

# As literaturas *underground* e marginal: reflexões sobre pretuguês e adaptação do rap para o conto em “Óleo e Garoa”, de Fred Aganju

Sávio Oliveira (UESC)<sup>i</sup>

## RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar o processo de adaptação de uma música de rap para o conto a partir da mobilização dos conceitos de literatura marginal e literatura *underground*. A pesquisa discorre acerca do conto e música intitulados “Óleo e Garoa” (2022/2018 respectivamente), de Aganju Dref. Assim, a problemática deste artigo se assenta na questão: quais impactos sociais e literários surgem no processo de adaptação de um rap para um conto? Por meio da pesquisa, observamos como a literatura marginal e *underground* utilizam o Pretuguês como tecnologia de comunicação e letramento na diáspora africana. Com isso, o uso dos mecanismos estruturais e linguísticos das diferentes obras presentificam a denúncia de um genocídio em curso, especificamente, nos interiores baianos, ao passo que também explora uma nova ótica politizada sobre cidades históricas, a exemplo de Cachoeira/BA.

**Palavras-chave:** rap; literatura *underground*; literatura Marginal; “Óleo e Garoa”.

## ABSTRACT

This article aims to analyze the process of adapting a rap song to the short story based on the mobilization of the concepts of marginal literature and *underground* literature. The research discusses the short story and song entitled “Óleo e Garoa” (2022/2018 respectively), by Aganju Dref. Thus, the problem of this article is based on the question: what social and literary impacts arise in the process of adapting a rap to a short story? Through the research, we observe how marginal and *underground* literature uses Pretuguês as a communication and literacy technology in the African diaspora, especially through the work under analysis, the denunciation of an ongoing genocide specifically in the interior of Bahia, while also exploring a new politicized perspective on historic cities, such as Cachoeira/BA.

**Keywords:** rap; *underground* literature; marginal literature; “Oil and Drizzle”.

---

<sup>i</sup> Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Integrante do grupo de pesquisa Racismo e Linguagem, da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Atualmente pesquisa Pretuguês, tencionando relações entre raça e linguagem. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1036-9824> | E-mail: [blackoutsavio@gmail.com](mailto:blackoutsavio@gmail.com).

Remexo o eixo, o desfecho, o texto devoro, se trégua  
Põe a vida em linhas? Minha oratória aqui quebra a  
regra  
Submeto tua glória e ponho toda tua história em uma  
légua  
Como uma esfera do ventre da velha escola  
Tou entre o agora e a artéria do sempre que ela  
incorpora.

— Rapadura Mc.

## INTRODUÇÃO

Cidade Heroica, assim é prestigiada a cidade de Cachoeira-BA, que contém, conforme a última estimativa, de 2003, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 31.071 habitantes. O município está localizado na microrregião de Santo Antônio de Jesus e tem seu reconhecimento pela preservação histórica e cultural. “Além disso, a imponência do seu casario barroco, de suas igrejas e museus, levou a cidade a alcançar o *status* de ‘Cidade Monumento Nacional’ e ‘Cidade Heroica’ (pela participação decisiva nas lutas pela independência do Brasil)” (FONSECA, 2022).

**Imagem 1** – Uma das igrejas barrocas de Cachoeira-BA.



Fonte: Brasil, 2022.

Embora não tenha mais tantas riquezas capitais, a cidade de Cachoeira foi muito rica, tendo alcançado louvor econômico entre os séculos XVIII e XIX devido à forte produção – leia-se exploração – de cana-de-açúcar e fumo. Entretanto, no século

subsequente, a economia da cidade decaiu fortemente, prolongando sua crise até finais desse século.

Grande parte do reconhecimento de Cachoeira-BA deve-se a questões culturais, religiosas e organizacionais. Isto é, por ser um grande polo de extração de riquezas no período colonial, a presença de estrangeiros – europeus – era consideravelmente forte, havendo na cidade grandes mestiçagens em termos de cultura, racialidade e arte. Não à toa, seus museus, o sincretismo religioso e as expressões culturais são os símbolos da cidade preservados com o passar do tempo.

Situada no Recôncavo Baiano, Cachoeira foi palco das primeiras explorações de cana de açúcar em decorrência de seu clima, sendo, também, o berço dos primeiros e grandes engenhos. Nesse cenário de exploração, surgem os marcos da “cidade heroica”, recebendo esse nome por gestar a independência do Brasil:

Historicamente, Cachoeira foi a pioneira no movimento emancipador do Brasil. Dali partiram os primeiros brados de revolta contra a opressão lusitana e surgiram mais tarde os batalhões patrióticos, liderados por figuras como a do Barão de Belém, Rodrigo Antônio Falcão Brandão, Maria Quitéria de Jesus, a mulher-soldado, dentre outras que imortalizaram na história Nacional. A 25 de Junho de 1822, antecipando o Grito do Ipiranga, Cachoeira já proclamava o Príncipe D. Pedro I como Regente: estava lançada a semente, que frutificou em 2 de julho de 1823, quando a Bahia definitivamente tornou-se livre do jugo português, consolidando a Independência do Brasil (IBAHIA, 2022)

Em meio a um contexto de insurgência, Cachoeira torna-se a sede temporária do governo brasileiro, entretanto, outras crises foram tomando a cidade e, com a chegada do transporte ferroviário, o transporte fluvial decaiu. Com isso, a cidade foi perdendo habitantes, sendo isolada economicamente no recôncavo – se comparada com seus tempos de apogeu –, fábricas foram fechadas e a cidade heroica se tornou, com o passar do tempo, uma cidade histórica.

Na Bahia, é muito comum que cidades pequenas tenham suas narrativas ovacionadas em se tratando de alguns períodos de riqueza operacionalizados, nas entrelinhas, por um longo percurso de exploração humana e, especificamente, negra. São cidades reconhecidas pelos tempos do cacau, um capital simbólico muito importante para o interior, pelo café, pelo fumo, pela cana-de-açúcar etc. Entretanto, toda riqueza histórica teve um preço. A localização de quem pagou o preço pela visão heroica contemporânea sendo mão de obra da riqueza do cacau e das fábricas de fumo;

e a localização da situação dos descendentes dos que serviram de mão de obra e dos descendentes dos senhores de fazenda após todo apogeu famigerado fomentam que as expressões artísticas tomem corpo e sentido.

Essas expressões e reivindicações atuais se dão de diversas formas, a exemplo dos movimentos organizativos, estudantis, associações, entre outros. Contudo, também podem ocorrer de formas artísticas, pelas quais seus atuantes encontram na literatura, na música, e em outros modos, o lugar de se expressar e estabelecer uma contranarrativa frente ao perigo de uma história única (ADICHIE, 2019). Ou seja, a literatura condensante de contranarrativas possibilita a abordagem de outras e diversas interpretações acerca das paisagens urbanas da cidade histórica. Assim sendo, a visão acerca de patrimônios tombados, a saber, as igrejas de estruturas barrocas, as casas coloridas ou as antigas fábricas são observadas e discutidas por outras nuances.

**Figura 2** - Convento Santo Antônio do Paraguaçu em Cachoeira-BA.



Fonte: Fagundes (2022).

