



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

JOSELI APARECIDA FERNANDES

**“ATRAVÉS DO MEU CANTO O MORRO TEM VOZ”: O DISCURSO
DE RESISTÊNCIA NO *RAP* DE FLÁVIO RENEGADO**

TRÊS CORAÇÕES

2018

JOSELI APARECIDA FERNANDES

**“ATRAVÉS DO MEU CANTO O MORRO TEM VOZ”: O DISCURSO
DE RESISTÊNCIA NO *RAP* DE FLÁVIO RENEGADO**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde (UninCor) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Letras

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira

TRÊS CORAÇÕES

2018

784.011.26

FERFernandes, Joseli Aparecida

“Através do meu canto o morro tem voz”: o discurso de resistência no rap de Flávio Renegado./Joseli Aparecida Fernandes. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2018.

132 f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Cilene M. Pereira.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração – Letras, 2018.

1. Rap. 2. Resistência. 3. Atitude. 4. Griot. 5. Flávio RenegadoI. Pereira, Cilene M., orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III.Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela GouvêaCRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

Aos nove dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito, sob a presidência da Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UNINCOR), e com a participação dos membros Profa. Dra. Terezinha Richartz Santana (UNINCOR) e Profa. Dra. Juliana Gervason Defilippo (CES-JF), reuniu-se a banca de defesa de Dissertação de **Joseli Aparecida Fernandes**, aluna do Programa de Mestrado em Letras. A banca deliberou que a dissertação intitulada: **"ATRAVÉS DO MEU CANTO O MORRO TEM VOZ: o discurso de resistência no rap de Flávio Renegado"**, foi

☒ APROVADA.

☐ APROVADA COM ALTERAÇÕES.

☐ NÃO APROVADA.

Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

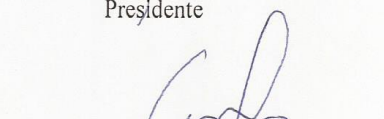
Observação:

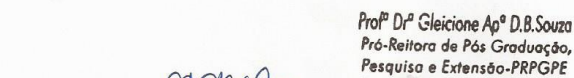
1. No caso de "Aprovada com alterações", as alterações sugeridas pela banca examinadora devem ser incorporadas ao texto definitivo da dissertação, ficando o(a) orientador(a) responsável pela verificação das alterações executadas pelo(a) aluno(a).

Três Corações, 09 de fevereiro de 2018.


Prof. Dra. Cilene Margarete Pereira
Presidente


Prof. Dra. Juliana Gervason Defilippo
Membro da Banca


Prof. Dra. Terezinha Richartz Santana
Membro da Banca


Prof. Dra. Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Pró-reitora de Pós-graduação

*Prof.ª Dr.ª Gleicione Ap. D.B. Souza
Pró-Reitora de Pós Graduação,
Pesquisa e Extensão-PRPGPE
Univers. Vale do Rio Verde-UNINCOR*


Profa. Esp. Francisilaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral
Francisilaine S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FCTE/UNINCOR

Dedicada aos maiores amores da minha vida: Luiz Flávio, Gabriel, Matheus e Aninha.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela sua presença imensurável na minha vida.

À “super” e “admirada” orientadora, Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira, pessoa muito especial, que literalmente me embarcou numa das mais incríveis viagens da minha vida e que não hesitou em fazer essa viagem ao meu lado. Pessoa com quem eu muito aprendi! Sou grata à dedicação sem medida, o comprometimento e carinho que sempre me dispensou. E essa gratidão é eterna!

A Luiz Flávio, o maior incentivador que eu tenho, agradeço o amor incondicional e a paciência de Jó. Sua admiração e seu estímulo me fazem ir cada vez mais longe.

Aos meus pais “pilares fundamentais dessa história”, por me ensinarem desde muito cedo que nada “cai do céu” e que na vida só há um caminho a seguir: o do bem! E, principalmente, a minha mãe, por me ofertar o amor mais sincero deste mundo.

Ao Flávio Renegado, que me apresentou um mundo totalmente “sensacional” e que me faz a cada dia “evoluir os pensamentos” e sua produtora musical Danusa Carvalho, sempre muito solícita comigo!

A “inesquecível” professora Maria Elisa, uma pessoa muito “rara” nessa vida, que tantas coisas me ensinou.

Ao professor Dr. Luciano Cavalcanti, pelas aulas inesquecíveis e por me fazer rir muito...

À banca de qualificação composta pela Prof.^a Dr.^a Thayse Guimarães e Prof.^a Dr.^a Terezinha Richartz e minha orientadora, com sugestões valiosíssimas que contribuíram para que concluísse essa pesquisa.

À banca de defesa formada pela Prof.^a Dr.^a Juliana Gervason Defilippo, Prof.^a Dr.^a Terezinha Richartz e minha orientadora a Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira, pela participação na banca de defesa e pelas contribuições que me ajudaram a finalizar esta pesquisa.

Aos colegas de turma, pela partilha de momentos que deixarão imensa saudade. Em especial a Elaine, Paola (minhas corretoras particulares) e Emanuel que sempre se disponibilizou para os nossos estudos em grupo e sempre muito solícito com minhas mensagens (mesmo que isso fosse às quatro da manhã!). Pessoas muito especiais, obrigada por compartilharem e entenderem os meus momentos de loucura (que não foram poucos).

Ao querido prefeito da nossa cidade o Dr. Cláudio Pereira e à Secretária de Educação Lisa Paula Vilela, por investirem no bem mais precioso de um povo: “a educação”! Bem como a Universidade Vale do Rio Verde pela parceria com a Prefeitura Municipal de Três Corações na oferta dessa bolsa de estudos.

A minha irmã Juliana, por me fazer acreditar a cada dia que a vida é muito linda de se viver!
E por fim, agradeço a todos que tornaram possível a realização deste sonho, minha família e todos os meus amigos por estarem sempre ao meu lado e principalmente por compreenderem minha ausência (mesmo quando estava presente).

RESUMO: O *rap* é uma manifestação cultural global que ocorre em vários espaços sociais no mundo, sempre associada à realidade de exclusão periférica e sob forte influência da diáspora negra na construção da identidade de jovens negros que estão à margem da sociedade e marcados por formas correlatas (mas não idênticas) de exclusão social, como o racismo, a pobreza e a segregação espacial. Partindo disso, esta dissertação propõe refletir sobre o discurso de resistência existente no *rap* do mineiro Flávio Renegado, nascido em Belo Horizonte, no Alto Vera Cruz, entendendo-o como grande narrador de sua comunidade, espécie de “*griot* moderno” que exerce um papel político fundamental, o de entoar a história das pessoas, utilizando a arte como mecanismo de resistência. Para tanto, são analisadas dezesseis canções de Renegado, presentes nos álbuns *Do Oiapoque a Nova York* (2008), *Minha tribo é o mundo* (2011) e *Outono Selvagem* (2016).

PALAVRAS-CHAVE: *rap*; resistência; atitude; *griot*; Flávio Renegado.

ABSTRACT: Rap is a global cultural manifestation that takes place in many areas around the world. It is always related to a social exclusion (ghettoes) under the black diaspora influence as far as it contributes to construct the identity of black young people who are on the margins of society and suffer social exclusion as racism, poverty and spatial segregation (that are correlated ways of social exclusion, but not identical). In this dissertation we reflect on the discourse of resistance conveyed into Flávio Renegado's rap. He, that was born in Alto Vera Cruz, Belo Horizonte, is the messenger of his community, a kind of "modern griot" with an essential political role: tell people's stories using art as a tool of resistance. In order to evidence it, we are going to analyze sixteen songs from the albums *Do Oiapoque a Nova York* (2008), *Minha tribo é o mundo* (2011) and *Outono Selvagem* (2016).

KEYWORDS: Rap; resistance; attitude; griot; Flávio Renegado.

*De cor, mulato, pardo, negro, preto.
O branco é simplesmente branco, e só.
Você quer mais respeito, não quer dó.
Quer ser um cidadão, não quer o gueto.*

*No Sul, no Pelourinho, no Soweto,
lutando contra o falso status quo
da máscara, a gravata e o paletó:
a letra é mais comprida que um soneto.*

*Seu canto já foi blues, quase balada;
foi soul, foi funk e reggae; agora é bala
perdida em tiroteio de emboscada.*

*Xerife do xadrez, você não cala:
leva a periferia pra parada,
de sola entra no som da minha sala.*

(“Soneto ao rapper”, de Glauco Mattoso)

*Rima, atitude, poder e poesia
Maluco eu já falei que o rap transforma vidas.*

(“Mil grau” Flávio Renegado)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE A CULTURA <i>HIP HOP</i>.....	12
1.1. O surgimento do movimento <i>hip hop</i> : antecedentes e motivações.....	13
1.2. <i>Hip hop</i> : elementos constitutivos.....	17
1.3. <i>Rap</i> : ritmo, poesia e atitude.....	20
2. “QUE TEMPO BOM”: O INÍCIO DO MOVIMENTO <i>HIP HOP</i> NO BRASIL.....	26
2.1. Dos dançarinos de <i>soul</i> ao <i>break</i>	26
2.2. E o <i>rap</i> chega a Minas.....	30
2.3. “Muito prazer, me apresento, o meu nome é... Renegado”.....	37
3. UM <i>GRIOT</i> MODERNO.....	43
3.1. Voz do gueto, voz da periferia.....	43
3.2. “Canto pro meu pranto se quebrar”: <i>rap</i> , atitude e resistência.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.....	122
ANEXO.....	130

INTRODUÇÃO

O movimento ou cultura *hip hop* se origina no Bronx, região periférica de Nova Iorque (maior cidade dos Estados Unidos), no qual artistas expressam suas realidades por meio de questões de cunho social e político, tendo ainda como propósito o entretenimento. Segundo as autoras Rocha, Domenich e Casseano, o movimento nasce norteado por ideologias ou parâmetros ideológicos de autovalorização de jovens negros (resultado da diáspora negra) através da recusa consciente de estigmas relacionados à violência e à marginalidade que estavam associados a eles, imersos em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial. O meio mais importante para se livrar dessa situação seria a disseminação da “palavra”: por meio de ações culturais e artísticas, esses jovens seriam induzidos a pensar sobre sua realidade com o objetivo de tentar transformá-la (Cf. ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 19).

O *rap*, um dos elementos constitutivos da cultura *hip hop*, é composto a partir de uma multiplicidade de vozes, de discursos que representam diferentes posicionamentos, organizados por narrativas caracterizadas tanto pelo caráter de denúncia e revolta quanto, em algumas situações, de incitação à violência ou da promoção de um discurso de harmonia entre as pessoas, propondo alternativas à situação de vulnerabilidade que marca o sujeito periférico.

O *rap*, apesar de ser uma manifestação cultural global que ocorre em vários espaços sociais no mundo, mas sempre associados à realidade de exclusão periférica, pode ser compreendido como uma experiência de aderência local, intrínseca, caracterizada de acordo com o ambiente em que é gerado, principalmente sobre forte influência da diáspora negra. Essa experiência diaspórica influencia na construção da identidade de jovens negros, que estão à margem da sociedade e marcados por formas correlatas (mas não idênticas) dos mais diversos meios de exclusão social, como o racismo, a pobreza e a segregação espacial.

Portanto, para compreender essa cultura negra diaspórica é necessário que se entenda que não é a origem comum que a define simbolicamente, mas o compartilhamento de experiências marginais e subalternas. Nesse sentido, o *hip hop* como tradição da diáspora negra não deve ser reduzido a uma noção homogeneizante do que seja o movimento. Isso porque, conforme Juliana Noronha Dutra, “o hip hop busca desenvolver uma identidade que não se fixa em um apego às tradições culturais do passado, mas em uma reelaboração da identidade cultural dos grupos juvenis da periferia das grandes cidades em uma perspectiva de transformação social” (DUTRA, 2007, p. 4).

A partir do exposto, esta pesquisa busca refletir sobre o discurso de resistência existente no *rap* do mineiro Flávio Renegado, nascido em Belo Horizonte, mais especificamente da comunidade Alto Vera Cruz, e como este se transforma numa espécie de “*griot* moderno”, ao assumir o papel de narrador e de voz de sua comunidade.

Dentro do universo do *rap*, a opção por escolher a obra de Flávio Renegado como objeto de estudo se justifica por dois principais motivos. O primeiro deles seria o fato de o *rapper* ter constituído sua carreira em Minas Gerais e, mesmo depois de conseguir reconhecimento nacional, reafirma seus vínculos com a região em que nasceu, mantendo-se assim fora do tradicional circuito do *rap* no Brasil. O estudo de sua obra, inédito nos círculos acadêmicos, está associado aos esforços do Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos,¹ que tem como um de seus objetivos “descobrir”, divulgar e valorizar autores e manifestações culturais mineiras, promovendo a cultura local.

O segundo aspecto que justifica esta pesquisa está ligado ao fato de que a denúncia e a crítica social emergem das letras de Flávio Renegado por meio de um discurso de resistência, permeado por ideias e atitudes que incentivam seus interlocutores a reagirem de uma maneira que ultrapassa o confronto físico e direto, provocando a reflexão daquele que é excluído e também exclui, fazendo com que o seu *rap* promova uma ressignificação local da cultura do *hip hop* no espaço em que ocorre.

Integrante de um movimento cultural maior, o *rap* é estudado, aqui, como uma manifestação cultural que se constrói com elementos narrativos, estéticos, musicais e políticos que apenas começa a ganhar espaço no campo de estudos acadêmicos com o advento dos Estudos Culturais² e a ampliação e flexibilização do cânone artístico que dominava as universidades até então.

¹ O Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPQ desde 2011, e sediado na Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), é liderado pelos professores Doutores Cilene Margarete Pereira e Luciano Dias Cavalcanti e tem em seu repertório de pesquisa oito dissertações defendidas desde 2013. <http://www.unincor.br/grupos-de-pesquisa>.

