada

Figura 2 – Refrão do poema Rap global

É parcialmente nesse sentido que se afirma a “afixação em outdoors” de sujeitos oprimidos. Ao se situar no interior da “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 2017 [1967]), que medeia as relações sociais por meio de imagens, das quais a publicidade é um exemplo, impostas pelos donos do monopólio de representação, o pobre opera um tipo de subversão que não apenas o faz figurar na literatura, ou nas artes em geral, mas que lhe permite representar-se a si próprio. Neste sentido, ele fala como subalterno “em luta contra a sua subalternização” (SANTOS, B., 2003, p. 437). Ao tomarem o controle de narrativas ou ao aparecerem como foco de narrativas, os sujeitos periféricos podem exercer papéis de intelectuais dos/para os pobres,⁶ na medida em que promovem “formas novas e formas antigas de organização que façam interagir a cultura culta e a cultura dos pobres” (SANTOS, J., 2004, p. 253, grifo do autor).

6. Tomamos emprestada a expressão de Joel Rufino dos Santos (2004).

Vemos esse princípio ser claramente ilustrado ao final de *Rap global*, quando se apresentam, *afixados*, os elementos constituintes da intrincada rede de referências sobre a qual é construído o texto:

<p>material reciclado: alfonsina storni antônio quadros arthur rimb aud astonishing x-men ban co mundial bar still waters biblia charles baudelaire co rão dante alighieri daredevil dead prez doomsday eminem ex-calibur ezra pound fernan do pessoa friedrich hölderlin friedrich nietzsche g.w.f. heg el garcia lorca gertrude stein giordano bruno hulk j.ramal james joyce jay-z jim daniels joan sfar johann wolfgang go ethe john agard john ashbery jorge luis borges josé mário branco justice league of amé rica kanye west karl marx</p>	<p>katia e julinho rasta kobena eyi acquah luciano de samo sata luis de camões manuel rui marjane satrapi martin heidegger martin luther king jr mendes de carvalho merce des de soza mos def mutant town nicolás guillen oswald de andrade pablo neruda pa ul celan rabindranath tagore safo schuiten-peeters sérgi o godinho sófocles stéfane mallarmé superman sylvia plath talib kweli thor walt whitman william blake willi am shakespeare wolverine x-factor zeca afonso zot!</p>
---	---

Figura 3 – Lista de referências do poema Rap global

Quase como uma paródia, Boaventura Santos alude à natureza dos trabalhos acadêmicos, ao mesmo tempo em que a ironiza e subverte de maneira explícita: as “referências bibliográficas” se transformam em “material reciclado”, fazendo com que o próprio poema se converta em produto de reciclagem. Nesse caso, a tradução atua mais uma vez, reaproveitando e atribuindo novos usos e sentidos, a textos estabelecidos previamente em outros tempos e espaços. Se os nomes dispensam esclarecimentos de fontes precisas,

vemo-nos, portanto, diante de uma desierarquização que preserva certa opacidade e desordem, e que se manifesta pela ordem de aparição dos nomes, pela ausência de maiúsculas, pelo qualificativo “reciclado”. O sujeito marginal/marginalizado interpelado por Queni Oeste – o próprio Queni, na verdade – pode representar a si mesmo em diferentes esferas artísticas e culturais. Assim, a tentativa de tradução que conecta Sylvia Plath a Goethe, a Oswald de Andrade, a Marjane Satrapi, a Mercedes Sosa, a Jay Z, a Gertrude Stein, e assim por diante, implica a projeção de diferentes expressões culturais que dialogam entre si em um mesmo plano. Boaventura Santos estabelece no “território” do texto um lugar de formação de laços e criação de comunidades, a fim de produzir tensões e criar “inteligibilidade mútua” (SANTOS, B., 2017 [2004]) entre tais expressões.

Em vez de recorrer simplesmente ao plano social ou ao plano econômico, o poeta/sociólogo se serve do que Joel Rufino dos Santos (2004) teria considerado um “plano anterior da cultura”, ou “épura do social”. Segundo Rufino, “no plano anterior à política e à economia está a chave para abrir a compreensão do impasse social” (2004, p. 178). Dito de outro modo, os fatos sociais, políticos e econômicos, antes de se apresentarem como tais, integram um processo cultural no qual se constituem como fatos simbólicos anteriores, incorporando o que o historiador brasileiro chama

de “épura do social”. Nesse sentido, a escrita e os efeitos de sentido do poema podem ser interpretadas como tentativas de operar modificações sociais em um plano cultural, na medida em que Boaventura, sociólogo e professor catedrático de uma universidade de prestígio, elege o espaço da literatura – da cultura – para fazer reverberar aspectos trabalhados em ensaios e artigos acadêmicos. O campo e os conceitos sociológicos passam, portanto, a ser pensados desde o interior da sociedade de massas e, como alerta Rufino, desde o interior da sociedade do espetáculo de que fazem parte.

4. Considerações finais

Como observado acima, subjaz ao intertexto de *Rap global* um ato tradutório que, não obstante possíveis modificações semânticas, não altera a forma das citações, na medida em que compreende um ato de tradução simbólico, baseado na aproximação de diferentes realidades. Levando em conta, no entanto, a tradução propriamente dita, esta, seja na modalidade intralingual, interlingual ou inter-semiótica,⁷ muda necessariamente a forma de um texto, passando de um significante A a um significante B, ou de um meio A a um meio B. *Rap global*, no entanto, não muda o registro original dos intertextos: um trecho de Sylvia Plath, por exemplo, citado

7. Categorias baseadas nas definições de Jakobson (1995 [1959]), que define a tradução interlingual como a tradução de uma língua para outra; a tradução intralingual como a tradução no interior de uma mesma língua (por paráfrase, variação de registros etc.); a tradução inter-semiótica como a tradução de um meio para outro.

por Boaventura, preserva teoricamente sua forma “original” – os versos mais famosos de “Lady Lazarus”, quando retirados de seu contexto original e transplantados para o poema do sociólogo português, permanecem formalmente os mesmos. A interpretação que se faz deles, contudo, a partir do momento em que são postos em relação de diálogo com o texto que os cerca, está sujeita a mudanças.