É nesse cenário que, sobre Cachoeira-BA, surge a música “Óleo & Garoa” (2018) de Aganju Dref, um professor de história, Mestre de Cerimônia (MC)<sup>1</sup> do grupo de rap *Us pior da turma* e tenaz liderança comunitária. A música, disponibilizada pela plataforma de *streaming* YouTube, contém uma legenda em que o autor pontua o lócus da sua produção musical:

Óleo & Garoa é uma cartografia subterrânea da cidade de Cachoeira-BA. Neuroses, crises de ansiedade, violência e consumo abusivo de drogas não estão no mapa turístico da cidade Heroica Uma cidade colonial, localizada na região do recôncavo baiano, com cerca de 95% da população negra. Cachoeira eh conhecida internacionalmente pelo seu conjunto arquitetônico

tombado pelo patrimônio Histórico, uma arquitetura edificada por 300 anos de um regime de escravidão racial que parece não ter acabado. Nas regiões recuadas da cidade colonial a população negra vive uma realidade racialmente desigual, onde 55% das famílias tem renda per capita mensal de 0 a 1/2 (meio) salário mínimo e, apenas 7% das famílias vivem com renda per capita mensal a partir de 2 salários mínimos à mais. Somados a esse quadro de pobreza endêmica e concentração racial de renda, um contexto de violência letal tem atingindo de sobremaneira Jovens Homens Negros nas periferias da cidade - longe do conjunto arquitetônico tombado. Se a Bahia é um Escombro, cachoeira é terra devastada (DREF, 2018)

Por conseguinte, situando o autor, optamos por também deixá-lo autobiografar-se, conforme consta ao final do conto “Óleo e Garoa” (2013/2022<sup>2</sup>), disponibilizado na plataforma Universo 75<sup>3</sup>:

Aganju Uh Anti Influencer (@aganju\_dref) Nascido em Livramento de Nossa Senhora-Ba e radicado a mais de 10 anos em Cachoeira-Ba, onde desde o ano de 2011 contribui na articulação de Cineclubes comunitários e na disseminação da Cultura Hip-Hop nas periferias urbanas da cidade. Atualmente Aganju é um dos impulsionadores do Comitê de Solidariedade Popular Covid-19 – Cachoeira-Ba, instância organizativa comunitária articulada pelo Cine do Povo. Aganju é homem preto, pai, professor de história, pesquisador, bibliófilo, educador comunitário, escritor, beatmaker, Mc do grupo de Rap Us Pior da Turma e idealizador do UNIVERSO 75. (AGANJU, 2022)

Frente a essa adaptação disruptiva, neste artigo buscamos investigar quais os aspectos mais evidentes alterados em termos da adaptação ocorrida do literário para o audiovisual nas produções de Aganju Dref. Para tanto, discutimos como esse lugar literário insurgente recepciona essas escritas, assim, discutindo as categorias literárias *underground* e *marginal* para refletir traços dessas teorias na escrita do rap e do conto. Doravante, este estudo está dividido em três seções: na primeira, discutimos os conceitos de literatura marginal e literatura *underground*; por conseguinte, na segunda seção, analisamos questões da adaptação do rap para o conto focando nas mudanças ocorridas em termos de abordagens e estrutura. Em ambas as seções, entrecruzamos teoricamente abordagens sobre historicidade negra, genocídio e colonialidade, sendo esses os maiores conceitos trabalhados e denunciados em ambas as obras, bem como explorados patentemente na adaptação.

## 1. LITERATURA MARGINAL E LITERATURA *UNDERGROUND*

### 1.1 Literatura Marginal

Os estudos literários vêm, mesmo ao passar dos anos, apurando seus conceitos, buscando investigar os processos de definição do texto, de suas características, produções, veiculações e classificações. Esta última servindo, como ressalta Saraiva (1995), à operação homogênea do literário e do não literário. O senso humano, seja crítico ou comum, articula seus crivos sobrepondo aos diversos textos do cotidiano respectivas considerações, alguns automaticamente associados ao campo literário e outros rechaçados desse mesmo lócus.

É por essa perspectiva que nasce a necessidade de identificar contemporaneamente como os textos de classificações literárias, sejam sobrepostas ou autodenominadas, são diferentemente pensados no campo da literatura. Dessa forma, sendo ainda importante entender o que os tornam diferentes, sabendo que nessa divisão estão assentadas também desigualdades. “Quer isso dizer que a nossa catalogação ou é feita de acordo com a lógica mecânica da tradição ou é feita simplesmente em nome de *preconceitos*” (SARAIVA, 1995, p. 18, grifos do autor).

“O termo marginal associado à literatura não é desconhecido. Fora do Brasil, ele já aparece diretamente ligado a produções que datam desde o período do Romantismo. Em nosso país, a expressão serve para designar diversos tipos de produção” (MARQUES, 2014, p. 10). Desse modo, observa-se que o surgimento de subversões literárias é naturalmente visto desde seu nascimento, mas o rompimento com os moldes desse campo no Brasil provém fortemente a partir da ditadura, especialmente inserindo na literatura uma mistura de elementos antes binários, separados e artisticamente enviesados cada um sob suas caixas ideológicas.

Nesse contexto ditatorial, marcadamente enfrentado pelas articulações de movimentos juvenis, ocorreram misturas pelas quais surgiram os mais diversos textos, dos mais diversos gêneros e tendo, por conseguinte, as mais diversas categorizações relutantes de seu *status* literário. De acordo com Saraiva (1995), a luta contra a repressão da ditadura:

[...] mobilizou à volta dos anos 60 grupos de jovens, ou de intelectuais, de feministas, de negros, de homossexuais. E não por acaso foi nesses anos que

se multiplicou a produção textual mundial, tendo-se assistido à revitalização de gêneros ou espécies antigas, mas também à proliferação de novas espécies, que combinavam duas ou mais linguagens, estilos, dimensões (verbal/visual, verbal/musical, verbal/musical/visual). (SARAIVA, 1995, p. 19)

Em um contexto problemático e de novas possibilidades e tensões, as categorias literárias se proliferaram. Denominações passaram a surgir para marcar as especificidades de cada texto, suas estéticas, planos semióticos, públicos, linguagens, embora tenham servido, sobretudo, para demarcar, nas categorias políticas, sociais e artísticas, o literário do não literário em alguma medida. O conceito de literatura marginal, mais adiante, conseguiu desencadear novas funções, não mais no plano classificatório dos críticos literários para um texto com características atípicas. Todavia, a literatura marginal passa a tensionar objetivamente uma marcação que delineia novos estilos do fazer artístico irrestrito tanto ao “belo” quanto ao socialmente possível, o que se aparelha com o seu nascimento no contexto de insurgência no período ditatorial (NASCIMENTO, 2006, p. 38).