² No texto “Literatura e Estudos Culturais”, Jonathan Culler observa que “O trabalho nos estudos culturais se harmoniza particularmente com o caráter problemático da identidade e com as múltiplas maneiras pelas quais as identidades se formam, são vividas e transmitidas. Particularmente importante, portanto, é o estudo das culturas e identidades culturais instáveis que se colocam para grupos – minorias étnicas, imigrantes e mulheres [...]” (CULLER, 1999, p. 51). Considerando isso, o crítico destaca, ainda, um alargamento nos objetos culturais de interesse aos estudiosos de literatura, tais como o “estudo de filmes, televisão e outras formas culturais populares”. (CULLER, 1999, p. 53). Apesar de entendermos que o objeto aqui estudado poderia ser discutido a partir de um referencial ligado aos Estudos Culturais, nossa intenção foi caminhar por uma seara diferente, que aproveitava muito da história e do histórico do *rap*, como manifestação cultural e como movimento político (bastante evidente na própria organização dos capítulos deste estudo), associado a estudos críticos sobre o gênero musical, estabelecendo um vínculo ainda mais estreito com a linha de pesquisa Literatura, História e Cultura do Programa de Mestrado em Letras da UNINCOR, na qual a presente dissertação está inserida.

Se a respeito do *rap* muitos estudos já foram produzidos,³ no caso específico do *rap* praticado em Minas Gerais há, no entanto, pouquíssimos trabalhos. Só pudemos localizar os seguintes estudos, nenhum deles voltado especificamente ao nosso objeto de pesquisa: *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*, tese de Juarez Dayrell (2001); *Movimentos culturais e justiça social: um estudo da cultura hip-hop mineira*, dissertação de Alvino Rodrigues Carvalho (2007); *Minas da rima: jovens mulheres no movimento hip-hop de Belo Horizonte*, dissertação de Camila do Carmo Said (2007); *O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de MC's*, dissertação de Gustavo Souza Marques (2013) e *Ocupa Belo Horizonte: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MC's*, dissertação de Luiz Fernando Campos de Andrade Júnior (2013).⁴

Diante do exposto, esta pesquisa poderá preencher lacunas relativas ao *rap*, em especial ao *rap* produzido em Minas Gerais, por meio do estudo da obra de Flávio Renegado, *rapper* que vem ganhando espaço no cenário musical e cultural do país, permitindo que percebamos as estratégias narrativas do compositor, que se torna um mensageiro de sua comunidade, um cronista das injustiças sociais, ao cultivar o “ritmo dos excluídos”, conforme observa Carmo a respeito dos *rappers* (CARMO, 2010, p. 175).

Ainda que estejamos cientes de que o *rap*, como canção, é a junção entre “ritmo” e “poesia”, concentrar-nos-emos nossas reflexões sobre as letras das músicas, ou, como se costuma dizer na cultura *hip hop*, na “palavra”. Tal opção analítica é subsidiada por Costa, ao afirmar que a canção

[...] tem uma dimensão escrita inquestionável, ainda que não necessária. Ela está situada no momento da produção (em que o compositor registra sua criação e/ou seu processo) e da distribuição (no encarte do disco ou nas partituras, folhetos e antologias). Por isso ela se dispõe a ser objeto de análise das disciplinas que privilegiam a matéria escrita, especialmente a literatura (COSTA, 2010, p. 118).

Nessa perspectiva, ressalta o pesquisador, “a canção tende a lançar mão de recursos semelhantes ao processo de criação poética, quais sejam a métrica, o sentido figurado, a rima” (COSTA, 2010, p. 118), elementos que serão acionados em nossa análise quando estas requererem. Portanto, para esta pesquisa, é necessário apontar que a associação entre letra e

³ Uma busca inicial no site da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia nos retornou, para o termo “*hip hop*”, 80 resultados, sendo 65 dissertações e 15 teses, a mais antiga delas datada de 1998. Buscando o termo “*rap*”, encontramos 79 respostas, as quais se compõem por 63 dissertações e 16 teses, sendo que três teses e três dissertações remetem a temáticas não relacionadas à cultura *hip hop*. A tese mais antiga sobre o assunto é de 1978. Pesquisa feita em julho de 2016.

⁴ Estes trabalhos citados, aos quais recorreremos em nossa pesquisa, foram realizados em programas de pós-graduação de áreas como Educação, Teoria Política, Música e Ciência da Informação.

música se dá, sobretudo, em relação ao gênero musical que formata a obra de Renegado, o *rap*, que é estudado do ponto de vista histórico e de sua formação e origem nos dois primeiros capítulos dessa pesquisa, buscando introduzir e contextualizar um pouco da cultura *hip hop*. O primeiro capítulo trata do início do movimento, historicizando seu surgimento, seus fundadores e a formação da cultura, e contextualizando o *rap* como uma forma de dar voz aos excluídos. O segundo capítulo apresenta um pouco da história do movimento *hip hop* no Brasil e sua chegada a Minas Gerais, destacando o *rapper* Flávio Renegado. No terceiro capítulo de nosso estudo, além de uma discussão sobre a representatividade da voz da periferia, são apresentadas as análises das canções de Renegado, destacando seu discurso de resistência e o modo como ele se converte, por meio da ancestralidade na figura do *griot*, em narrador de sua comunidade.

1. ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE A CULTURA *HIP HOP*

O *hip hop* carrega marcas de uma cultura transnacional, uma vez que reúne recursos não só de jovens afro-americanos, mas também da juventude jamaicana, caribenha e latina que residia na cidade de Nova Iorque. O *rap* (ritmo e poesia), juntamente com o grafite, o *break*⁵ e o MC, constituem os quatro elementos da cultura *hip hop*.

Volnei José Righi, na tese *RAP: Ritmo e Poesia - construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro*, texto que reflete sobre os processos de construção identitária do negro na sociedade brasileira atual com base no estudo das imagens projetadas pelo *rap* no período de 1990 a 2010, argumenta que uma definição categórica sobre a gênese do *rap* apoiada a um único recorte histórico pode ser algo incerto. De acordo com suas pesquisas, o surgimento do *hip hop* pode ter se dado tanto a partir dos movimentos africanos dos séculos XIX e XX quanto nas comunidades periféricas jamaicanas e estadunidenses na década de 1960. Righi defende que o *rap* se tornou conhecido e se difundiu nos Estados Unidos, mas apresenta, em suas origens, influências de um canto falado da África Ocidental, resultado da circularidade cultural entre América e África e da colonização europeia e asiática (Cf. RIGHI, 2011, p. 42). Assim, o *hip hop* é parte de uma tradição da diáspora negra.

Righi retoma a ideia de Maria Eduarda Araújo Guimarães,⁶ na qual a pesquisadora afirma que os cantos, as performances, as danças, a música de forma geral, são mecanismos de preservação das tradições culturais africanas. Para ele, estes mecanismos se constituem principalmente como meios de comunicação, pois fazem parte do dia a dia das tribos e de seus grupos sociais. É tradição do negro cantar e dançar para expressar sentimentos diversos, constituindo numa relação bastante íntima e fundamentada pelos aspectos culturais (Cf. RIGHI, 2011, p. 38-39).

Stuart Hall, no texto “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”,⁷ observa que os repertórios da cultura popular negra, além das questões de origens e das dispersões da

⁵ “[...] dança de rua, caracterizada por movimentos de ruptura corporal – as ‘quebras’ – e movimentos acrobáticos de pulos e saltos, criando efeitos harmoniosos” (DAYRELL, 2001, p. 41).

⁶ Righi refere-se à tese *Do Samba ao rap: a música negra no Brasil*, defendida no Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, em 1998.

⁷ Hall aponta, a partir de West, três grandes eixos de sua análise sobre a conjuntura que transforma as percepções no Ocidente: 1. Os modelos europeus de alta cultura foram transpostos de suas antigas posições, a Europa enquanto sujeito universal da cultura e a cultura considerada como identidade nacional no contexto em que a Europa e a cultura europeia se apresentavam como superior a outras; 2. O surgimento do EUA como centro de produção global de cultura, o que vai corresponder ao advento da cultura de massa simultaneamente à mudança da definição da ideia e do conceito de cultura; 3. A descolonização e a emergência das sensibilidades descolonizadas, isto é, o surgimento de novos agentes sociais. Para estes eixos, propõe ainda três qualificações que considera apontar a particularidade do momento atual sobre a questão da cultura popular negra: 1. A

diáspora, foram os espaços que sobraram de resistência, sobrepostos parcialmente pelas heranças e pelas próprias condições diaspóricas (Cf. HALL, 2003, p.343).

Neste estudo, optamos por trabalhar com a vertente que aponta as origens remotas do movimento na África e seu surgimento como “cultura” na Nova Iorque dos anos de 1960. Nessa perspectiva, este capítulo tem como objetivos apresentar, em linhas gerais, o *rap* como elemento da cultura *hip hop* e delinear um breve histórico desta cultura, indicando os caminhos de sua formação no contexto norte-americano.

1.1. O surgimento do movimento *hip hop*: antecedentes e motivações

Righi aponta a África como o berço do nascimento do movimento *hip hop* e os afrodescendentes advindos da diáspora negra como os propagadores deste. Segundo ele, após a Guerra da Secessão, que resultou na abolição da escravidão nos Estados Unidos, no final do século XIX, a maioria da música negra estadunidense instalara-se dentro dos templos religiosos, na voz de grandes corais constituídos por pessoas negras e que tinham como público, unicamente, estas, formando guetos. A partir desse contexto religioso aparecem os primeiros traços do *rhythm and blues*, responsável por quebrar as barreiras sociais excludentes através da arte, o que faz com que o *blues* seja apontado também como aquele que difunde a música para os quatro cantos do mundo, fortalecendo o movimento social negro (Cf. RIGHI, 2011, p. 42).

Alvino Rodrigues de Carvalho, na dissertação *Movimentos Culturais e Justiça Social: um estudo da cultura hip-hop mineira*, na qual realiza uma reflexão sobre a cultura *hip hop* na Região Metropolitana de Belo Horizonte, afirma que por volta do início da década de 1970, o Bronx atravessava uma fase de notável abandono, dando margem à ocupação por imigrantes que, em sua maioria, traziam consigo histórias de violência, de desemprego e drogas (Cf. CARVALHO, 2007, p. 35). Nesse ambiente conturbado, o movimento *hip hop* desponta, despretensiosamente, nos guetos, com um propósito: entreter as pessoas e expressar sentimentos e realidades diversas, narrando histórias e vivências de imigrantes latinos, jamaicanos e afro-americanos, que estavam à mercê da desigualdade social, da violência, das drogas e das brigas de gangues. Apesar de surgir em um ambiente permeado pela violência e

ambiguidade do deslocamento do eixo cultural da Europa para os EUA enquanto este mantinha suas hierarquias culturais étnicas e o silenciamento sobre as tradições culturais populares negras. 2. A natureza do período da globalização considerando que os negros estão numa relação tão ambígua agora no pós-modernismo quanto estavam no alto-modernismo. 3. A existência de uma profunda e ambivalente fascinação do pós-modernismo pelas diferenças, algo que se assemelha ao fascínio do modernismo pelo primitivo no passado. A atual onda pela diferença caracteriza mais uma diferença que não faz diferença (Cf. HALL, 2003, p. 336-337).

pela desigualdade social, o *hip hop* nasce recorrendo a outros valores, como a diversão, a paz e o entretenimento, aponta Sérgio José de Machado Leal, no livro *Acorda hip-hop!: despertando um movimento em transformação* (Cf. LEAL, 2007, p. 21).

O hip-hop emergiu neste contexto [região periférica de Nova Iorque]. Uma fonte de formação de identidades alternativas para os jovens das comunidades negras e latinas. A base para estas identidades era o cotidiano que estes jovens compartilhavam. O cotidiano das ruas de uma grande metrópole na qual eles não se consideravam inseridos. As formas de expressão características do Bronx (a linguagem dos seus jovens, a sua vestimenta e as suas expressões artísticas) foram a base para a formação da cultura hip-hop. “O hip-hop duplicou, reinterpretou a experiência da vida urbana e apropriou-se (sic), simbolicamente, do espaço urbana por meio do sampleado, da postura, da dança, do estilo e dos efeitos do som”.⁸ O hip-hop a partir desse momento se coloca como uma marca distintiva da periferia (CARVALHO, 2007, p.36).

Nos anos de 1960, na Jamaica, em Kingston, os *sound systems* (caixas de som enormes) já não eram uma novidade e agrupavam muitos jovens ao seu redor, em espaços populares das periferias, para ouvir ritmos jamaicanos, que vinham acompanhados de mensagens com reivindicação e denúncia sociais. Quem transmitia essas mensagens eram os *toasters*,⁹ que cumpriam um papel bem parecido com o dos MC’s no princípio do movimento. No começo da década seguinte, muitos ativistas (obrigados a deixar a Jamaica) mudaram-se para os Estados Unidos. Entre eles, o DJ Kool Herc,¹⁰ que mais tarde se tornaria um dos mais prestigiados DJs dos guetos nova iorquinos e reconhecido como criador da cultura. Kool Herc e seu *sound system* arrastavam multidões para suas festas, inserindo uma nova manifestação cultural na cultura americana. Essas festas tinham o propósito de fazer as pessoas dançarem ao ritmo do *funk*, *soul*, *reggae* e *jazz*. Além de trazer seu equipamento para as ruas do Bronx, Kool Herc também é considerado o criador do *breakbeat*,¹¹ técnica que passa a ser uma das marcas do *rap* e se constitui como eixo para *B. Boys* e *B. Girls* dançarem, e para os Mestres de Cerimônia criarem suas rimas (Cf. CARVALHO, 2007, p. 35; 37).¹² Leal observa que, ao

⁸ A citação feita por Carvalho é de Tricia Rose, no texto “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no hip hop”, de 1997.

⁹ Leal define os *toasters* como “autênticos mestres de cerimônia que rimavam – em cima de batidas dub – sobre assuntos como a violência das comunidades de Kingston e a situação política jamaicana, além de temas mais polêmicos como sexo e drogas” (LEAL, 2007, p. 24).