Impõe-se assim uma aparente contradição sobre a qual poderíamos refletir recorrendo às ideias de “arquivo” e “repertório” propostas por Diana Taylor (2002). Para a autora, em linhas gerais, o “arquivo” é o que permite a transmissão de conhecimento, pois diz respeito ao “núcleo material” (p. 16) de determinada obra, artefato, documento etc. que permanece o mesmo. O “repertório”, por outro lado, pertencendo à ordem da memória, admite a mudança da coisa, mudança esta operada principalmente pela performance. É precisamente no estudo da performance que a autora desenvolve suas ideias. Ora, em seu formato impresso, *Rap global* não é uma obra performática; na transformação de sua materialidade em leitura declamada, espetáculo⁸ ou até mesmo em rap cantado, o poema, sem deixar de ser arquivo, pode passar também ao campo de repertório. Com efeito, essas duas categorias não podem ser separadas em opostos dicotômicos, e frequentemente se tensionam em práticas simultâneas de preservação e transmissão. É um

pouco o que acontece com o intertexto de *Rap global*: o autor preserva os textos de outros artistas como registro e prática de citação, mas, nesse mesmo movimento, ressignifica-os e recorporifica-os.

Mas até que ponto essas considerações dialogam com as questões apresentadas neste artigo? Com efeito, trata-se aqui de analisar arquivos que se servem de linguagens, meios e propósitos diferentes para relacionar suas formas de representação. O poema aqui analisado se configura como performance em potencial ou como registro, captação de uma possível performance. Como manifestações literárias inseridas em outras práticas, os textos relacionados no poema nos permitem experimentar com o hibridismo e a desterritorialização postos em questão pela escrita criativa e criadora de *Rap global*. Vimos, por exemplo, que o texto de Santos move-se para além da teoria e reconstrói, no plano da literatura, processos anteriormente abordados pelo sociólogo em textos acadêmicos.

Em *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*, Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda (1997), dedicando uma seção aos estudos de literatura comparada no Brasil, comentam que cada vez mais “o texto ficcional assume funções próximas às do texto teórico, ao ser interpretado como imagem em movimento, na qual a rede

8. Em 2013, foi lançado o projeto de transformar o poema de Boaventura Santos em um espetáculo musical intitulado “Ópera Rap Global”. O projeto foi liderado pelo sociólogo e pelo rapper e professor Renan Lélis, conhecido também pelo nome artístico Renan Inquérito.

metafórica produz redes conceituais” (p. 42). No caso de *Rap global*, em vários momentos, borram-se as linhas entre ficção e teoria, conferindo a esta última uma característica que, segundo Walter Mignolo (2003), é incomum ao discurso acadêmico, que não costuma tolerar a construção de uma forma híbrida. A prática e a recomposição, em um plano ficcional, de conceitos acadêmicos nos permitem alcançar um novo nível de compreensão sobre esses mesmos temas, pois promovem análises sob uma perspectiva cultural e conferem mais subjetividade a aspectos abordados por vieses supostamente objetivos. Nesse sentido, mostramos em que medida *Rap global* poderia funcionar como teoria para uma prática analítica. Em seu poema, Santos demonstra de que modo conceitos como a tradução podem construir pontes entre realidades e experiências que, embora se desconhecem mutuamente, podem se abrir umas às outras e criar laços de resistência contra-hegemônica.

REFERÊNCIAS:

- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, DF: Grijalbo, 1990.
- DAVIS, A. **Freedom is a Constant Struggle**: Ferguson, Palestine, and the Foundations of a Movement. Chicago: Haymarket Books, 2016.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014 [1992].
- _____. A questão multicultural. In: _____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik e tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 51-100, 2003.
- JAKOBSON, R. Os aspectos linguísticos da tradução. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20.ed. In: _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995 [1959].
- MIGNOLO, W. **Historias locales/disenños globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madri: Akal, 2003.
- MIRANDA, W. M.; SOUZA, E. M. de. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada no mundo**: questões e métodos – Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997, p. 39-52.
- NUNES, J. A.; SANTOS, B. de S. Para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. In: SANTOS, B. de S. (Org.). **Reconhecer para libertar**: os caminhos do cosmopolitismo multicultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 25-68.

SANTIAGO, S. O cosmopolitismo do pobre. In: **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 45-63.

SANTOS, B. de S. A critique of lazy reason: against the waste of experience. In: WALLERSTEIN, I (Org.). **The modern world-system in the longue durée**. Londres: Paradigm Publishers, 2004, p. 157-197. Disponível em: < <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/A%20critique%20of%20lazy%20reason.pdf>> . Acesso em: 03 dez. 2017.

_____. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. In: _____ (Org.). **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 427-462.

_____. Os processos de globalização. In: _____ (Org.). **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002, p. 25-102.

_____. **Rap global**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2010.

SANTOS, J. R. dos. **Épuras do social**: como podem os intelectuais trabalhar para os pobres. São Paulo: Global, 2004.

TAYLOR, D. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: ARBEX, M.; RAVETTI, G. **performances, exílios, fronteiras**: erâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: UFMG, p. 13-45.

Recebido em: 30-11-2019.

Aceito em: 20-05-2020.