Ademais, visa marcar a existência de sujeitos marginalizados ao passo que, no seu plano de expressão e de conteúdo, demarcam territorialmente suas zonas de conflito. Assim sendo, a literatura marginal se caracteriza não essencialmente pelo texto proveniente da margem, mas pelo texto que abre margens no tradicional e no binário para incluir diferentes modos de ver, existir e misturar. Ela derroga estéticas arcaicas e abre celeumas no campo de estabelecimento do literário:

Uma extraordinária aplicação e frequência em diversas áreas das artes e das ciências sociais humanas; na diversidade das ocorrências, tratavam-se sempre de insinuar a imagem topográfica ou geográfica do rio (líquido, móvel) e das margens (sólida, fixas) e de, a partir dela, afirmar a necessidade da atenção e da valorização de um desprezado espaço (material, modo, estilo) confiante ou cruzado com outro, antes privilegiado como central ou fundamental. (SARAIVA, 1995, p. 20)

Conforme tais apontamentos, observa-se a tendência interna e externa da produção de textos literários em serem aplicados e reelaborados, adaptados sob multimodalidades, gêneros e performances. O traço marcante no caráter do texto literário marginal é o estilo de sua confecção, pois desafia as prescrições do *fazer* e ontologicamente assume o sentido do *ser* literário, bem como rechaça a perspectiva de fazer literário categórica e estática no tempo.

A literatura marginal apoia-se, em nossa percepção, no estilo desenvolvido em *zonas conflituosas*, cujos desafios são as tácitas penumbras entre existir e reexistir diante das desigualdades gritantes que marcam a história do Brasil. As *zonas conflituosas* formam o *lócus de enunciação* dos autores da margem, sobreviventes dos dilemas transladados na diáspora africana, isto é, das desigualdades que circundam os sujeitos aquém das políticas públicas. O uso do conceito de *lócus de enunciação* está vinculado à definição de Nascimento (2021, p. 62) quando compreende que “[...] o lócus de enunciação posiciona como nossas experiências vividas nos levam a nos filiar a genealogias que formam o projeto ontológico do que somos”.

A literatura marginal marca, artística e socialmente, a apresentação de um novo território, trazendo criativamente à tona o desenho de um moderno projeto de nação que esquece do *continuum* de problemas nacionais perpetuantes da colonialidade (QUINTERO *et al*, 2019). Exemplo disso, em sua análise sobre os textos fílmicos *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997), e *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella (1999), Pellegrini (2004) investigou como as narrativas marginalizadas no campo artístico, especialmente com exemplos de autores e obras da literatura, apresentam sujeitos, vivências, ressignificações da linguagem, dos códigos de ética - um submundo feito dentro de uma esfera globalista, trazendo à tona universos paralelos possivelmente desconhecidos e regados por uma lida de confrontos internos e externos:

É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica [...]. Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras [...]. (PELLEGRINI, 2004, p. 16)

Com isso em vista, reiteramos o dilema da literatura marginal: faz referência ao texto colocado como marginal, feito por marginais e o texto que, no plano de conteúdo, evidencia uma existência distópica em determinada sociedade. Concordamos com Rocha (2007, p. 37) quando pontua que: “o termo ‘marginal’ não tem necessária e exclusivamente um significado pejorativo, representando, acima de tudo, embora não tão somente, a maioria da população empobrecida e excluída dos benefícios do

progresso social.” O autor usa ainda uma definição de um dos célebres escritores de romance, concebida à categoria, Reginaldo Ferreira, vulgo Ferréz: “na definição incisiva proposta por Ferréz para definir o movimento da ‘literatura marginal’: ‘(...) cultura da periferia feita por gente da periferia e ponto final’” (ROCHA, 2007, p. 37).

Nessa mesma perspectiva, é interessante também o movimento teórico-literário de Rocha (2007) quando este empreende reflexões acerca da percepção de “dialética da malandragem”, termo desenvolvido por Antônio Candido (1978), e “dialética da marginalidade”, isto é, a mudança do que era característico para o que se torna constante social, cultural, econômica e politicamente. Por conseguinte, reflete-se sobre o modo como o Brasil tem sido retratado de forma imersa em um contexto de violência, onde as adaptações fílmicas ganham força, prêmios e destaques internacionais, ao passo que outras produções de texto literário também demonstram uma realidade territorialmente conflituosa:

Assim sendo, enquanto a “dialética da malandragem” representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também com a vida cotidiana, a “dialética da marginalidade”, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro. (ROCHA, 2007, p. 37)

Esse fazer literário marginal passa, então, a insurgir uma ordem, sobretudo na temática, no plano de conteúdo abordado – descaso público, violência, desigualdade, racismo – e no plano da forma – linguagens carregadas de insurgências no léxico, na formulação de neologismos, de inserção de palavras mais informais e, nesse caso em especial, sobre o conto “Óleo e Garoa” (2013/2022), do pretuguês<sup>4</sup>. De acordo com Menezes de Souza e Nascimento (2022, p. 68), o pretuguês, conceito cunhado por Lélia González (1984) e “(originário do amálgama das palavras portuguesas preto e português), [deve ser compreendido] não como uma língua resultante de um processo de criouliização, mas como uma tecnologia de como os brasileiros falam o português popular brasileiro”. É salutar também mensurar a dinâmica de exemplificação feita pela própria González (1984):

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. Afinal, quem que é o

ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. E por falar em pretuguês, é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém do tronco linguístico bantu que “casualmente” se chama bunda). E dizem que signifiante não marca... Marca bobeira quem pensa assim (6). De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência européia, muito civilizado, etc e tal. (GONZÁLEZ, 1984, p. 238)

Portanto, o que marca o processo de escrevivência<sup>5</sup> é o intuito narrativo de trazer à tona as próprias vivências sem necessariamente limitante de fabular ou seguir estratégias e mecanismos literários para explorar criativamente a subjetividade negra. Assim sendo, as literaturas marginais usam o processo de escrevivência concebendo “uma proposta de escrita literária que intenta borrar o imaginário que vê o(a) negro(a) em funções determinadas pelo sistema escravocrata” (NAZARETH, 2020, p. 60).

Nessa perspectiva, Oliveira (2011, p. 33 *apud* MARQUES 2014, p. 10) afirma que “o aspecto característico da literatura marginal contemporânea é o fato de ser produzida por autores da periferia, trazendo novas visões, a partir de um olhar interno, sobre a experiência de viver na condição de marginalizados sociais e culturais”. Desse modo, pode-se dizer também que essa literatura se insere no campo categórico e estilístico do *underground*, isto é, um espaço de produção artística sem estimas à industrialização e capitalização de suas obras, núcleo onde se assentam essências organizativas que vão de encontro aos interesses inegociáveis da periferia.

## 1.2 Literatura *underground*

Manifestada e identificada de modo conciso no diferente, não podemos dizer que seria difícil prever uma escamoteação dessas literaturas em quesito de publicação, indicação ou mesmo reconhecimento. O estilo da literatura marginal e que se quer *underground* gera borrados na visão de leitores de dentro e de fora do que chamo aqui de *zonas conflituosas de produção*. O desconforto estético e o desaforo estilístico operam nas zonas muito peculiares do sujeito que escreve e do leitor, pois, no processo de escrevivência, a ativação de memórias, a constância de paradigmas sociais, a escancarada violência etc., mexem diretamente com o sentir e com o perceber-se em

meio a todo contexto real narrado. A literatura *underground* posiciona-se fortemente contra sistemas, expõe lacunas dos *aparelhos ideológicos e repressores do Estado* (ALTHUSSER, 1987, p. 42). Ela marca um lado, toma posição, defende-se e aponta o *modus operandi* das zonas conflituosas.