¹⁰ “Nascido em Kingston, Jamaica, West Indies, Clive Campbel – o DJ Kool Herc – vai para Nova York em 1967, fugindo da forte crise econômica em seu país. Considerado o primeiro DJ a misturar o reggae e o rap, Herc levava seu equipamento de som para as ruas do Bronx em 1969, tornando-se responsável pelo surgimento das festas ao ar livre – as *block parties* –, velho costume jamaicano” (LEAL, 2007, p. 21).

¹¹ Criado pelo DJ Kool Herc, consiste em isolar uma parte da música, de preferência quando os instrumentos estejam combinados, numa melodia dançante e repeti-los sequencialmente, gerando um ritmo, que é, na verdade, a transformação de um fragmento na própria harmonia musical (Cf. MACHADO, 2003, p. 48).

¹² Herc é reconhecido também por ter sido o criador da performance de mixagem (Cf. LEAL, 2007, p. 24).

trazer novidade dos *toasters*, o DJ Kool Herc inspirou os jovens que já estavam acostumados com as rimas faladas do *funk* e com o *bebop*¹³ (Cf. LEAL, 2007, p. 24).

A história desse movimento é apresentada por Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano, autoras do livro *Hip Hop: a periferia grita*. Elas definem *hip hop* como o ato de movimentar os quadris e saltar, criado pelo DJ Afrika Bambaataa (Kahyan Aasim),¹⁴ em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de *break*, DJs (disc-jóqueis) e MC's (mestres-de-cerimônias) nas festas que aconteciam nas ruas do Bronx. Para Bambaataa, a dança poderia ser uma forma eficiente e pacífica de expressar sentimentos de revolta e exclusão, um modo de diminuir as brigas de gangue dos guetos e, com isso, reduzir o clima de violência que dominava o lugar. Para as autoras, já em sua origem, portanto, a manifestação cultural tinha um caráter político, e o objetivo de promover a conscientização coletiva (Cf. ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 18). Isso ocorria a partir da hibridação de raças e culturas de seus primeiros constituintes (os já citados imigrantes afro-americanos, latinos e jamaicanos), que se manifestavam em diversos estilos musicais e danças que levaram ao nascimento das chamadas *house parties*, inicialmente festas organizadas em casas, mas que, devido ao grande número de adeptos, passaram a acontecer numa praça no Bronx, nas festas ao ar livre denominadas *block parties* (Cf. LEAL, 2007, p. 21).

Nas palavras de Righi,

Os Djs Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grand Master Flash,¹⁵ Hollywood,¹⁶ dentre outros participavam dessas expressões de rua e começaram a

¹³ O *bebop* é um estilo do jazz que se popularizou nos anos 1940, em oposição às grandes orquestras que até então dominavam o gênero musical. Pode ser considerado um divisor de águas, abrindo espaço para a transição para o jazz moderno, constituído por pequenos grupos nos quais os músicos tinham liberdade para a experimentação. Além disso, o *bebop* rompe com regras rítmicas que vinham fazendo com o que o jazz fosse mais limitado criativamente (Cf. COELHO, 1996, p. 14-20).

¹⁴ Considerado o criador do movimento *hip hop*, DJ e ex-líder de uma gangue conhecida como *Black Spades*, cresceu no lado sul do Bronx, bairro que era considerado, entre os anos de 1960 e 1970, um dos mais violentos de Nova York. Tem seu primeiro contato com a cultura através das festas de Kool Herc. É ele quem idealiza o movimento *hip hop* e estabelece os elementos ideológicos do movimento, fundamentado na luta política de grandes líderes da história afro-americana, como Malcolm X, Panteras Negras, Louis Farrakhan e Martin Luther King. Com o enfraquecimento das gangues, inclusive da sua, cria uma nova organização para o *hip hop*, que denominou inicialmente de *Bronx River Organization*, depois de *The Organization*; reorganizada posteriormente passa a se chamar *Zulu Nation* (Cf. LEAL, 2007, p. 20). Desde a criação desta, as festas e reuniões aconteciam com a finalidade de formar, conscientizar e informar aqueles que integravam no mundo do *hip hop*. A partir desse momento, a cultura passa a ser vista como uma organização e um meio alternativo para que jovens sejam reconhecidos em seus grupos (Cf. CARVALHO, 2007, p. 38 - 39).

¹⁵ DJ, seguidor de Kool Herc é ele quem inventa a técnica do *scratch* e, mais tarde, do *back spin*, transformando o disco de vinil em um verdadeiro instrumento musical e fazendo do DJ uma figura central na organização da base musical do *rap* (Cf. DAYRELL, 2001, p. 39-40). Os seguidores do *hip hop* estão de acordo quando afirmam que Grand Master Flash foi outra figura importante na criação movimento, atribuindo a ele o reconhecimento do DJ na cultura, com suas técnicas de mixagem e discotecagem (Cf. CARVALHO, 2007, p. 37-39).

¹⁶ Anthony Holloway, o DJ Hollywood, é tido como o primeiro *rapper* do estilo e quem introduz o termo *hip hop*, neste momento ainda sem a referência de um movimento cultural. Morador do Club Charles Gallery, no Harlem, em Nova York, conta com MC Lovebug Starski, que era um dos prediletos de Bambaataa, na tarefa de divulgar

organizar festas nas quais a arte popular tinha espaço. Os Djs Kool Herc e Afrika Bambaataa, por sua vez, introduziram a tradição dos “sistemas de som” e do “canto falado” nos guetos em que havia maior concentração de negros e latinos de origem espanhola, dando origem à promoção de grandes festas populares na periferia de NYC. À época, os próprios DJs animavam e encorajavam a multidão recitando palavras e versos rimados em tom reivindicatório, nos quais abordavam fatos do cotidiano marginalizado em que viviam. Dessa forma, o discurso cantado e o som jamaicanos serviam também como elementos de oposição aos ritmos *afro* absorvidos pela classe média, como o jazz e o *blues* (RIGHI, 2011, p. 44, grifos do autor).

Preocupado com as brigas sucessivas entre os jovens do Bronx, Afrika Bambaataa funda a ONG *Universal Zulu Nation*, em 12 de novembro de 1973. O objetivo desta, que tinha entre seus integrantes DJs, dançarinos, MC’s e grafiteiros, era oferecer diversas atividades que envolvessem dança, música e artes plásticas, assim como uma série de palestras que eram chamadas de *Infinity Lessons* e que versavam sobre temas como matemática, ciências, economia, prevenção de doenças, entre outros. A ONG tinha como lema “Paz, Amor, União e Diversão” e buscava modificar, de forma positiva, o comportamento dos membros de gangues de rua, esclarece Leal (Cf. 2007, p. 25). Em 2001, numa entrevista ao documentário *Scratch*, exibido pelo canal a cabo GNT e dirigido por Doug Pray, Afrika Bambaataa relata:

Este é o conjunto Bronx River Houses, o berço do *hip hop* e o lar de Deus. Uma pequena Vietnã, tão perigosa que nem a polícia entrava. Havia muita violência entre gangues, o que gerou uma conscientização social. Foi por isso que fundamos a Zulu Nation. Tentamos transformar a afiliação às gangues em algo positivo. Começamos a organizar as pessoas na rua, os grupos de dança, os *b-boys* e as *b-girls*, os *rappers* e os grafiteiros para criar esta cultura (BAMBAATAA apud LEAL, 2007, p. 25).

Segundo Carvalho, a formação de novos grupos e a generalização das festas de rua dão origem a um novo contexto social, no qual há a união de uma cultura já estabelecida com as manifestações de reivindicação e busca de direitos e igualdade entre raças (Cf. CARVALHO, 2007, 37-39).

Marcos Alexandre Bazeia Fochi, no artigo “*Hip hop* brasileiro: tribo urbana ou movimento social?”, em que apresenta uma breve trajetória do *hip hop* no Brasil e nos Estados Unidos, articulando-a com o conceito de movimento social e tribo urbana, afirma que diante de tantos problemas que assolavam os bairros pobres de Nova Iorque, “a alternativa foi promover organização interna, ou seja, enfrentar o problema com recursos da própria

o movimento. Hollywood tem sua inspiração na voz de James Brown, famoso pelos improvisos que levantavam o público em suas apresentações. Assim também fazia Hollywood, que balançava a pista por meio de suas discotecagens enquanto recitava a frase: “Hip-hop-Duh-Hip-hop-Duh-Hop”. Kool Herc e Hollywood são considerados os responsáveis pela inserção do estilo pesado da Jamaica à cultura musical do Bronx (Cf. LEAL, 2007, p. 21-24).

comunidade, sem depender de influência ou apoio externo” (FOCHI, 2007, p. 61). Para ele, as danças se constituíam como forma alternativa para se acabar com as brigas e o grafite passa a ser encarado como forma de arte e não mais para demarcar territórios (Cf. FOCHI, 2007, p.63). Nesse sentido, Righi afirma que “algumas gangues de NYC encontraram nessas novas formas de arte uma maneira de canalizar a violência e passaram a frequentar as festas, a dançar *break* e a competir com passos de dança e não mais com armas”, indo ao encontro dos objetivos de Bambaataa, quando uniu os elementos música, dança, poesia e pintura a fim de “promover encontros entre dançarinos de *break*, de DJs e de MC’s nas festas de rua do Bronx, dando início nos EUA às primeiras manifestações do que hoje conhecemos como cultura *Hip hop*, sob uma bandeira político-cultural e de não violência” (RIGHI, 2011, p. 45).

Marcelo Yuka resume a questão, observando que movimento o *hip hop* constituía

[...] a subversão do objeto, seja ele o corpo, a parede, a voz ou o toca-discos, em favor da diversão e do reconhecimento da necessidade de inclusão de minorias, principalmente a de imigrantes negros e latinos. A diversidade étnica foi usada por seus mentores para educar e apresentar uma nova ordem: a ordem do pensamento periférico, que ajudou a diminuir a violência entre as gangues da maior cidade dos EUA, Nova York (YUKA apud LEAL, 2007, p. 14).

Vemos que o *hip hop* foi concebido por meio de ações culturais, artísticas e políticas, constituindo-se numa forma de resistência ao possibilitar a manifestação da voz do subalterno e sua reflexão sobre aquilo que aflige e reprime as classes menos favorecidas, associado ainda à diversão e ao entretenimento.

1.2. *Hip hop*: elementos constitutivos

O movimento *hip hop* é constituído, como dissemos, por quatro elementos, definidos por Rocha, Domenich e Casseano como “um conjunto de manifestações culturais: um estilo musical, o *rap*; uma maneira de apresentar essa música em shows e bailes, que envolve um DJ e um MC; uma dança, o *break*; e uma forma de expressão plástica, o grafite” (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 19).

De acordo com Leal, a figura do DJ aparece por volta de 1921/1922 nos Estados Unidos, na mesma época do surgimento do rádio. Os primeiros DJs divertiam o público alternando fala com música, muito tempo antes da criação dos aparatos tecnológicos que motivaram o movimento nos anos 1970. Em seus primórdios, sem equipamentos adequados, os DJs animavam festas em casas e bailes de formatura, nas quais selecionavam os hits do momento (Cf. LEAL, 2007, p. 21).

Em relação ao MC, Leal observa que a figura surgiu na Jamaica:

Apenas mais tarde o DJ Kool Herc introduziria a ideia no Bronx. Até então, a função era assumida duplamente: DJ-MC. No entanto, na Jamaica, além dos DJs, os *toasters* também controlavam o palco. Ao contrário do que se imagina, o MC nada tem a ver com o rapper; sua origem jamaicana precede o surgimento do rap no Bronx. Além disso, o MC cria versos de pronto, enquanto o rapper os elabora antes no papel. Ainda que nada impeça a possibilidade de um MC ser um rapper ou vice-versa, cada elemento possui seu valor distinto (LEAL, 2007, p. 26).

O *break* é uma dança vinculada à cultura *hip hop*, praticada pelo *b-boy* e pela *b-girl*, e despontou também no Bronx. Há sinais que esses nomes foram atribuídos pelo DJ Kool Herc, devido às longas danças executadas ao som de seus *breakbeats*, o que teria dado origem tanto ao nome da dança quanto ao de seus dançarinos, dentre os quais os primeiros destaques foram Nigger Twins, Clark Kent e Zulu Kings. Para Leal, tanto o *break* quanto o *hip hop* são estilos de vida que possuem características marcantes, como a maneira particular com que seus membros se vestem, falam, gesticulam e se autodenominam. Não se sabe ao certo quem criou o *break*, mas uma identificação é feita com o lançamento, em 1972, por James Brown, de “Get on the good foot”, música de muito sucesso que já contava com a presença desses dançarinos. Mas seu grande impulso aconteceu com os garotos do Bronx que, nos anos de 1975 e 1976, nas *block parties*, não conseguiam reproduzir a dança *soul* de seus pais e irmãos mais velhos, criando um estilo de dança que envolvia mímica, acrobacias olímpicas e até lutas, como a capoeira, ao som do *soul*, *funk* e *jazz* (Cf. LEAL, 2007, p. 61, 63).

Maria Eduarda Araújo Guimarães, na tese *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*, na qual procura refletir sobre o processo de construção das identidades através da música produzida pelos grupos negros e mestiços no Brasil, afirma que o *break* nasce nos Estados Unidos, na década de 1970, e sua dança reverenciava o movimento dos soldados que retornavam da Guerra do Vietnã. A pesquisadora cita Elaine Andrade, que afirma que “cada movimento do *break* possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldado (sic) norte-americano (sic), ou então a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas” (ANDRADE apud GUIMARÃES, 1998, p. 154). Andrade justifica sua fala apresentando os nomes de movimentos do *break* que foram designados em consequência da guerra, como, por exemplo, o giro de cabeça, em que o dançarino fica com a cabeça no chão e pés para cima, girando o corpo. Segundo a ensaísta, este nome remete ao movimento dos helicópteros utilizados na guerra (Cf. GUIMARÃES, 1998, p. 154).

O grafite, que completaria os quatro pilares do movimento *hip hop*, é citado por Leal como a arte mais antiga do mundo, podendo ser considerado também a primeira forma de

escrita, quando o homem da pré-história, na tentativa de se comunicar, desenhava nas paredes das rochas. Entre os anos de 1966 e 1971, a arte de grafitar é revelada primeiramente por meio de manifestos de ativistas políticos na França, na Itália e nos próprios Estados Unidos, seja em movimentos pela paz, como o dos *hippies*, seja por gangues de rua, nas demarcações de seus territórios (Cf. LEAL, 2007, p. 39), derivando daí o que se entendia como pichações. Segundo Rocha, Domenich e Casseano

[...] chamar a atenção da sociedade para problemas sociais [...] sempre foi um dos objetivos do grafite. Sua origem é imprecisa. Uma das versões mais aceitas é a de que o grafite teria surgido no final dos anos [19]60, nos Estados Unidos, como uma forma de protesto contra as condições precárias do gueto (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 97).

Fochi aponta o grafite como um elemento que teve grande importância na dispersão do *hip hop* e que este, assim como o *break*, também apresentava desde o início um caráter de conscientização, pois através de suas imagens, menos agressivas que algumas letras de *rap*, a periferia era representada (Cf. FOCHI, 2007, p. 63-64). Em seu artigo, Fochi refere-se ao texto "Os caminhos do hip hop", de Lia Imanishi Rodrigues, publicado na revista *Reportagem*, em janeiro de 2005, no qual ela defende que o grafite é uma arte globalizada e indica termos em inglês próprios da linguagem dos grafiteiros, como *crews* para denominar equipes, *tag* assinatura das equipes, *free style*, *wild style* e *throw-up* para designar estilos. O primeiro estilo é feito em muros e paredes sem regras ou técnicas precisas. O segundo utiliza letras de caligrafia complicada, de difícil compreensão para quem não entende do assunto. E o terceiro, também conhecido por vômito, consiste num grafite rápido, mais simples e realizado em qualquer lugar. No grafite, a arte de pintar pode ser tanto a mão livre, utilizando apenas tinta e *spray*, este denominado *spraycanart*, ou feito a partir de um tipo de molde, denominado pelos grafiteiros de *stencilart* (Cf. FOCHI, 2007, p. 64).

Para Luiz Henrique dos Santos, na dissertação *As letras de rap do movimento hip-hop como desdobramento do processo de segregação sócio-espacial: antigamente quilombos, hoje periferia*, o grafite se constitui, por sua visibilidade, em um meio do *hip hop* ganhar espaço e ser conhecido por mais pessoas (Cf. SANTOS, 2013, p. 27). O pesquisador ressalta que a falta de conhecimento e de informação leva as pessoas a confundirem o grafite (feito pelo integrante do *hip hop*) com o vandalismo das pichações, o que é explicado por Ana Célia Garcia de Sales, em *Pichadores e grafiteiros: manifestações artísticas e políticas de preservação do patrimônio histórico e cultural da cidade de Campinas-S.P.*, da seguinte maneira:

A pichação e o graffiti usam o mesmo suporte, a cidade, e o mesmo material, tintas. Assim como o graffiti, a pichação interfere no espaço, subverte valores, é espontânea, gratuita e efêmera. As pichações são frequentemente encontradas em espaços internos, como pátios escolares e banheiros públicos, além de ambientes frequentados por uma coletividade, tais como escolas e centros comunitários. Uma das diferenças fundamentais entre o graffiti e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem, enquanto a pichação, a palavra e/ou a letra (SALES, 2007, p. 4).

Santos aponta que o grafite, que se manifestou no movimento *hip hop*, se constituiu como um meio dos excluídos encontraram para expressar seus dons estéticos e artísticos. Por meio das cores, traços e linhas refletem toda a autoestima embutida nessa arte. Para ele,

A arte de graffitar se explica como a própria persistência e afirmação estética de uma cultura (excluída) que se impôs para modificar seu passado, transformando-o num presente muito mais colorido e próspero. Nesse processo de exclusão, como alternativa de protesto o Movimento Hip Hop através dos militantes engajados tornou-se uma ferramenta essencial de reivindicação e protesto, sendo uma voz popular representativa, uma espécie de tribuna popular contemporânea, mesmo que eventualmente tenha que se impor espacialmente, afinal de contas é um saber urbano contemporâneo e criativo (SANTOS, 2013, p. 28).

É, portanto, com base nestes quatro elementos, *rap*, *break*, grafite e DJ/MC, que o movimento *hip hop* começa a se espalhar pelo mundo. Leal observa, a respeito destes quatro elementos, que o *rap*, no entanto, “acaba se destacando e assumindo responsabilidade como porta-voz do movimento, tanto do lado político-ideológico quanto do sócio-cultural” (LEAL, 2007, p. 67). Santos concorda ao afirmar que é, por meio dos “discursos proferidos pelos MC’s nos shows de *Rap*”, que se reflete, de modo mais direto, sobre questões que atingem a “população pobre; [...] para denunciar as mazelas das minorias excluídas” (SANTOS, 2013, p.14). No entanto, para os adeptos do movimento não importava qual era a manifestação artística vivenciada (*break*, *rap* ou grafite), o fundamental era a reflexão sobre a exclusão social que viviam, transformando a arte em um meio de denúncia dessa realidade.

1.3. *Rap*: ritmo, poesia e atitude

Ellis Cashmore, em seu *Dicionário de relações étnicas e raciais*, define o *rap* como “termo que deriva da gíria para fala e refere-se ao gênero meio falado, meio cantado que se tornou a tradução musical da experiência afro-americana das décadas de 1980 e 90” (CASHMORE, 2000, p. 475).

Paulo Sérgio do Carmo, no texto “A cultura da violência”, lembra que o *rap* é constituído pela junção de duas pessoas, o DJ, responsável pelo comando do som ao manipular dois toca-discos e um misturador, no qual se processa a colagem de sons e ruídos diversos, e o MC, o cantor, aquele que transmite mensagens que exprimem a vida da comunidade, numa linguagem do cotidiano e da gíria. Ritmo e poesia, assim, são a própria conformação do *rap*, cujas batidas ritmadas e fortes podem ainda dar origem a complexas formas de música pop (Cf. CARMO, 2010, p. 181).¹⁷

Ricardo Teperman, em *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*, observa que

A palavra “*rap*” não era novidade nos anos 1970, pois já constava dos dicionários de inglês havia muitos anos – seu uso como verbo remonta ao século XIV. Entre os sentidos mais comuns, queria dizer algo como “bater” ou “criticar”. Um dos principais líderes dos Panteras Negras, grupo ativista do movimento negro norte-americano dos anos 1960, incorporou a palavra em seu nome: H. Rap Brown. Foi assim que ele animou sua autobiografia, *Die Nigger Die!* [Morra Preto Morra!], lançada em 1969 – antes de qualquer registro da palavra “*rap*” associada a uma manifestação musical (TEPERMAN, 2015, p. 13, grifos do autor).

Teperman relata que, nessa obra, H. Rap Brown conta fatos de sua infância e aponta que era recorrente entre as brincadeiras daquele lugar um tipo de jogo que consistia em desafios verbais chamados *the dozens* [as dúzias], em que as crianças se incitavam com insultos provocativos, muitas vezes envolvendo a mãe do adversário. Porém, esses insultos deveriam ser produzidos através de rimas, e era isso o que chamava a atenção das pessoas para a brincadeira. O pesquisador cita um estudo de Roger Abrahams, do início de 1960, intitulado *Deep Down in the Jungle*, no qual o autor afirma que há registros que indicam a importância desse tipo de prática entre os afro-americanos no bairro de Camingerly, na Filadélfia, onde os concursos verbais ocupavam a maior parte das conversas entre essas pessoas. Provérbios, frases de efeito, piadas e quase todo tipo de discurso eram usados como armas numa batalha verbal. No bairro, estudado por Abrahams, era muito normal que as conversas de homens se transformassem em *sounding*, como eram conhecidas as sessões de provocação.¹⁸ Teperman acredita que é possível que o gênero *rap* tenha recebido esse nome

¹⁷ Dentre essas outras formas da música pop, Paulo Sérgio do Carmo cita o *funk*, o qual procura diferenciar do *rap*, mas deixa claro que a maior diferença de um gênero para o outro está no fato de que aquele não apresenta a função de conscientização social ou racial dos jovens pobres. Acrescenta, ainda, que o *rap* apresenta um discurso mais inflamado, com longas letras que indicam atitudes de protesto, ativismo político, agressividade e, muitas vezes, forte indignação (Cf. CARMO, 2010, p. 176).

¹⁸ Mas as diversas modalidades de desafios de rimas não são práticas exclusivas dos negros norte-americanos: práticas semelhantes a essas foram citadas por outros autores em diversas partes do mundo. No Brasil, por exemplo, muito semelhantes às *dozens* seria o jogo verbal do “gererê gererê LSD”, em que eram construídas rimas escatológicas, e que teve seu refrão usado em um dos primeiros *raps* produzidos no país, “Gererê”, do

embasado no significado da palavra. Para ele, considerar as letras R, A e P, que compõem a palavra, e que significam etimologicamente *rhythm and poetry*, conduzem à ideia de que as letras de *rap* são poemas, o que contradiz parte da crítica, que atribui o caráter de “poeta” apenas a autores que seguem as tradições literárias canônicas (Cf. TEPERMAN, 2015, p. 14-17).

Álvaro Cardoso Gomes e Márcia Aparecida Leão, no artigo “O Código dos Marginalizados: a linguagem do *Rap*”, no qual tratam das composições do *rap*, tentando mostrar que elas manifestam, em suas letras, o cotidiano da população marginalizada da periferia, ponderam que o fato de as letras possuírem versos, rimas, refrão não fazem com que sejam consideradas poemas.¹⁹ Segundo os pesquisadores,

[...] a poesia se diferencia da prosa, já numa distinção apontada por Aristóteles, não pela existência do verso (além da rima, é claro) propriamente dito. Há muitos exemplos da mais genuína poesia que não se utiliza do verso e nem mesmo da rima, como se pode verificar, por exemplo, nos poemas em prosa de um Baudelaire e de um Cruz e Sousa. Por outro lado, durante os séculos XVII e XVIII, era muito comum ver tratados científicos escritos em verso, sem que tais textos pudessem ser considerados como poéticos. Na realidade, um texto só é considerado poesia, se tiver um ritmo especial e, sobretudo, se trabalhar com a *imagem*, como um modo específico de traduzir o real (GOMES; LEÃO, s/d,²⁰ p. 7, grifo dos autores).

Pesquisadores como Volnei José Righi, Italo Moriconi e Marcus Rogério Salgado fazem questão, ao contrário, de aproximar *rap* e poema, inclusive não fazendo distinção entre poema e poesia, esquecendo-se de que a poesia pode, de fato, se manifestar em qualquer arte, por mais que o poema seja seu lugar preferencial. Italo Moriconi, por exemplo, no prefácio do livro *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, afirma que “a poesia está em boa parte, nas letras da música popular. Está no cordel nordestino [...]. Está no *rock* dos anos 80 e no *hip hop* dos anos 90. Em nenhum outro país do mundo a canção popular atingiu um *status* tão intelectual como no Brasil”, e a rejeição desse fato se associaria “ao caráter popular que a canção estaria inserindo na poesia literária tradicional e impregnando a cultura erudita” (MORICONI, 2002, p. 11).²¹

disco *Balanço do Jacaré*. Além disso, podem-se citar o caruru, a embolada, o partido-alto e o repente como outras modalidades de disputas verbais praticadas por aqui. Essas práticas podem sugerir que o *rap* começa a se estabelecer a partir delas, porém Teperman assevera que elas não são suficientes para explicar sua origem (Cf. TEPERMAN, 2015, p. 15).

¹⁹ Apesar de apontarmos essa discussão, ela não é desenvolvida em nossa dissertação por dois motivos: (1) não é nosso objetivo, aqui, discutir a relação entre *rap* e poesia tradicional; (2) entendemos o *rap* como manifestação artística autêntica, traduzido no que se convencionou chamar poesia urbana.

²⁰ Nesta pesquisa, optamos por colocar a marcação s/d quando os trabalhos citados não possuíam data expressa (ao invés de recorrer ao que dispõe a ABNT).

²¹ Para Moriconi, é incontestável o fato de que a poesia literária “encontra na canção popular uma matriz inspiradora, fornecedora de temas e motes”, o que explicaria o número considerável de estudos sobre os

Assim como em muitas estruturas poéticas, no *rap* são encontrados versos, rimas, figuras de linguagem, ritmo e efeitos sonoros, cada um exercendo a sua função independente do julgamento que se faça dele e de sua manifestação oral e popular, encarada como um meio de representar um estilo próprio e sua marca identitária, segundo atesta Righi (Cf. RIGHI, 2011, p.31), confirmando a hipótese de Norma Goldstein, em *Versos, sons e ritmos*, de que

A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que leiamos um poema silenciosamente, perceberemos o seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto (GOLDSTEIN, 1999, p. 2).

Marcus Rogério Salgado, no artigo “Entre ritmo e poesia: *rap* e literatura oral urbana”, conceitua a genealogia do *rap*, que, em resumo, seria o cruzamento do som com a palavra, herança de uma tradição cultural africana em que podemos observar diversas formas orais de literatura. Nessa perspectiva é que o *rap* se declara como centro dessas diversas manifestações culturais africanas e afro-americanas, nas quais som e palavra, ritmo e poesia se associam, dando forma a canções, narrativas e poemas. Assim, como o *blues*, o *gospel*, as canções de trabalho dos escravos e outros, nos quais também se constata a palavra e o som funcionando como meios de expressar mensagens de cunho social daquele que está à margem, ou seja, dos marginalizados. Assim, a base do *rap* seria a interação entre música, poesia e “performance”. (Cf. SALGADO, 2015, p. 151).