A literatura marginal anteriormente destacada, por exemplo, descende de um movimento literário *underground* intitulado “Geração Beat”, muito famoso na década de 1970, conforme assevera Mattoso (1981):

Em termos poéticos, a produção marginal dessa geração corresponderia, guardadas as devidas proporções, à literatura Underground norte-americana — com a ressalva de que o fenômeno hippy, embora sendo o referencial mais próximo do tropicalismo, não foi o ponto de partida da contracultura ocidental. A poesia contracultural ou Underground é conhecida nos Estados Unidos desde a década de 50, graças à chamada *beat Generation*. (MATTOSO, 1981, p. 57)

De acordo com Santos (2020) em relação à história da *Geração Beat*:

Entre os anos de 1944 até 1959, surge nos EUA um grupo insurgente de jovens artistas que forçaram a mídia, o governo e o mainstream a reconhecerem seus lugares enquanto produtores culturais. Permeavam entre gêneros musicais — mesmo sendo o jazz a sua marca preponderante — e literários de forma muito intensa e irreverente. O nome desse movimento se chama “Geração beat”, nome herdado de um dos seus maiores produtores no âmbito literário, Jack Kerouac (1922-1969), responsável por produzir a obra “Bíblia hippie”. Nessa obra o autor discorre sobre suas experiências em viagem durante anos pelo EUA e México. Um fato importante no movimento é a forma pela qual as produções eram feitas e como eram entregadas. Inclusive, na própria “Bíblia Online” há o fator de linguagem, sempre contendo muitas gírias, falta de normatização ortográfica e metáforas, vista como intencional e a sua não adaptação à linguagem formal como exemplo de irreverência lírica, traços comuns nas obras dos adeptos desse movimento. As obras desses jovens levavam suas histórias, contava sobre seus estilos de vida e seria como uma resposta ao sistema governamental estabelecido após a Segunda Guerra Mundial. (SANTOS, 2020, p. 7)

Em vista do exposto, os textos da literatura *underground* sempre dão face ao problema, em vez de deixá-lo em suspenso. Ao tratar de morte, como em qualquer outra literatura, toma elementos vivenciados das zonas de conflito, bem como apontam escancaradamente seus propulsores, a exemplo do genocídio. Ao tratar da violência, aponta seus geradores, detalha-os, racializa-os, do mesmo modo caso seja causada entre si. Ela exprime conflitos e motivações amparados na formação da sociedade enredada. Em resumo, expõe um projeto, não apenas seus resultados.

Assim sendo, é quase impossível que literaturas marginais estejam em grandes bibliotecas, *streamings* e programas, pois seus escritores são valorizados mais detidamente dentro dos próprios cenários conflituosos. A literatura *underground*, essência da literatura marginal e vice-versa, marca uma posição desses sujeitos a esse lócus de visibilidade que “claramente” os exclui. E é a tomada de decisão que se coloca contra culturas folclóricas e populares que, tomando seus lugares de privilégio, falam do Outro, “da outra margem do rio”. O *underground* configura uma essência onde a cultura, aliás, a contracultura se movimenta, assume-se, afirma-se e se identifica defendendo metaforicamente bueiros artísticos em vez de urbanidades e civilidades confolclorizadas e largamente homogêneas. Conforme Marques (2014, p. 14), inspirado em Racionero (2012), “o *underground* é um movimento à margem, que nunca aparece como obra oficial e representa as artes ligadas à contracultura [...], é da margem inferior que o *underground* vê a cultura oficial”.

Ao fim e ao cabo, observamos que há um consenso na diferenciação pouco acentuada entre literatura *underground* e literatura marginal: a primeira caracteriza por ser um estilo de ruptura no processo estético do texto, nas temáticas, na linguagem e nos modos de abordagem de assuntos perpassantes das *zonas de conflitos*; a segunda, por sua vez, refere-se a uma essência de uma categoria distópica que visa se posicionar em uma contraposição à capitalização da arte. Ao nosso ver, consideramos ainda que essas percepções não são homogêneas, são heterogêneas e mestiças, elas se entrecruzam à medida em que a criatividade e a diversidade das artes e os modos de se expressar ocasionam multimodalidades, interfaces, mediações e mestiçagens de gêneros, que é o exemplo da adaptação do rap para o conto.

## **2. QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO DO RAP PARA O CONTO EM “ÓLEO E GAROA”**

### **2.1 Estruturas e mudanças**

Nesta seção, dividimos a análise em dois momentos. Em primeiro plano, analisamos o processo estrutural da construção de contos e de poesias, que é o caso das letras do rap, entendendo como se dá esse espaço inovador e autêntico que diversifica as produções artísticas e constrói pontes entre o literário e o Hip-Hop. Em segundo plano,

traçamos um paralelo entre o modo de apresentação das insurgências, assim, fazendo relação entre as abordagens da música e do conto, observando os gêneros e os recursos linguísticos que cada um lança mão no processo adaptativo.

Sabe-se que o conto, embora tenha uma estrutura flexível, contém elementos-base do gênero textual. Uma das suas grandes características é a sua possibilidade ficcional, criando e recriando acontecimentos a partir da criatividade do autor. Para tanto, narrador, personagem e um enredo bem construído são inerentes à recepção do texto pelo leitor. Um outro ponto é o seu tamanho, pois o conto possui pouca extensão textual, sendo mais direto, resumido e tendo um enredo mais curto em comparação aos demais gêneros literários.

Conforme argumenta Valentin (2020, p. 44) em estudos sobre a teoria do conto a partir da noção de Edgar Allan Poe, o conto possui características próprias e, conforme a compreensão de Poe, possui “textos breves, que podem ser lidos em uma só assentada, sem pausas ou interrupções, propiciam a construção de uma unidade de efeito ou de impressão. Além disso, “Poe defende que o contista tem de estabelecer o efeito que deseja que o seu texto provoque no leitor para, só então, criar e organizar os eventos de narrativa em função da produção do efeito escolhido” (VALENTIN, 2020, p. 44).

Acerca da estrutura utilizada por Aganju Dref, podemos inferir que a escolha do gênero textual conto não é em vão, visto que os autores são os próprios artistas - MC's e visam alcançar principalmente leitores principiantes de textos literários. Por conseguinte, o texto ser mais curto, apresentar ideias dentro de um clímax específico e desenvolver o enredo com possibilidade de explorar a ficção são algumas das especificidades que acabam comungando com a estrutura da poesia e do rap. Além disso, sua relação com a oralidade é muito próxima, podendo até assemelhar-se com a crônica.

Pensar a oralidade nessa relação estrutural e de abordagem, a partir de objetivos da obra adaptada, faz ainda mais sentido quando relacionado com questões de originalidade. Um texto oralizado, que conversa com o leitor sobre questões corriqueiras e práticas a serem executadas por ele enquanto sujeito racializado e organizado politicamente, deve ser curto e com uma linguagem coloquial, características que, pensando na adaptação, fazem jus ao processo criativo de um rap

para o conto, indo do musical para o verbal. Logo, dando-lhe as condições criativas, estruturais, linguísticas e demais recursos necessários.

As intencionalidades do autor promovem a performance da sua arte, elas são responsáveis por conduzir o leitor pelas esferas de significação social e política por meio da palavra. É sempre preciso levar em conta “[...] os procedimentos utilizados na escrita do conto enquanto dispositivos que afetam seu processo de recepção pelo leitor”. (VALENTIN, 2020, p. 47). Aliada a outros atributos como o som, a imagem e a estrutura de ordenamentos literários, a arte transcende os muros simbólicos do discurso do autor, agora pertencente ao querer do plano semiótico do indivíduo. Segundo o entusiasta teórico da performance Paul Zumthor, “com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo” (ZUMTHOR, 2014, p. 24).