No campo da música, embora privilegie a mensagem verbal na comunicação de conteúdos musicais, o *rap* tem a *performance* como suporte final – por meio de apresentações ao vivo – e como linguagem de base. É por ela que se afirma a materialidade poética do *rap*, enquanto linguagem diretamente ligada ao corpo e à presença física, particularmente a voz, desde sempre sopro e *atma*, ao mesmo tempo que abertura para a emergência de um outro na dobra do discurso (SALGADO, 2015, p.151-152, grifos do autor).

O *rap* pressupõe, nessa perspectiva, a intermedialidade, ou seja, a hibridação entre música, poesia e performance, que se constituem como elementos de base no conceito de obra de arte. No cenário musical, mesmo que a mensagem verbal na comunicação de conteúdos musicais seja privilegiada, a performance é, para o *rap*, o suporte final e se constitui como sua

cancioneiros musicais, como Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues, Cartola, Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Chico Buarque, Arnaldo Antunes, Renato Russo e outros (MORICONI, 2002, p. 11). Charles Perrone, em “‘Literatura de Performance’ e a poesia da canção brasileira”, observa que elementos literários são uma presença constante nas letras das canções brasileiras da atualidade, embora o autor acredite que “a poesia da canção e a poesia destinada à leitura” ainda que “possuem origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades, mas não são exatamente iguais” (PERRONE, 1998 p. 11). Isso porque, explica o crítico, “o reconhecimento das diferenças fundamentais entre o verso escrito e o verso destinado à execução musical é um pré-requisito indispensável para uma discussão entre as duas formas” e “existem diversos modos pelos quais um texto musical pode ser tratado como uma unidade literária” (PERRONE, 1998, p. 11).

linguagem estruturante. É por meio dela que se comprova a “materialidade poética do *rap*”, na qualidade de linguagem diretamente ligada ao corpo e à presença física, mais especificamente à voz. Nesse sentido, o *rap* apresenta uma visível proximidade com procedimentos estéticos que são frequentemente reconhecidos como próprios das vanguardas, como a montagem, a recombinação, a colagem e até mesmo a poesia sonora, esclarece Salgado (Cf. 2015, p. 152):

A verdade é que [...] o rap é “profundamente influenciado pela tradição oral da cultura africana”, já que seu fundamento é a “elaboração oral do pensamento”, característica de sociedades onde a escrita não se impõe como valor de referência absoluta, ao mesmo tempo que a oralidade abre a possibilidade de uma “escrita da voz”. A diferença, contudo, é que no rap estamos diante de uma oralidade armada de tecnologia [...], que permite sua coexistência com a escrita sem a subordinação da primeira pela última. Sendo “a dimensão performativa de suas origens orais” amplificada pelo aparato tecnológico da música eletrônica, “o discurso do rapper conquista graças à técnica, a ubiquidade da forma escrita” (SALGADO, 2015, p. 153).²²

Oralidade, poesia e música caminham juntas na experiência cultural negra ao longo do século XX. Conforme Salgado, isso pode ser confirmado em obras de Sun Ra, Cecil Taylor, Cartola ou Nelson Cavaquinho, assim como no *rap*, que desempenha um papel importante de condução deste processo, designado por Robin Kelley, de “imaginação radical negra”, ou seja, uma imaginação baseada na ideia de uma poética da luta e da experiência vivida, sendo ainda uma forma de resistência cultural encontrada por escritores, artistas e ativistas afro-americanos para lidar não apenas com questões estéticas, mas também com as condições precárias da vida cotidiana.²³

Ao trazer à boca da cena simultaneamente a voz de uma específica subjetividade afro-americana – a voz individual de cada *rapper*, com seu lastro particular de experiências vividas, a partir das quais são elaborados seus textos – e a visão de mundo coletiva de uma determinada comunidade – o *rapper* como voz coletiva – o *rap* se consolida como uma forma de agenciamento comunitário e de resistência cultural (SALGADO, 2015, p. 153).

Carmo agrega como elemento fundamental do *rap* sua “atitude”, afirmando que este é um cantar falado com um discurso mais exaltado, no qual as letras são compostas a partir de sentimentos de protesto, de ativismo político, de agressividade e de recorrentes formas de indignação. Os jovens ligados ao *rap*, em sua perspectiva, “produzem crítica social em forma de música, entendendo que o verdadeiro *rap* serve para defender ideias, de preferência radicais” (CARMO, 2010, p.175). Para o pesquisador, essa “atitude” está associada à noção

²² As citações feitas por Salgado são de Christian Béthune, no livro *Le Rap. Une esthétique hors la loi*, de 2003.

²³ O texto de Kelley, citado por Salgado, é *Freedom dreams. The Black Radical Imagination*, de 2002.

de que é preciso manter uma postura correta de consciência social e racial, agindo em coerência com seus princípios e ideais:

O rap representa a voz das minorias em tom de provocação contra tudo que sofreram. Exclusão é sua palavra-chave. Incômodo e subversivo, critica ferinamente a sociedade americana [em sua origem]. Trata de gangues, metrô, barulho urbano e economia estagnada. O gênero torna-se plataforma de protesto contra a pobreza, a violência e o racismo. E não se limita a um modismo passageiro: dos anos [19]90 em diante, a onda continua mais quente do que nunca (CARMO, 2010, p. 182).

Segundo Carmo, o *rap* poderia ser pensado como um novo modo de se fazer “música de protesto” no Brasil: se, na década de 1960, jovens universitários de classe média cultivavam um tipo de música com o propósito de conscientizar o povo sobre as injustiças sociais – em relação direta com a ditadura, que silenciava qualquer forma de descontentamento –; nos anos 1990, um novo discurso, um novo ritmo e outra origem social passam a recorrer às canções para denunciar as características da realidade de exclusão, vivenciadas nas periferias dos grandes centros urbanos. Assim como acontece no nascimento do samba, que se origina de uma cultura marginal ligada aos setores populares.

Nesse sentido, caberia ao *rap*, hoje, o lugar social do samba, no passado, visto que ambos se assumem como identidade de um determinado grupo social de comunidades periféricas na necessidade de ter sua “voz” expressa como estratégia de afirmação, reivindicação ou protesto. A aproximação entre o samba e o *rap* pode ser feita a partir do extrato social de seu compositor e público, havendo uma predominância, nas favelas e periferias, de negros e mestiços, fazendo que haja, nestes redutos, “uma auto-afirmação racial que não encontra lugar fora delas, no espaço dominado pelos brancos. Aí se gera a possibilidade e a necessidade de cultivar e preservar inteiramente manifestações culturais próprias à etnia negra”, destaca Cláudia Matos (1982, p. 29), no texto “O samba e seu lugar”:

[...] o *RAP* se configura como cultura e linguagem periféricas, de raízes negras inquestionáveis, fazendo com que seus seguidores sejam naturalmente jovens, associando-se a ideia de atitude, de irreverência e de questionamento. Com essa “atitude”, portanto, o *RAP* cria sua própria linguagem, um “socioleto”, como marca de resistência e ousadia, faz uso corriqueiro de palavrões e, por meio do seu discurso, procura representar a voz de quem não tem voz (RIGHI, 2011, p.71, grifos do autor).

Mesmo que hoje o *rap* mostre forte ligação com o mercado fonográfico, setor que arrecada muito dinheiro e faz parte de uma indústria cultural; ele ainda conserva suas características iniciais de veículo de expressão coletiva, no qual ritmo, poesia e atitude confluem para disseminar pensamentos periféricos de todo o mundo, inclusive no Brasil, onde percorreu uma trajetória própria.

2. “QUE TEMPO BOM”: O INÍCIO DO MOVIMENTO *HIP HOP* NO BRASIL

Assim como se deu nos Estados Unidos, o movimento *hip hop*, no Brasil se inicia com a dança, tendo sua história atrelada à do dançarino Nelson Triunfo²⁴ e à cidade de São Paulo, mais especificamente à Estação de São Bento, no centro da cidade. Como a dança era o elemento fundador da cultura *hip hop* no país, a história do movimento se confunde com os passos do *funk*, por mais que a música destes dois gêneros percorresse caminhos distintos.

2.1. Dos dançarinos de *soul* ao *break*

Em 1976,²⁵ Triunfo, nascido em Pernambuco, em busca de intercâmbio com outros adeptos do *soul*, viaja para São Paulo, mudando-se definitivamente para a cidade em 1977. A partir de então, ele se envolve com vários grupos de dança que praticam o *soul* e passa a participar de rodas de dança em bailes da cidade. É também nesse período que ele cria o grupo *Black Soul Brothers*. Com ideias mais formadas sobre o ritmo, seleciona dançarinos das rodas de *soul* e cria, em 1979, o grupo de dança *Funk e Cia.*, que percorre o país fazendo shows a fim de contribuir com a propagação do movimento. Mas é apenas em 1983 que começa a se falar, mais propriamente, em *hip hop*, ano em que o *Funk e Cia.* promove uma turnê pelo país para divulgar o novo ritmo.²⁶ Nesse mesmo ano, a equipe de som *Chic Show* lança o primeiro programa de *rap* em uma rádio FM, em São Paulo, que levava o nome de Estúdio 33 (Cf. LEAL, 2007, p. 139-143).

Como vemos, há, nesse início, uma aproximação entre gêneros musicais irmãos, o *funk* e o *rap*, considerando a dança praticada pelos grupos e as raízes negras e norte-

²⁴ “Nelson Triunfo foi o primeiro *b-boy* a tornar-se popular no Brasil. Pernambucano, migrou para várias cidades, até chegar a São Paulo, onde começou sua atividade de dançarino em um grupo de *soul*. Mais tarde, passou a dançar o *break* e apresentar-se em programas de TV. Aos quinze anos foi estudar em Paulo Afonso, na Bahia, e virou estrela do *soul* da cidade. Dali mudou-se com um amigo para Ceilândia, Brasília, considerada, na época, a maior favela do mundo. Em 1976, Triunfo veio morar com os irmãos em São Paulo, onde conheceu as equipes de *soul* que faziam bailes nos salões e clubes e começou a “abrir a roda”, isso é, a dançar nos bailes. No ano seguinte, formou o grupo *Black Soul Brothers* e em 1979 formou a *Funk e Cia.*, com dançarinos que escolheu em rodas de *soul*, e com eles passou a excursionar pelo país” (MACHADO, 2003, p.82).

²⁵ Segundo Carvalho, no início da década de 1980, o país era atingido pela forte onda do *Break Dance*. Nem todos aqueles que demonstravam interesse tinham acesso aos fundamentos da cultura *hip hop*. Contribuíram para a propagação desta cultura pelo país, através dos estilos de danças de rua típicos do *hip hop*, filmes como *Flash Dance* e *Beat Street*, vídeos de Lionel Ritchie e Malcom McLaren e a popularização de Michael Jackson (Cf. CARVALHO, 2007, p. 37).

²⁶ Além de Triunfo, Billy, Star, Lilá, Def Paul, Raul Maguila, Moacir, Charlie, Nayce, Tatu, Everaldo, André, Função, Maleiro, Silvio, Jack, Vadão, Et e Pulguinha são alguns dos nomes que embarcaram na cultura *hip hop* (Cf. LEAL, 2007, p. 144).

americanas destes. Ambos chegam ao Brasil por meio de bailes de salão, embalados pela *disc music*.

Leal observa que, no ano de 1984, alguns fatos contribuíram para a maior divulgação do movimento *hip hop*, assim como para uma maior adesão dos jovens da periferia. O primeiro deles foi à estreia, no cinema brasileiro, do filme *Na onda do break*.²⁷ O segundo, a chegada de um dançarino, de nome Ricardo, ao ponto de encontro dos *b-boys*. Ricardo, que havia morado em Nova York e mantido contato com os *b-boys* do Bronx, aprendera muita coisa: trazia passos do *back slide* e demonstrava grande domínio do *top rock* e do *footwork*, o que impressionava os espectadores.²⁸ O terceiro aspecto foi o surgimento de Robô, apontado como o pioneiro do grafite em São Paulo, tornando-se parâmetro para outros artistas da pintura urbana. É importante citar, ainda, que o grupo *Funk e Cia.* recebeu um convite para dançar na vinheta de abertura da novela *Partido Alto*, da Rede Globo de Televisão, tendo participado da abertura e de mais três capítulos da novela e, com isso, impulsionando a divulgação do movimento (Cf. LEAL, 2007, p. 146-147). Assim, dois dos elementos constituintes do movimento *hip hop* começavam a despontar no Brasil: a dança e o grafite.

Em 1985, estando Nelson Triunfo afastado da dança por problemas de saúde, os dançarinos buscam uma melhor acomodação e se mudam para a Estação de São Bento, que passa a ser o berço oficial do *hip hop* em São Paulo: é dali que saem grandes nomes do gênero, como Thaíde e o DJ Hum. Estava sedimentado o terreno para o lançamento do primeiro disco nacional de *rap*, em 1986, *A ousadia do rap*.²⁹ O álbum foi lançado pela gravadora Kaskatas Record e reunia canções selecionadas após um concurso entre os melhores grupos da época (Cf. LEAL, 2007, p. 150-151).³⁰ Essa informação pode ser confirmada na fala de Nelson Triunfo, em uma entrevista para a revista *Sportswear*:

²⁷ *Beat Street* (1984), de Stan Lathan, produzido por Sidney Poitier, lançado no Brasil com o nome de “Na onda do Break” e em vídeo “A loucura do ritmo”.

²⁸ Conforme indicam alguns sites voltados para a dança de rua (como www.derua.com.br e www.dancaderua.com, por exemplo), *back slide*, *top rock* e *footwork* são passos do *break* utilizados por *b-boys* e *b-girls*: o primeiro corresponde ao movimento de deslizar para trás que ficou famoso com seu uso por Michael Jackson; o segundo equivale a uma combinação de passos feitos, na sua maioria, com o dançarino em pé, os quais são utilizados como uma espécie de aquecimento e conexão com a música, antes do início do set do *b-boy* ou da *b-girl*; o terceiro usa intensamente os pés, combinados em alguns momentos com breves movimentos de mãos. Acesso em: 22 nov. 2016.

²⁹ Disco lançado pela Equipe Kaskata's em 1987. Apesar de ser considerado o primeiro vinil de *rap* nacional, possui apenas 3 *rap's* um concurso de *rap*. Trazia compositores como De Repent, Mister Théó, Eletro Rock, B. Force, Zy DJ e DJ Cuca e Kaka House. Disponível em: <<http://vinilrapbrasil.blogspot.com.br/2013/07/a-ousadia-do-rap-1987.html>> Acesso em: 15 fev. 2017. Em nossas pesquisas, aparecem duas datas (1986 e 1987) como referentes ao lançamento do disco. Sérgio José de Machado Leal no livro *Acorda hip-hop!: despertando um movimento em transformação* cita 1986 enquanto o site <<http://vinilrapbrasil.blogspot.com.br/2013/07/a-ousadia-do-rap-1987.html>> indica o ano de 1987.

³⁰ No ano seguinte, ainda sem muitas informações sobre o movimento, surge no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro, Fausto Fawcett, que com sua banda *Robôs Efêmeros* emplaca, nas rádios cariocas, a música “Kátia

No final de [19]84, eu tive um problema e fiquei seis meses doente... Enquanto isso, o pessoal do *Funk & Cia.* começou a dançar na São Bento, porque tinha um grande espaço liso para ensaiar. De lá, acabaram saindo o Thaíde e muitos outros. O importante é que o *break* é um movimento de rua! Ao invés de brigar, se troca a violência pela arte. Essa é a verdade do *hip-hop*! (TRIUNFO apud LEAL, 2007, p. 150).

Em 1986, é lançada a coletânea *Hip hop cultura de rua* pela gravadora Eldorado, o que divulga grandes nomes do *rap*, como Thaíde & DJ Hum, O credo, MC Jack e Código 13. O movimento recebe maior apoio político quando a Prefeitura de São Paulo é assumida pelo Partido dos Trabalhadores, o que contribui para que novos jovens se aliem ao movimento. Sampa Crew, Ndee Naldinho e Lino Criss tornam-se conhecidos após o lançamento da coletânea *Som das ruas*. A Estação São Bento, que antes era lugar de grafiteiros e *b-boys*, passa a acolher também alguns *rappers* (Cf. LEAL, 2007, p. 155). Estão dadas, assim, as condições para que o *rap* se desenvolva no Brasil, transitando entre a cultura *hip hop* e as especificidades do cenário nacional, marcado pelas formas excludente de acesso à cultura e à educação, a violência, a modo de ocupação das comunidades, as carências sociais, etc.

Carvalho afirma que, no fim dos anos 1980, os *breakers* começam a perder espaço. As quadras e discotecas passam a ser o local de outros estilos dançantes e especialmente do *funk* carioca. Para ele, “a inserção do *funk* carioca na mídia acabou levando a uma separação do *rap* em dois estilos: o ‘melo’ do *funk* e o *rap* do *hip-hop*” (CARVALHO, 2007, p. 46). Até então, não se fazia distinção entre os dois estilos musicais. Os jovens se divertiam todos juntos no mesmo baile. A diferença era o gosto musical e o tipo de dança preferida. Uns se atraíam pelo *funk* ou pelo charme³¹ e seus passinhos; outros pelo balanço e pelo *break*.³² A despeito do som e da dança característicos de cada um dos gêneros, Dayrell faz a seguinte distinção entre o *funk* e o *rap* como práticas sociais:

No início dos anos [19]90, ficou mais clara a separação que já ocorria entre aqueles que aderiam ao movimento hip hop ou ao funk, começando a delinear estilos próprios. De um lado, vários grupos se ligavam mais no som funk, aos bailes, nos quais predominava o chamado “melô”, com um ritmo

Flávia”. As rimas faladas de Fausto se assemelhavam muito ao estilo dos primeiros grupos norte-americanos, mas, apesar disso, o autor não se compromete a afirmar que é dessa forma que o *rap* desponta no Rio de Janeiro (Cf. LEAL, 2007, p. 154).

³¹ Charme é “uma construção feita a partir da música negra norte-americana”. Sua origem, mantendo sua especificidade regional, tem como ponto de referência o *Rythm & Blues* (MARTINS, 2005, p. 2).

³² Para Dayrell, no início dos anos 1990, o *rap* e o *funk* conviveram harmoniosamente, ocupando espaços e eventos comuns. Segundo o pesquisador, a origem dos dois gêneros se dá a partir do *soul*, “na feliz junção do *rhythm and blues*”, uma música profana com o gospel (música protestante negra). O *soul*, em 1960, desempenha um papel de destaque na história negra americana, estabelecendo-se como trilha sonora de movimentos civis e como símbolo da consciência negra. Com sua popularização, decorrente do seu sucesso, o *soul* acaba perdendo seu caráter revolucionário e dando margem ao surgimento de uma reação da autenticidade *black*: o *funk*. Enquanto o *rap*, que surgiu nesse mesmo período, como reação da tradição *black*, se define resumidamente como o ato de improvisar discursos através de uma base musical ritmada (Cf. DAYRELL, 2001, p. 38).

mais dançante, as letras abordando temas jocosos, de sátiras, ou músicas mais melodiosas, com a inclusão de solos de teclado e letras abordando temas românticos. [...] De outro lado, jovens que aderiam à "ideologia" do movimento *hip hop*, com uma proposta mais radical, ligados a um som menos dançante, mais marcado, com letras que faziam críticas políticas ao sistema, a denúncia da realidade social. (DAYRELL, 2001, p. 49, grifo do autor)³³

Camila do Carmo Said, na dissertação *Minas da rima: jovens mulheres no movimento hip-hop de Belo Horizonte*, que propõe compreender o significado que os grupos de *rap* assumem para jovens mulheres e quais são as possíveis implicações na construção de suas identidades, observa que “as gangues³⁴ frequentavam, além dos bailes da região, outros pontos da cidade, possibilitando uma ampliação da rede de relações” (SAID, 2007, p. 55) e as competições, conhecidas como rachas, constituíam-se numa prática comum nesses bailes, que consistia no ato de formar uma roda e competir entre si por meio do *break*. A chegada do *break* trouxe também um novo visual aos adeptos, que optaram por usar malhas esportivas de marcas como Adidas, Nike e Reebok, isso devido à praticidade, pois as malhas de poliéster facilitavam os movimentos da dança. As competições ao mesmo tempo em que apresentavam como uma prática de descontração e de interação entre os participantes, também provocavam sentimentos de posse de determinados grupos. Nesse sentido, Dayrell afirma que, como havia muita competição entre os grupos, as informações sobre o *break* e os novos passos eram restritas e controladas, dificultando a sua difusão entre os novos interessados (Cf. DAYRELL, 2001, p. 47).

Daniel Arthur Diniz Machado, na dissertação *A reconstrução da promessa: as narrativas do hip hop e as identidades em contextos pós-tradicionais*, em que discute a formação das identidades culturais enquanto forças de inclusão social, considera que o movimento *hip hop* brasileiro nasce justamente da sociabilidade e da disputa desses primeiros grupos de *break*, que, num primeiro momento, revelavam “apenas uma tentativa de imitação e alcance de uma maturidade na dança, o aprimoramento da técnica” (MACHADO, 2003, p. 71-72), apontando que a dança é a porta de entrada para a cultura *hip hop* no nosso país.

³³ Segundo Faustino, “A vergonha da vida discriminada da favela dá lugar à altivez própria dos que se descobrem capazes de fazer arte, de mudar a própria vida e as daqueles a quem amam. E de transformar a falta de uma perspectiva existencial na saudável e transformadora consciência da cidadania. Talvez seja a isso que se possa chamar de ‘ideologia do *hip hop*’ (FAUSTINO, 2001, p. 10-11, grifo do autor).

³⁴ Os grupos de danças, automeados de gangues, “eram grupos de amigos, geralmente do mesmo bairro, que se reuniam durante a semana para treinar a dança e que frequentavam os mesmos bailes. A hierarquia existente era definida pela destreza física; os chefes eram aqueles que melhor dominavam a dança e detinham maiores informações sobre o *break*. O que os agregava era a referência espacial e o gosto pela dança, criando assim uma identidade que se concretizava no sentimento de grupo” (DAYRELL, 2001, p. 45).

2.2. E o rap chega a Minas

Assim como em São Paulo, o *hip hop* começa a traçar seus caminhos em terras mineiras também através da dança, mais necessariamente, a partir dos bailes *blacks* da década de 1970. Porém, somente a partir de 1980, começam a surgir encontros com a finalidade de se praticar o *hip hop* (ainda não constituído enquanto movimento). Esses encontros eram nomeados “de o som” e aconteciam com maior relevância em quadras cobertas e escolas públicas. O movimento trilhava o mesmo caminho dos bailes *blacks*, destacando os elementos da cultura negra e manifestando-se como agito cultural de massa juvenil. Nas periferias, movimentos menores também eram promovidos com a mesma finalidade. Na época, os locais mais frequentados era a Quadra do Chiodi, no Bairro Vila São Paulo, em Contagem, e a Quadra do Vilarinho, na região de Venda Nova, conforme observa Carvalho (Cf. 2007, p. 45).

Said explica que, na cidade de Belo Horizonte,

[...] o movimento começou a se estruturar no início dos anos de 1980. Nessa época, houve a proliferação desses bailes. Nos mais diversos bairros da periferia da cidade, salões de dança transformavam-se, nos finais de semana, em locais conhecidos como “som”. Cantores como James Brown, Marvin Gaye, Billy Paul e o grupo *Earth, Wind and Fire* prevaleciam nas pistas de dança dos bailes, tornando esses locais uma referência importante para a difusão da música negra na cidade (SAID, 2007, p. 53, grifo da autora).

A respeito desses bailes, Machado observa que

Os primeiros encontros de *break* realizados em Belo Horizonte tinham essa conotação de ser um encontro para a diversão e acima de tudo aprendizado, visto que a disputa – algo que, assim como em Nova Iorque, também era marca de Belo Horizonte – era algo intrínseco às rodas (MACHADO, 2003, p. 71-72).

Os pontos de encontro destinados ao ato de dançar eram cada vez mais frequentes e os locais, escolhidos estrategicamente. Pode-se citar como exemplo o saguão de um prédio localizado na Avenida Afonso Pena, onde funcionava uma escola de classe média (*Colégio Palomar*) que foi um dos principais pontos de encontros de gangues por muito tempo. O primeiro local a ser ocupado pelos encontros de rua foi a Praça Savassi. Depois, outros locais foram sendo utilizados. Porém de todos os espaços, a Feira *Hippie* foi o que mais se destacou. Na época, a feira ainda era realizada na Praça da Liberdade e consistia em um ambiente favorável para a diversidade. No local, ocupado espontaneamente pelos grupos de dança, pairava a tolerância e o sentimento de igualdade. As disputas visavam à diversão e ao entretenimento (Cf. MACHADO, 2003, p. 74).

Eram também referência da música negra em Belo Horizonte eventos produzidos por grupos de dois ou três jovens, que compravam *pick-ups*³⁵ e caixas de som para fazer festas, em quadras ou clubes alugados. Paralelo a isso, o centro da cidade também abrigava programações para a *black music*: um deles era uma danceteria *Máscara Negra*, local frequentado somente por negros. Os bailes manifestaram inicialmente uma maneira de representar positivamente a cultura negra por meio da música, trabalhando com símbolos relacionados ao orgulho negro. O público dançava ao som da *soul music* e simultaneamente *slides* eram projetados com cenas de documentários sobre a música negra, e retratos de músicos negros nacionais e internacionais (Cf. SAID, 2007, p. 52-53).

A composição dos bailes era bem definida:

[...] iniciavam o baile ao som da "disco", a febre que havia tomado conta do mundo no final dos anos 70. Os jovens a chamavam de "clube" e esquentavam os bailes com seus "passinhos". Em seguida, entravam com o *soul* e o *funk*, com uma dança que imitava os movimentos alucinantes de James Brown. Tocavam também o *soul* nacional, principalmente Tim Maia, seguido por músicas lentas, o conhecido "mela cueca", para terminar com um *funk* mais "pesado" (DAYRELL, 2001, p. 73, grifos do autor).

Segundo Said, um tipo mais pesado de *funk* invade os bailes por volta dos anos 1980. A presença de *scratches*,³⁶ baterias, instrumentos eletrônicos e sintetizadores, traziam uma nova onda: o *break*. Os grupos de dançarinos eram cada vez mais frequentes nos bailes e festas, sendo que destes muitos mudaram do passinho para as rodas de *break*. E com a divulgação pela mídia através de clipes, filmes e novelas, o *break* se propala como a dança do momento (Cf. SAID, 2007, p. 54).

Percebe-se, nesse momento, certa dualidade da forma como o *break* se manifesta para os jovens. Enquanto, para alguns, a dança despertava não só uma rede de comunicação e interação, como também a possibilidade de ascensão artística; para outros, o *break* não passava de um movimento cultural fruto dos bailes realizados nas regiões periféricas, onde se dançavam o *soul* e o *funk*. E foi nos bailes que o *break* se aprimorou e propagou. Os adeptos deixaram o passinho para as rodas de *break*, formando, assim, os primeiros grupos de profissionais, que também são os pioneiros no *hip hop* local. O primeiro grupo profissional de *break* de Belo Horizonte foi o *Break Crazy*. Nas palavras de Machado, seus integrantes “começaram a dançar na rua, ter patrocinador. Foram eles os primeiros ‘comunicadores-

³⁵ Toca-discos. Os rappers referem-se ao uso combinado dos dois pratos em uma *pick-up*, uma herança da disco-mobile jamaicana. A possibilidade de o som ser reproduzido simultaneamente pelas *pick-ups* conectadas possibilita a performance dos DJs (Cf. ROCHA et al, 2001, p.145).