Especificamente sobre o conto “Óleo e Garoa” (2022), observa-se que a abordagem do conto, por ser mais extensa, explora mais recursos do gênero e amplia elementos compilados no plano musical. Isto é, a partir da leitura, observa-se a criação de um personagem principal para exemplificar a abordagem territorial e para maior desmembramento das subjetividades do autor e detalhes sobre eventos rapidamente transitórios registrados nos rápidos versos do plano musical.

Conforme Hutcheon, estudiosa da adaptação, o autor pertencente a dois planos de criação artísticos, sob a maior possibilidade da abertura estrutural de um deles, cria o cenário específico para caracterizar as cenas escusas do plano anterior. “Em outras palavras, cria-se uma crise pessoal para substituir uma crise política” (HUTCHEON, 2011, p. 34).

Por sua vez, a abordagem da música, levando em consideração também o gênero musical, a rapidez com que são rimados os versos, apenas cita o que chamaremos de eixos temáticos da *zona do não ser* (FANON, 2008). O conceito fanoniano retrata o lugar não científico e não epistêmico onde residem sujeitos despossuídos, nas narrativas enviesadas sobre a diáspora africana, de história, saberes e conhecimentos. Assim, a exemplo dos conceitos *negro tema* e *negro vida* do sociólogo Guerreiro Ramos (1954), por vezes esses sujeitos são até pautados na história, mas quase sempre passivos à dominação, sendo papel dos estudos científicos – e das produções literárias como parte das ciências políticas – recriar e recontar dignamente suas histórias.

Em termos de análise do plano musical/audiovisual, vemos que como não há tempo de explorar mais abertamente as vivências dos sujeitos racializadamente negros, mensura-se conceitos e siglas, a saber: FLICA, PETO, genocídio, entre outros. Diferentemente, no conto, tais dispositivos são didaticamente trabalhados com exemplos do cotidiano do personagem central.

Exemplo disso está no próprio nome da música: “Óleo e garoa”, que, em tese, já não nos apresenta ou representa em si mesmo o seu significado. Como metáfora, apenas pela música, não há possibilidade de fazer tais paralelos, embora com acesso à obra audiovisual possivelmente seja possível relacionar, mas não estaremos aqui trabalhando a adaptação audiovisual ainda, apenas a escrita da letra/poesia. Na música rap, somente é fornecida uma referência para “Óleo e Garoa” (*Cachoeira é madrugada/ óleo e Muita Garoa/ Já é 4 da matina*); já no conto, a apresentação do personagem principal como um usuário de crack, que usa uma lata de óleo como utensílio para usar a droga, sobretudo nas madrugadas sombrias na cidade, faz referência entre garoa e o clima quase chuvoso da madrugada, ampliando as possibilidades de compreensão do leitor/ouvinte.

A música começa abordando questões relacionadas à violência policial, principalmente com jovens homens negros. Assim, exemplifica questões do genocídio da população negra ao evidenciar a morte de jovens nos interiores baianos, onde as investigações sobre essas mortes não ocorrem. Este fator de descrição do autor, por ser um jovem, homem e negro, além de ser uma escrevivência, relaciona-se com os letramentos raciais críticos destacados por Ferreira (2019), ou seja, saberes e experiências atravessados nas diversas produções do ser humano, são as entrelinhas do seu *devoir*. Esse conceito remete àqueles letramentos adquiridos na lógica existencial dos não sujeitos alocados na *zona do não-ser* supracitada, isto é, marcados pela necropolítica que enxerga seus corpos de forma diferente da que enxerga o corpo e a possibilidade de vida de sujeitos racialmente diferentes.

Com destaque ao papel dos letramentos nas produções artísticas, o autor e compositor das obras em discussão, de nome artístico Aganju Dref, é doutor em pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), tendo defendido sua célebre tese em 2021, por título: *Maafa: políticas de morte no contexto da guerra racial de alta intensidade na Bahia*

*contemporânea*. Em sua tese, os dados de mortalidade são surpreendentes e, em sua produção literária, o enredo desenvolvido parece ter por palco essas lóstimas cientificamente comprovadas:

Diante dessa conjuntura, nos últimos 30 anos, mais de um Milhão de pessoas foram assassinadas no país, sendo a maioria esmagadora desses óbitos constituídos de negros/os (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2011). Números esses, que superam todas as guerras contemporâneas realizadas no planeta Terra nos últimos 40 anos. De acordo relatórios publicados pelo próprio Estado, a morte prematura violenta é uma experiência social compartilhada por negros/as em todo território nacional. (MAPA DA VIOLÊNCIA, 2011; 2012; 2014; 2015) (FERREIRA, 2020, p. 2)

A destacada produção acadêmica de Igor Fred Ferreira, o Aganju dos contos, contém um vasto escopo de dados sobre mortalidade negra na Bahia, expondo contradições das narrativas políticas acerca da morte de jovens homens negros, atenuação de dados de mortalidade e, principalmente, a deficitária política de apaziguamento de comunidades feita por programas como o “Pacto pela paz” nesse território. À vista disso, vislumbramos como as intersecções entre as personas acadêmica e a literária agem dando *performance* ímpar às suas produções. Arelada à teoria do conto, “o contista deve privilegiar a construção de uma narrativa marcada pela intensidade e pela concisão, e deve se valer de todos os recursos de que dispuser para a criação do efeito pretendido” (VALENTIN, 2020, p. 44).

Entretanto, em se tratando de adaptação, muitos elementos do cotidiano são largamente possíveis de serem abarcados teoricamente nos gêneros, encaixando-se em diferentes abordagens. Na música rap, na poesia, as siglas e os conceitos dão nome a essa lógica existencial do biopoder, como no verso: *Tortura, mata, Picota e Bagaça us Fi das Tia*, e mais adiante, faz referência em siglas ao Pelotão de Emprego Tático da Polícia (PETO), atuante nos interiores baianos, bem como à Companhia Independente de Operações Policiais em área de Caatinga (CAATINGA) (MBEMBE, 2018, p. 264).

Observa-se que, para o público do rap, certas interpretações e abordagens são comungadas, pois o estilo musical se coloca como essência organizativa e se propõe a abordar problemas sociais negligenciados. No rap, as narrativas atuam por intermédio de apresentações criativas dos percalços sociais, econômicos, raciais e de gênero que afligem especialmente certos grupos e localidades. Ou seja, embora a música aborde muitos temas, ela necessita atender requisitos estruturais dos seus versos e acaba

compilando os eixos temáticos sem discorrer muito detalhadamente sobre, ficando mais a depender do letramento do ouvinte/leitor para compreendê-la. Logo, essa comunidade de prática do rap lança mão de um letramento do movimento, onde esses conhecimentos dos movimentos e das vivências são utilizados para interpelar e interpretar as poéticas musicais (CERQUEIRA, 2022). Por outro lado, surgem também algumas restrições: menos abertura e recepção de públicos não pertencentes a esses movimentos e acostumados ao gênero musical, além de apresentar, sem muito desenvolvimento textual, os eixos temáticos.