³⁶ “O *scratch* consiste na obtenção de sons, girando manualmente o disco sob a agulha em sentido contrário. Assim, produzem-se efeitos sonoros de fricção e quebras na pulsação básica da música, mas de acordo com a cadência rítmica” (DAYRELL, 2001, p. 40).

mediadores’, pois eram referência não só na técnica, mas também organizavam os encontros, promovendo outros grupos” (MACHADO, 2003, p.73, grifos do autor).

Mesmo com a ascensão do *break* e dos encontros de rua, os bailes *black* continuavam a acontecer nos salões, com a introdução de novos ritmos como o *soul* e o *funk* com o *breakbeat*. Os grupos que dançavam no centro da cidade também frequentavam os bailes. Outros espaços próprios para dançar o *break* foram criados dentro das periferias. Nesses espaços, além de exhibições os grupos promoviam competições entre eles.

Como o tempo, a Feira *Hippie* ficou reservada para os melhores grupos, aqueles que já apresentavam desenvolvimento técnico, enquanto os bailes funcionavam como locais de aprendizado e articulação de sujeitos para a iniciação e formação de grupos. Assim, esses movimentos localizados iam se desenvolvendo independentes da relação que estabeleciam com o “centro”, e era comum se surpreender na Praça da Liberdade com a chegada de um grupo novo que realizava passos com alto grau de complexidade. (MACHADO, 2003, p.75, grifo do autor).

Nesse momento, não se tinha consciência que os atos praticados por eles, através da dança, estavam ligados ao movimento *hip hop* e muito menos o relacionavam com os outros elementos (Cf. SAID, 2007, p. 55-56). Isso porque, segundo Paulo Coisa, o “*Hip hop* ainda não estava formado, constituído enquanto movimento”, não se sabia “ainda o que era o *Hip hop*, mesmo estando dentro do movimento. Só se tinha o *break* e o DJ, não tinha nem o *rap* nem o grafite” (COISA apud DAYRELL, 2001, p. 43).

No início da década de 1980, o *break* com seus movimentos acrobáticos e sua aparência de dança de rua tomou conta das telas do cinema e canais de TV. A dança ocupava posição de destaque em filmes e diversos programas, tanto infantis quanto jornalísticos ou de auditório. Traziam ao conhecimento do público aspectos referentes à sua história e seus movimentos. O ponto central dos filmes, todos de origem norte-americana, era a dança e seus dançarinos, jovens pobres, habitantes de subúrbios violentos. Essa exposição do *break* na mídia favorecia seu conhecimento e modismo. No início era dançado por todos os jovens, não se restringia a um grupo em específico (Cf. MACHADO, 2003, p. 70).

O movimento influenciou uma maneira própria de se vestir e deu origem ao estilo denominado *black*, próprio dos bailes, onde predominava o uso das calças bocas-de-sino, sapato plataforma, suspensórios, blazer preto ou branco e chapéu. O visual tinha como objetivo reforçar a identidade negra de forma positiva. Os produtos para bancar o estilo e as novidades musicais da época eram encontrados na Galeria do Ouvidor (DAYRELL, 2001, p. 43): “Calça boca de sino, cabelo *black* da hora, / sapato era mocasin ou salto plataforma”, cantavam Thaíde & DJ Hum, em “Senhor Tempo Bom”, no álbum *Preste Atenção*, de 1986.

Para compreendermos a formação do movimento, há de se considerar o cenário que o *hip hop* encontra na cidade de Belo Horizonte, bem como sua ligação com as origens nova-iorquinas. Para Machado, o contexto vivido pelos belorizontinos, no momento da “chegada” do *hip hop*, era diferente do da sua origem norte-americana. Não só pelas características econômicas, culturais e espaciais da cidade, mas, principalmente, pelos meios que propiciaram seu contato com a cultura (Cf. MACHADO, 2003, p. 63). O autor destaca uma característica inicial do *hip hop* mineiro: a tendência de ser um simples meio de lazer e diversão. Sua fala é ilustrada pela entrevista concedida por Dentinho - DJ reconhecido nacionalmente, ex-dançarino de *break* e pioneiro do *hip hop* em Belo Horizonte:

Foram poucas as pessoas que viram isso que eu vi. Em [19]83, eu tava na casa da minha tia no interior, passou no Fantástico, que era a nova sensação em Nova Iorque, que é os meninos que dançam na rua. Aí mostrou uma disputa assim, os caras rodando de cabeça, de costas... Eu fiquei: “Que é isso gente? Coisa do outro mundo”. Meio assustado assim e queria saber o que era aquilo, mas não tinha informação nenhuma. Aí, enfim, botei as costas no chão da cozinha e fiquei tentando rodar, tentando rodar e não conseguia. Aí acabou as férias. [...] Aí eu cheguei no colégio e aí... “Nossa!” Todo mundo dançando a nova dança, uma coisa bem de adolescente mesmo. [Falando de Alexandre, um amigo da escola] “Olha só o que eu aprendi”.. e saiu andando pra trás assim, aquela alegria. [...] Foi aí que ele me falou desse encontro que ia rolar na Feira *Hippie*. Aí eu comecei a dançar com ele. Tava dançando com ele que era bem restrito e já ouvia falar dos caras do Break Crazy³⁶. A apresentação do final de ano do colégio foi o grupo de break do colégio. Eu estudava no colégio Afonso Pena. Matava aula para ir para a Feira. Era febre. Era a época realmente da moda. Tinha Michael Jackson, todo mundo queria imitar o cara e as coisas foram acontecendo. (DJ DENTINHO apud MACHADO, 2003, p. 71).

Assim como ocorreu em São Paulo, em Belo Horizonte a porta de entrada do *hip hop* também se deu por meio da indústria cinematográfica norte-americana, que lançou diversos filmes sobre o movimento. *Breakdance*³⁷ foi o primeiro a contagiar e lançar um verdadeiro modismo na cidade. O filme trazia informações e aperfeiçoamento técnico para os dançarinos. As salas de cinema se transformaram em espaços de descontração e prática de tudo que era aprendido nos filmes. Para Machado, “plantadas as sementes”, o *hip hop*, ainda restrito ao *break*, começava a tomar forma como um movimento cultural realizado por todos, mas que encontrava terreno propício para seu desenvolvimento na periferia da capital (Cf. MACHADO, 2003, p. 75, 77).

Said lembra que, devido aos diversos meios de informações, como filmes, revistas e vídeos importados, o movimento e seus ideais passaram a ser mais bem compreendidos pelos

³⁷ “Lançado em 1984, sob a direção de Joel Silberg, o filme *Breakin* chega ao Brasil com título europeu *Breakdance: The Movie*. O filme narra os encontros e desencontros de uma jovem pobre que é garçom de dia e que à noite dança break”. (MACHADO, 2003, p. 76).

praticantes de Belo Horizonte. Nesse caso, as revistas foram fundamentais, uma vez que possibilitaram aos jovens entender que o *break* não era uma dança isolada e, sim, integrante de um movimento mais amplo. Aliado a isso, está o lançamento do LP do grupo *Runs DMC*, que trazia mais informações sobre o *rap* e suas características (Cf. SAID, 2007, p. 57).

Assim, apenas a técnica dos passos de danças já não era mais suficiente para alguns jovens, que começaram a pesquisar a origem da dança, bem como seus fundamentos e sua inserção dentro da cultura *hip hop*, assim como os outros elementos que a compõem. Um fator que contribuiu para que se compreendesse a dança dentro do movimento e definisse o seu rumo, em Belo Horizonte (assim como ocorreu em São Paulo), foi o lançamento de um outro filme, *Beat Street*³⁸. Said relata que

Até o lançamento do filme, não havia entre os jovens uma preocupação política na construção de um movimento e foi a partir dele que o *hip-hop* começou a ser constituído na capital mineira. Nessa época, surgiram as outras formas simbólicas do movimento, tais como os primeiros grupos de rap, os primeiros grafiteiros e, também, os primeiros especialistas nas técnicas ligadas ao hip-hop. Conforme observado, de todas as formas simbólicas, o break foi a primeira que chegou a Belo Horizonte. (SAID, 2007, p. 56).

A chegada do filme põe fim à moda do *break*. Mas isso não foi empecilho para que alguns praticantes continuassem a busca pelo conhecimento, aperfeiçoamento e identificação das transformações da dança. Para a pesquisadora, “no final da década de 1980, os *b-boys* passaram a cantar um *rap* que nada parecia com as músicas dos grupos atuais, pois apesar de apresentarem uma batida de ‘*rap*’, as letras eram quase sempre sátiras, de conteúdo leve e brincalhão” (SAID, 2007, p. 56-57).

Sob forte influência do *rap* paulista e americano, o *hip hop* começa a ser mais disseminado nas periferias. Consequentemente, aparecem os primeiros grupos mais formais como a *Posse de Santa Luzia*, o *Movimento Hip hop organizado* e o *Dynamic Break Music Posse*. O primeiro acontecimento marcante em Belo Horizonte foi o *BH canta e dança*, um evento que acontecia de ano em ano na Praça da Estação e que se constituiu base de muitos grupos que atuam ainda nos dias de hoje (Cf. CARVALHO, 2007, p. 46-47).

Por meio de discos e videocliques, os grupos de *rap* que já existiam passam a ter acesso ao dito *rap* consciente e engajado, fazendo com que os seus seguidores compreendessem que o movimento *hip hop* tinha como maior objetivo discutir a condição de exclusão de seus

³⁸ “Lançado em 8 de junho de 1984, pelos estúdios MGM/UA, o filme começou a ser exibido em Belo Horizonte três meses após o seu lançamento. O *Beat Street*, para o hip hop norte-americano, significou, ao mesmo tempo, sua entrada no cinema comercial “*hollywoodiano*” e sua divulgação por todo o mundo”. (MACHADO, 2003, p. 88).

personagens. Não importava qual a forma artística utilizada e, sim, trazer para o centro a questão da negritude. A articulação política que alcançava o *rap* norte-americano também se dava no Brasil. Segundo José Carlos Gomes da Silva, no artigo “Arte e Educação: a experiência do Movimento Hip Hop Paulistano”,

A partir do “autoconhecimento” sobre a história da diáspora negra e da compreensão da especificidade da questão racial no Brasil, os rappers [paulistas] elaboraram a crítica ao mito da democracia racial. Denunciaram o racismo, a marginalização da população negra e dos seus descendentes. Enquanto denunciavam a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimavam a segregação dos negros no Brasil. Os rappers reelaboraram também a identidade negra de forma positiva (SILVA, 1999, p. 29).

Esse aspecto servia de paradigma para o *rap* mineiro. Com isso, os grupos de *rap* passaram a tratar de forma mais direta os assuntos da realidade local, ressaltando a violência e o tráfico de drogas presentes em seu dia a dia. Nessa trajetória de afirmação e construção de suas identidades, os grupos de *rap* mineiros se dedicavam mais a mensagem a ser transmitida por suas letras que à dança propriamente dita, reforçando um posicionamento contrário ao clima de entretenimento próprio dos bailes, conclui Said (Cf. 2007, p. 59).

Se em São Paulo o movimento ganhava força e mídia; em Belo Horizonte, inúmeros fatores contribuíam para que os grupos mineiros não alcançassem os mesmos patamares, desde falta de acesso a materiais importados e a informações, dificultando o aprofundamento da cultura *hip hop*, até a precariedade das músicas e a ausência de gravadoras e selos, observa Carvalho (Cf. 2007, p. 46). Isso contribuía para que o *rap* mineiro ficasse “fechado”, circunscrito a seus adeptos:

[...] o estilo rap, como parte do movimento hip hop, mostrava-se fechado, com um público que não ia além do pequeno grupo de adeptos; o contrário ocorria em São Paulo, que no mesmo período aumentou o seu público entre os jovens, com o crescimento do número de bailes, ampliando as posses pelas periferias da cidade, conquistando espaços no mercado fonográfico por intermédio das gravadoras independentes. (DAYRELL, 2001, p. 55).

Luiz Fernando Campos de Andrade Júnior, na dissertação *Ocupa Belo Horizonte: cultura, cidadania e fluxos informacionais no duelo de MC's*, aborda o tema da ocupação dos espaços públicos na cidade de Belo Horizonte por grupos sociais e fluxos informacionais que surgem a partir da interação entre eles, especificamente pela prática dos duelos de MC's. Para ele, até meados da década de 1990, o *hip hop* em Belo Horizonte cresceu de forma tênue, tendo mais ou menos 20 grupos de *rap* e alguns simpatizantes, porém sem vínculo entre estes, que se limitam quanto aos encontros e troca de informações. O grupo mais conhecido na época (e que gravou um disco) foi o *Black Soul*. O autor afirma que “no mesmo período,

também se popularizavam em todo o país as batalhas, em que o *rap* é feito de forma improvisada numa disputa de rimas entre MCs” (ANDRADE JÚNIOR, 2013, p. 90).

Em 1995, o *hip hop* em Belo Horizonte ainda era considerado principiante, por conta da ausência de articulações, da difusão precária de informações sobre o movimento e também porque os grupos ainda não se organizavam de maneira coletiva, cada um seguindo apenas uma linha de protesto social ou sua adesão, seja ao *rap*, ao *break* ou ao grafite. Andrade Jr. aponta que a baixa qualidade das produções musicais dos grupos de *rap* da época também colaborou para a pouca visibilidade do gênero. Nas músicas, as letras e as mensagens eram mais valorizadas do que a base musical, além de que não havia muitos recursos tecnológicos, e os grupos não tinham recursos financeiros para uma boa produção (Cf. ANDRADE JÚNIOR, 2013, p. 90).

Além desses, outros fatores contribuíram para certa fragilidade do movimento em Minas Gerais. Segundo Dayrell, o sonho de fazer sucesso e a garantia de sobrevivência por meio da música levaram os grupos de *rap* dessa época a se preocuparem apenas com o caráter artístico, em potencializar a capacidade de produção de suas músicas e a ampliação dos espaços de suas apresentações. O autor fala ainda da falta de enraizamento nos próprios bairros de origem. Ao contrário de São Paulo; em Belo Horizonte, os grupos não criaram ramificações nos lugares onde moravam e “não investiram na conquista de um público que os acompanhasse e consumisse a produção musical que realizavam, além de não difundirem a ‘ideologia’ do movimento” (DAYRELL, 2001, p. 58-59, grifo do autor). A exceção foram os grupos do Alto Vera Cruz - comunidade de Flávio Renegado.