No conto, o enredo é explorado por meio das vivências do personagem central. Vejamos abaixo, em um trecho do conto, um exemplo que trata também da relação dos aparelhos ideológicos repressores do estado em relação à vivência de jovens homens negros. Mas, além disso, importa saber que a adaptação permitiu destrinchar melhor a questão territorial, apresentando ao leitor, tanto na música quanto no conto, uma outra percepção de Cachoeira-BA:

Somos uma coalização de párias, uma matilha de lobos Betas. Espectros declinados a violência e ilegalidade, embrenhados nas zonas fronteiriças do submundo da “cidade heróica”. Todos pretos, pobres, imundos e mentalmente instáveis (AGANJU, 2022).

O que, por sua vez, na música reflete diferentemente:

Piveta de 15 anos prostituindo na FLICA  
Mês de Junho, Cachoeira, a ponte só ta a neblina  
outro trago, uma tosse, um escarro  
homem negro atormentado  
uma dose de conhaque e baseado  
Mês de junho, Cachoeira, uh baguita escaldado  
submundo da cidade, guerra primitiva  
desde os tempos de Lucas da Feira  
qui us pivot da pinote nas neblina  
troca tiro nas esquina  
Na cidade sombria, na Trama da Kryptonita  
maluco emocionado poca na lata de Guaravita  
num respeita nem as Fia  
Babilônia, Primitive War  
Made Interior da Bahia. (AGANJU, 2022)

Conforme os trechos acima mencionados, a presença da violência e do abandono do poder público não é só algo restrito a problemas locais, mas evoca questões da colonialidade ao imaginar duas faces de um mesmo território. Apresenta a cidade

heroica e histórica a partir de um viés pouco abordado e sequer quisto. Evocando esse lado simbólico, uma ficção de terror e uma realidade cruel dão vida à trama do conto em paralelo com a cotidianidade veementemente trabalhada na música. Logo, conforme se pode observar, a adaptação favorece a ampliação do eixo central das problemáticas. No primeiro plano, a música cita as referências comparando Cachoeira à Babilônia; o olhar dado à reverenciada festa literária – a Feira Internacional de Cachoeira (FLICA) – em contraponto ao olhar dos subalternos para a prostituição ocorrente na cidade. Por outro lado, no conto, a vida do personagem e de seus companheiros de dependência química traz todas essas problemáticas utilizando-se das descrições de raça, gênero, história do menino negro até o jovem-homem-negro-dependente, os lugares tombados na cidade, a comparação entre o olhar dos turistas em relação ao espaço tombado e o olhar dos páreos sob o mesmo lugar, servindo para uso de drogas durante as garoas.

Desse modo, observa-se que “é inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica [...]” (PELLEGRINI, 2004, p. 2).

## 2.2 Linguagem e estilística

Em um segundo eixo, conforme prometido, pensamos a questão da linguagem na adaptação do rap para o conto para além do caráter estrutural dos gêneros e das obras. A literatura *underground* se manifesta no estilo contracorrente na música, e no conto pelo vocabulário, enquanto a literatura marginal pretende narrar fatos não quistos para todos os públicos. Seja no modo ou no enredo, ambos conceitos espelham uma constante desordem na sua linguagem.

Uma desobediência na linguagem carregada por diversos sintomas configura o que conceituamos de pretuguês, ou seja, a marca de africanização no português brasileiro emaranhada por questões tanto fenomenológicas quanto ideológicas, para marcar um diferente na linguagem e a partir dela reexistir. Entendemos pretuguês como a desordem na linguagem, uma insurgência convergente com o enredo histórico e subjetivo do negro na diáspora, ricocheteando em uma linguagem disruptiva. Muitos traços do pretuguês, conforme Lélia González (1988), podem ser observados com a

abreviação de palavras, como o uso do *você* pelo *cê* ao passar do tempo, que reflete a marca da presença Banto no português brasileiro; o rotacismo, entre outros, que podem ser vistos como fenomenológicos. De outro lado, o pretuguês pode ser designado como marca da prática linguística insurgente, que escolhe no vocabulário acentuar “desregularidades”, evocar signos mais próximos das culturas e religiões de matriz africana, entre outros. Em tese, são raros os estudos acerca do conceito de pretuguês hodiernamente, embora este autor esteja empenhado no seu desenvolvimento, tendo-o como objeto de pesquisa do mestrado em andamento no campo da Linguística Aplicada.

As práticas vocabulares ideologicamente manifestadas condizem com uma visão *underground* do fazer literário, bem como favorecem emanar maiores desconfortos e visualizar diferenças nas contranarrativas, tanto no plano do conteúdo quanto no plano da forma. Vejamos um exemplo disso no trecho da música de Aganju (2018):

Segura a onda dôô [doutor] /  
no torpor /  
peço agô [corresponde a benção ou saudação no candomblé] /  
Preto Velho [orixá] me vigia onde eu vou né jow!?! /  
Se a guerra [signo da zona do não ser] é suja [adjetivos disruptivos] /  
tamo na imundice [idem] /  
Us Pior da turma escalando os precipício [concordâncias nominais] no limite.

Por sua vez, o conto narra a história de um usuário de crack, ao passo em que explica os lugares alcançados pelos “herdeiros” dos casarões históricos da cidade, espaços tombados pelo poder público. Assim, usa a mesma língua(gem) do rap para tal narrativa. O interessante da adaptação para o conto é como os espaços da cidade histórica são diferentemente explorados, cumprindo papéis históricos desse gênero literário, pois, conforme Pratt (1994, p. 104 *apud* VALENTIN, 2020, p. 48):

[...] o conto, em muitas partes do mundo, é “usado para introduzir novas regiões ou grupos numa literatura nacional estabelecida, ou numa literatura nacional emergente em processo de descolonização” (PRATT, 1994, p. 104 — tradução nossa). Outro traço do conto apontado por Pratt no âmbito temático é a identificação de que ele “é geralmente o gênero usado para introduzir novos (e possivelmente estigmatizados) temas na arena literária”.

À proporção em que conta a história de um usuário de drogas ilícitas que perambula pela cidade heroica, o narrador apresenta lacunas históricas ou ocultadas das

narrativas gerais. Vejamos um exemplo dessa abordagem ao relatar, por exemplo, o momento em que o personagem principal chega em um bar:

O bar fica na parte térrea de um cinturão de casarões centenários em ruínas que pertenceu à Sociedade Monte Pio dos Artistas Cachoeiranos (SMAC), fundada por trabalhadores-as negros na segunda metade do século XIX. Hoje no século XXI as propriedades do Monte Pio tão tudo na mão da aristocracia falida de Cachoeira, ou seja, famílias brancas descendentes diretas de senhores de escravos, que herdaram de seus antepassados a cor de [xingamento] seca, o ódio silencioso, ainda que intenso contra gente preta, além de casarões, ruínas e alguns hectares de terras improdutivas, tudo isso fruto de grilagem de terras, escravidão e artimanhas judiciais (AGANJU, 2022).

Tais fatores linguísticos dão corpo e mobilizam diferentes sentidos no enredo. O fator linguístico na adaptação não se difere na estrutura no conto e na letra do rap, pelo contrário, parece ter as mesmas razões estilísticas e semânticas, as mesmas escolhas vocabulares; parecem ser ambas partes das narrativas presentes; são constituintes de um discurso ávido, de uma história contada a alguém devido à tanta simplicidade de relato e complexidade de fatos que os sujeitos possam conhecer. Embora sob diferentes nuances, um mais amplo e outro mais codificado, ambos são regidos pela escrevivência da violência e da dor, parecem ser parte de um mesmo conto ou de uma mesma estrofe de rap. Ou seja, “[...] a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda [...]” (ZUMTHOR, 2014, p. 33). Embora diferentes produções artísticas, elementos estruturais sofrem metamorfose, enquanto elementos linguísticos são preservados em ambas obras.

No plano da estética da recepção, isso favorece que o leitor mais próximo do rap não sinta tantos impactos com o texto literário, pelo contrário, sinta-se instigado a lê-lo cada vez mais. A adaptação possibilita-o a recorrer a outras memórias, traços, lugares, cheiros, pessoas, explorando a sua imaginação. Portanto, a língua (linguagem) em pretuguês no rap e no conto “Óleo e Garoa” são também estratégias para alcançar e provocar os leitores/ouvintes dos parágrafos-versos.

Pode-se concordar que há nesses conceitos uma valorização do *ethos* da malandragem como possibilidade concreta de representação de um certo “caráter nacional”, baseado no humor irreverente, na ironia ferina, na simpatia constante, no desafio meio irresponsável à qualquer autoridade, na valorização de espaços e práticas estranhas ao mundo do trabalho ou à disciplina produtiva: a preguiça, o calor, o sexo, a malemolência e mesmo

uma violência “inofensiva” nos pequenos delitos que balizam a contravenção e a ilicitude de algumas práticas quotidianas. (PELLEGRINI, 2004, p. 18)

Conceber a existência do pretuguês desvela a mestiçagem no plano linguístico. A lida com o diferente é constitutiva da cultura, não a mediação entre os diferentes, mas o que se declara ser, existir pelo diferente por alguma razão, um diferente em constante *devenir*. No plano da linguagem, essa diferença está no sujeito, na raça, na cultura e, contudo, na linguagem não se define, utiliza de uma língua que, em sua episteme, não se define, não pode arcar com um conjunto de regras, normas. Ela se expressa, existe, representa, ressignifica e evolui temporalmente em seu hibridismo. Assim sendo, a noção de língua que se tem sobre o falar mestiço, possivelmente, não abarcará o falar desse Outro, mestiço epistemicamente, racialmente identificado, que ainda se vê socialmente na contramão do sistema que rege a sociedade que o quer em constante Outro, não autóctone, variável, resultante, desvirtuado (NAPLATINE & NOUSS, 2022).

Nessa perspectiva, a adaptação feita do rap para o conto tem sido feliz ao explorar diferentes formas de dizer, sobretudo pela forma que se escolhe dizer. Conforme Hutcheon (2011, p. 48), no plano literário, “no modo de contar – a literatura narrativa, por exemplo –, nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual”. Com relação à obra musical, há também suas peculiaridades, segundo igualmente acentua a autora, “a música oferece ‘equivalentes’ auditivos para as emoções dos personagens e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo condizer os aspectos visuais e verbais” (HUTCHEON, 2011, p. 48).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Os movimentos de luta racial, política e de gênero constroem na arte um grande espaço de insurgência. Essa insurgência resgata valores construídos e mobilizados nos processos de letramento em operação no cotidiano, sendo inerentes à sobrevivência desses sujeitos regional, racial e socialmente localizados na *zona do não-ser* (FANON, 2008). Esses movimentos utilizam de diversos artifícios para propagação e insurgência

em seus contextos, sendo a literatura marginal e *underground* historicamente categorizadas como lócus dessas distopias.

Com este estudo acerca da adaptação do rap para o conto, observamos que as estruturas narrativas se alteram em decorrência do gênero musical e literário, embora permaneça em uso uma mobilização do pretuguês inscrita na diferença. Isto é, uma língua (linguagem) distópica, com recursos que causam estranhamento em comparação a uma linguagem literária canônica, traz abordagens mais duras em relação a problemas sociais, como a violência urbana, e utilizam termos e não concordâncias que, a um olhar insípido aparentam desregularidades, variação linguística etc., mas que, com o estudo da adaptação entrecruzado com os estudos linguísticos contemporâneos, sobretudo enviesados na racialização da língua portuguesa, observamos se tratar de um pretuguês, marcas de africanidade do português brasileiro (GONZÁLEZ, 1988, 1983).

Ademais, a adaptação fomenta, no contexto de um movimento literário e político como o Universo 75, uma abertura aos ouvintes do rap a ler o conto, formando novos leitores e colaborando no letramento racial crítico desses sujeitos; por outro lado, favorece também ao leitor buscar o rap para perceber e atravessar novos sentidos embutidos nesses letramentos.

Assim sendo, compreende-se que a adaptação do rap para o conto em “Óleo e Garoa” não foi um percurso de tradução da obra, nem meramente uma transferência de ideias e sentidos de um gênero a outro: do musical para o literário ou do literário para o musical. Entretanto, são diferentes obras que, pensando o mesmo espaço, trazem críticas ao sentido histórico de um dado território, de sujeitos historicamente explorados e a possibilidade de construção de outras narrativas em torno na cidade de Cachoeira-BA.

Este estudo favorece-nos pensar como os movimentos organizados têm utilizado o recurso da adaptação para além das mídias convencionais, do HQ para o filme, do filme para a novela, entre outros. Mas pensando *underground* e marginalmente como a adaptação pode ser uma via para expressão identitária, artística e poética de não sujeitos, de outros, que nessas produções se fazem reexistir (SOUZA, 2011).

A partir de ambas as obras, a leitura sobre a cidade heroica se amplia e relembra criativamente que, por baixo das grandes riquezas nacionais e estruturas tombadas, do poder aquisitivo da classe média e dos capitais simbólicos das cidades do interior

baiano, especialmente Cachoeira, há historicamente escombros humanos com cor, raça, localidade e expectativa de vida demarcados.

## Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGANJU, Uh Anti Influencer. *Óleo e garoa*. Conto. Universo 75: Cachoeira-BA, 2022. Disponível em: <https://universo75site.wixsite.com/hiphop/post/óleo-e-garoa>. Acesso em: 20 out. 2022.

CANDIDO, Antonio. “A dialética da malandragem. (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”. Manuel Antonio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. Edição crítica de Cecília Lara. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

BRASIL. Guia do turismo: o seu roteiro mais completo. *Cachoeira-BA*. São Paulo, 2022. Disponível em: [www.guiadoturismobrasil.com/cidade/BA/255/cachoeira](http://www.guiadoturismobrasil.com/cidade/BA/255/cachoeira). Acesso em: 30 out. 2022.

CERQUEIRA, Fernanda de Oliveira. O pronome pleno de terceira pessoa no “pretuguês” oitocentista. *Rev. Estud. Ling.*, Belo Horizonte, v. 30, n. 4, p. 1596-1620, 2022.

DREF, Aganju. Óleo e garoa. Us pior da turma – videoclipe oficial. 4min e 18s. *Youtube*, 30 de agosto de 2018. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=p\\_y7SiLOC-A](http://www.youtube.com/watch?v=p_y7SiLOC-A). Acesso em: 30 out. 2018.

FAGUNDES, Mercia Souza. 6 locais para visitar em Cachoeira Bahia, Cidade Monumento Nacional. Bahia, *Viajali*, 2022. Disponível em: [www.viajali.com.br/cachoeira-bahia/](http://www.viajali.com.br/cachoeira-bahia/). Acesso em: 30 out. 2022.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Antônio Carlos da S. História da cidade de Cachoeira. *Cidades do meu Brasil*, IBGE; Câmara Municipal de Cachoeira; Bahiatursa, 2022. Disponível em: [www.cidadesdomeubrasil.com.br/ba/cachoeira](http://www.cidadesdomeubrasil.com.br/ba/cachoeira). Acesso em: 30 out. 2022.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. *Letramento racial crítico*. Campos Gerais do Paraná: Editora Estúdio Texto, 2019.

FERREIRA, Fred Aganju Santiago. *MAAFA: Políticas de morte no contexto da guerra racial de alta intensidade na Bahia contemporânea*. 352f. il. 2020. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

FONSECA, Adilson. E por que não conhecer Cachoeira, a cidade da independência da Bahia? *Bahia noite e dia*, publicado em 20 de novembro de 2022. Disponível em: [www.bahianoiteedia.com.br/e-por-que-nao-conhecer-cachoeira-a-cidade-da-independencia-da-bahia/](http://www.bahianoiteedia.com.br/e-por-que-nao-conhecer-cachoeira-a-cidade-da-independencia-da-bahia/). Acesso em: 30 out. 2022.

GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.), p. 69-82, 1988.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GUERREIRO RAMOS, A. O problema do negro na sociologia brasileira. *Cadernos do Nosso Tempo*, 2, jan./jun. 1954.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

IBAHIA. *Cachoeira teve forte atuação no período da Independência da Bahia: uma das cidades mais tradicionais da Bahia foi do auge a decadência*. Publicado em: 21/11/2013. Disponível em: <https://www.ibahia.com/especiais/cachoeira-teve-papel-decisivo-na-independencia-da-bahia>. Acesso em 15 de abril de 2023.

LAPLATINE, François; NOUSS, Alexis. *A mestiçagem*. Tradução de Ana Cristina Leonardo. São Paulo, Instituto Piaget, 2022.

LIMA, Alexandre. Santiago Nazarian e a literatura brasileira *underground*. *Topographies*: Brújula, Volume 10, 2015.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. Coleção Primeiros Passos. 43 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENEZES DE SOUZA, Lynn Mário.; NASCIMENTO, Gabriel. Questioning epistemic racism in issues of language studies in Brazil: The case of Pretuguês versus popular Brazilian Portuguese. In: ANTIA, Bassey E.; MAKONI, Sinfree. *Southernizing Sociolinguistics: Colonialism, Racism, and Patriarchy in Language in the Global South*. New York: 1ST Edition, 2022.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura Marginal: os sentidos da periferia em cena*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis8/8134/tde-03092007->. Acesso em: 05 out. de 2022.

NASCIMENTO, Gabriel. Entre o lócus de enunciação e o lugar de fala: marcar o não-marcado e trazer o corpo de volta na linguagem. *Trabalhos de Linguística Aplicada*: Campinas, n. (60.1): 58-68, jan.-abr. 2021.

NAZARETH, Maria S. Escrivivências: sentidos em construção. In: *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo / organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes*. -- 1. ed. - Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. *Ipotesi*, Juíz de Fora, v. 15, n.2 – Especial, p. 31-39, jul/dez, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/7-Literatura.pdf>. Acesso em 15 de abril de 2023.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 15-34, jun-dez. 2004.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; PAZ, Concha Elizade. *Uma breve história dos estudos decoloniais: Arte e descolonização*. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

RACIONERO, Luis. *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama, 2002.

RAPADURA, Mc. *Cypher CypherBox 1* - Diomedes Chinaski | Nissin | Baco Exu do Blues | Rapadura - EXPURGO [Prod. Leo Casa 1]. *YouTube*, nov de 2016. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=oYRRcve4goY](http://www.youtube.com/watch?v=oYRRcve4goY). Acesso em: 30 out. 2022.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, nº 32 - Ética e cordialidade, 2007, p. 23-70.

PRATT, M. L. The Short Story: The Long and the Short of It. In: MAY, C. E. (Ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 91-113.

SANTOS, Sávio Oliveira da Silva. A (des)politização da juventude frente à fragmentação identitária na contemporaneidade. *Encantar*, v 2.0021, v. 2, p. 01-12-12, 2020.

SARAIVA, Arnaldo. O conceito de literatura marginal. *Discursos*, 10, (1995): p. 15-23.

MARQUES, Damásio Silva. *Da prosa marginal à literatura underground de Lourenço Mutarelli: O Cheiro do Ralo*. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica literária. 124p. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 2014.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HO*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

VALENTIN, Leandro. A teoria do conto: uma introdução. *Sociopoética: Campina Grande*, n. 22, v. 2, 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Finerich. Vol. 27, 2 ed. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

Recebido em: 10/03/2023

Aceito em: 01/06/2023

---

<sup>1</sup> Mestre de cerimônia é o termo usado no mundo do HIP-HOP para designar apresentadores de batalhas, cerimonialistas, rimadores de batalhas de rima, cantores de rap em geral, bem como designa mais especificamente um comportamento fincado à filosofia HIP-HOP, isto é, um articulador cultural politizado.

<sup>2</sup> O conto foi escrito em 2013 e publicado em 2022. À vista disso, utilizaremos neste estudo o ano de publicação, por isso pautaremos ‘adaptação do rap para o conto’, pois o rap foi publicado primeiro, em 2018. Embora na publicação do conto tenha essa marcação do autor sobre ter escrito em 2013, há possibilidade de ter havido várias etapas de acabamento e modificação da produção até chegar na sua publicação. Portanto, optamos por utilizar a sequência de publicação.

<sup>3</sup> O Universo 75 é um coletivo artístico de Mc’s e demais artistas negros da Cidade de Cachoeira Bahia, e uma das suas produções é a plataforma digital onde se disponibiliza resenha de álbuns dos artistas da cidade, de suas músicas, publicação de Contos sobre as músicas, embora nem todos sem escritos pelos mesmos autores da música, entre outros.

<sup>4</sup> Conforme Lélia González, o pretuguês diz respeito às marcas de africania no português brasileiro. Isto é, comportamos e ato linguísticos oriundos da maciça presença das línguas africanas no Brasil desde os primórdios do colonialismo em solo brasileiro.

<sup>5</sup> “O termo ‘escrevivência’ vem sendo discutido por estudiosos e críticos da literatura afro-brasileira, geralmente em referência à obra literária da escritora Conceição Evaristo. Em vários estudos e reflexões, a palavra assume uma gama de significados nem sempre relacionados com o processo de formação lexical que nele se mostra. Morfologicamente, decorre da associação entre ‘escrever’ e ‘viver’ e dos sentidos permitidos pela expressão ‘escrever vivências’ ou mesmo de escrever fatos vividos pelo eu que os recupera pela escrita” (NAZARETH, 2020, p. 59).