A partir de 1995, o cenário do *hip hop* em Belo Horizonte sofre mudanças significativas que vão contribuir para a ampliação do movimento na cidade. A primeira delas foi o fim definitivo do *break*, devido ao aparecimento da moda *house*.³⁹ Os grupos de *rap* que surgem após essa moda já não têm mais o *break* como referência. Começam a surgir festas representativas de *rap* que aconteciam tanto em eventos públicos como em casas noturnas. A segunda mudança, não menos importante que a primeira, foi a popularização de grupos nacionais, por intermédio da mídia, entre eles *Os Racionais MC's*, que, quando estiveram em Belo Horizonte, fizeram contato com *rappers* locais, influenciando-os na postura em relação ao movimento. Porém, é com o sucesso alcançado por *Gabriel, o Pensador* que o *hip hop*, de fato, se difunde e ganha seguidores inclusive na classe média.

³⁹ Tipo de dança que “com suas batidas eletrônicas e coreografias coletivas, que tinha entre seus adeptos um grande número de jovens da periferia” (DAYRELL, 2001, p. 60).

Outra mudança, apontada por Dayrell, que contribuiu para que o movimento ganhasse impulso foi à propagação das rádios comunitárias, como a Rádio Favela,⁴⁰ que tinham programações exclusivas sobre o *rap*, conduzidas por DJs conhecidos do cenário *hip hop* (Cf. DAYRELL, 2001, p.62). Para Machado,

[...] foi a partir de uma estruturação coletiva (definida pela sociabilidade) de práticas e discursos, pautados por suas formas simbólicas e por sua definição espacial, que o *hip hop* belorizontino deixa de ser um simples modismo oriundo da mídia internacional para se tornar uma das mais importantes expressões culturais juvenis da nossa época. (MACHADO, 2003, p. 94).

O *rap*, o *break* e o grafite perdem seu caráter de simples forma de expressão ou diversão para se transformar num estilo de vida, uma forma contemporânea de engajamento social. A partir desse momento, o *hip hop* passa a existir enquanto forma identitária que irá mediar a relação dos sujeitos com o social, funcionando como uma forma artística, espontânea e criativa de inclusão.

2.3. “Muito prazer, me apresento, o meu nome é... Renegado”

Nascido em 1982, Flávio de Abreu Lourenço cresceu e foi criado na comunidade Alto Vera Cruz,⁴¹ em Belo Horizonte. Filho de mãe solteira e o segundo de três irmãos, iniciou sua carreira aos treze anos, quando entrou para a cultura *hip hop*, participando de bandas efêmeras como o *Brothers do Rap*. Ao entrar para o mundo artístico, assumiu o apelido adquirido quando criança, “Renegado”.

⁴⁰ “A Rádio Favela é a rádio comunitária de maior audiência na cidade, além de desenvolver um trabalho educativo reconhecido no Aglomerado da Serra. Depois de ter os transmissores lacrados várias vezes pela Dentel, conseguiu em 1999 o registro como Rádio Educativa” (DAYRELL, 2001, p. 62).

⁴¹ A comunidade Alto Vera Cruz está localizada na região leste da capital mineira. Num passado mais remoto a área pertencia a fazendas de propriedade das famílias Necésio Tavares, Marçola e Jonas Veiga. Partes dessas terras foram vendidas para a Comiteco e posteriormente para a Ferrobela (Cia Mineradora de Belo Horizonte), que deveria promover a urbanização do lugar. Como isso não ocorreu, a área ficou abandonada e degradada ambientalmente. Apesar disso, era bem servida pelas águas limpas e abundantes do córrego Santa Teresinha, que nessa época era margeado por uma densa mata. A ocupação deste espaço se dá em 1950, no qual a área que não contava com nenhuma infraestrutura ou saneamento básico. Na década de 60 é que o povoamento se intensifica com a chegada de trabalhadores provenientes da construção civil. Nessa época, o único meio de acesso ao local era o trem que vinha de Sabará, a “Maria Fumaça” e a “jardineira” que passava na rua Leopoldo Gomes com Caravelas. Os moradores costumavam andar a pé até o bairro Horto para pegar o bonde. O bairro conta com um comércio muito intenso, que se concentra na Rua Tebas. O local possui uma vida cultural rica e diversificada, abrangendo centros culturais, associações, projetos culturais e sociais, grupos de esporte e lazer, entre outros. Há ainda uma escola, A Escola Municipal Israel Pinheiro, que presta atendimento para crianças a partir de 6 anos de idade até jovens e adultos, que oferta ainda vários cursos de qualificação profissional. Disponível em: <https://www2.icb.ufmg.br/projetosol/?page_id=206> Acesso em: 12 nov. 2017 e <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=39243&chPlc=39243&pIdPlc=&app=salanoticias>> Acesso em: 12 nov. 2017.

Em 1997, então com 15 anos de idade, criou o grupo Negros da Unidade Consciente, o NUC, junto com sua irmã Dani Crizz e com Negro F e DJ Francis. O grupo teve duração de dez anos, fez shows em várias partes do país e liderou importantes projetos sociais na comunidade. O NUC apresentava como características o diálogo com outros estilos musicais e o significativo apelo social nas letras de suas canções. A partir dele, Renegado criou a ONG Grupo Cultural NUC.

Em 2007, com o fim do grupo, Renegado iniciou carreira solo, após convite da produtora Danuza Carvalho. Em agosto do ano seguinte, lançou seu primeiro álbum, *Do Oiapoque a Nova York*, com 13 faixas.⁴² A partir daí o cantor fez shows de divulgação do seu trabalho em várias cidades do interior do estado por meio do Projeto Natura. Este trabalho o levou também para shows na Europa, Oceania e Américas, num ciclo que se encerrou com um show em Nova York, no Central Park.

Foi em 2009, entretanto, que Renegado teve seu primeiro reconhecimento internacional, quando venceu o maior festival de *hip hop* da América Latina, o Hútuz, nas categorias revelação e melhor site. Nesse mesmo ano lançou seu primeiro clipe, com a música “Santo Errado”, que integrava seu primeiro CD. Esse clipe, gravado com Érich Batista, foi importante para que ele formasse parcerias com outros artistas e o levou a abrir shows de cantores aclamados da música popular brasileira, como Seu Jorge, Maria Alcina, Otto, Bebel Gilberto, Fernando Catatau, Mariana Aydar, entre outros.⁴³ Em 2011, Renegado lançou mais um álbum, *Minha tribo é o mundo*,⁴⁴ que apresenta um timbre mais urbano, sob forte influência de movimentos sonoros modernos. Com esse trabalho percorreu o país e integrou importantes festivais, como o Black2Black e o Rock in Rio. Essa etapa culminou com o lançamento, em 2014, do CD e do DVD *Suave ao Vivo*.

Em 2011, Flávio Renegado, juntamente com a produtora cultural Danusa Carvalho, fundou a Associação Cultural Arebeldia,⁴⁵ uma entidade privada, sem vínculos partidários, religiosos ou lucrativos, que tem como objetivo a promoção da transformação social e a implantação de diversos projetos socioculturais na região do Alto Vera Cruz. Para tanto, a

⁴² Compõem este álbum as músicas: 1 – “Do Oiapoque a Nova York”, 2 – “Renegado”, 3 – “Meu canto”, 4 – “A coisa é séria”, 5 – “Mil grau”, 6 – “Por amor”, 7 – “Sei que tá comigo”, 8 – “Benção”, 9 – “Conexão Alto Vera Cruz”, 10 – “Rebelde Soul”, 11 – “Santo Errado”, 12 – “Rola o Beat”, 13 – “Vera”.

⁴³ Disponível em: <[http://www.fndc.org.br/system/uploads/ck/files/Curriculo_Flavio_Renegado\(1\).pdf](http://www.fndc.org.br/system/uploads/ck/files/Curriculo_Flavio_Renegado(1).pdf)>. Acesso em: 16 fev. 2017.

⁴⁴ Compõem este álbum: 1 – “Minha tribo é o mundo”, 2 – “Zica”, 3 – “Suave”, 4 – “Sai fora”, 5 – “Qual o nome dela”, 6 – “Pontos Cardeais”, 7 – “Eu quero saber”, 8 – “Evoluídos pensamentos”, 9 – “A massa quer dançar”, 10 – “Homens maus”, 11 – “Tempo bom”.

⁴⁵ Site oficial: <<https://www.arebeldia.org.br/>>.

Associação desenvolve eventos artísticos, cursos de capacitação para inclusão no mercado de trabalho e projetos artísticos-educacionais diversificados.

Em 2015, o *rapper* lançou o EP *Relatos de um Conflito Particular*, contendo sete faixas⁴⁶ e trazendo como tema os sete pecados capitais, sendo a produção musical dele próprio, contando com participações de Alexandre Carlo, da banda Natiruts, e Samuel Rosa, do Skank. O EP contempla também dois clipes, “Só mais um dia” e “Redenção”, sob direção de Erich Batista e do próprio Renegado. Motivado pelo impacto do EP sobre os sete pecados, compôs outras sete músicas⁴⁷ relacionadas às virtudes, nas quais conta a sua própria história.⁴⁸ Com isso, lançou pela Som Livre, no ano de 2016, o álbum *Outono Selvagem*, em que agrupou as músicas do EP com as músicas que acabara de lançar.

Ao longo de sua carreira, Renegado criou composições que expressam as principais dificuldades vividas pelas populações periféricas, representadas pela realidade da região em que ele passou toda a sua vida, o que de certa maneira faz com que o *rapper* ressignifique a cultura *hip hop*. Para isso, recorreu a letras que expressam um apelo social de maneira mais suave, abrindo espaço também para temas como relacionamentos afetivos e diversão,⁴⁹ e indicando que a vida dos excluídos sociais, apesar do contato com a violência e com a carência, não é apenas marcada por estes elementos. Com essa postura, ele procura “representar o morro”, introduzindo em suas canções temas sociais relevantes, os quais são abordados de forma otimista, reativa, reflexiva e extremamente crítica. Além disso, ele transita por outros universos musicais, como o *reggae*, o samba e o *funk*, o que contribui para a ampliação do público de seus discos e shows.

Essa postura do *rapper* é explicada por Heloisa Buarque de Hollanda em “Estética da periferia: um conceito capcioso”, da seguinte maneira: “uma nova geração, em sua grande maioria, moradores das comunidades de baixa renda, elege a atitude artística (como é chamada) como forma de intervenção política” e essa intervenção é vivenciada “simultaneamente como arte e como forma de transformação do cotidiano de suas comunidades” (HOLLANDA, 2012a, p. 87). Isso porque, segundo a pesquisadora, o *hip hop* desempenha um papel muito importante na vida dos jovens periféricos de todo o mundo, mas

⁴⁶ Integram este álbum as músicas: 1 – “Só mais um dia”, 2 – “Além do mal”, 3 – “Pra quê?”, 4 – “Luxo só”, 5 – “Particulares”, 6 – “Rotina”, 7 – “Redenção”.

⁴⁷ 1 – “Black Star” (Participação Especial: Sérgio Pererê), 2 – “Outono Selvagem”, 3 – “Corda Bamba” (Participação Especial: Joana Rochael), 4 – “Maldita” (Participação Especial de Diogo Nogueira), 5 – “Sobre Peixes, Flores e Você”, 6 – “Pão E Circo”, 7 – “Colibri - O Pássaro Do Tempo”.

⁴⁸ Informação retirada do site oficial do álbum: <<http://flaviorenegado.com.br/outonoselvagem/>>. Acesso em 15 de abr. 2016>.

⁴⁹ As canções que tratam desse tema são “Rola o beat”, “Qual o nome dela”, “A massa quer dançar”, “Tempo bom”, “Luxo só”, “Corda bamba” e “Maldita”.

é no Brasil que os adeptos acrescentam mais um elemento à cultura, o “conhecimento”, o que de certa maneira acaba enfatizando o compromisso político e transformador do *rap*. Nas palavras da autora,

O conhecimento, chamado de o *quinto elemento*, é um componente extremamente importante, na medida em que o fator estruturante da estética hip hop brasileira é a questão do ativismo, da consciência de sua história, da afirmação da história de uma cultura local e de suas raízes raciais e, portanto, da necessidade da busca de informação e de conhecimento (HOLLANDA, 2012a, p. 87).

A comunidade Alto Vera Cruz ocupa um lugar muito especial na vida de Renegado, que por esse motivo compôs canções que fazem homenagem ou que contam um pouco de toda a história que acontece por ali. É o caso da canção “Vera”, que inicialmente pode ser interpretada como uma canção de amor a uma mulher. Vejamos a letra:

O chão vermelho
A malandragem
Amor eterno, nega
Não é bobagem

Juntos sorrimos
Também choramos
Sempre unidos
Caminhamos
No mesmo passo
Na mesma estrada
Olhai por mim
Ó Vera amada
Laiá, lá!
Ó Vera amada
Laiá, lá!

Você sabe
Homem apaixonado tem visão capada
Não acha defeito na mulher amada
Pra ela dedica Rap, pra ela dedica Samba
Porque todo malandro vira otário quando ama?
Vera, te amo, de coração
Pois conheço as suas curvas como a palma da minha mão
Eu te conheço desde criança
Momentos bons e ruins trago da lembrança
Primeira namorada não se esquece
O primeiro beijo, a primeira transa, o primeiro back

O Vera se de vera a gente se separa
Eternamente no meu peito faz morada

E a Vera, parceiro,
Essa daí, é minha musa maior

O chão vermelho
A malandragem
Amor eterno, nega
Não é bobagem

Juntos sorrimos
Também choramos
Sempre unidos
Caminhamos
No mesmo passo
Na mesma estrada
Olhai por mim
Ó Vera amada
Laiá, lá!
Ó Vera amada
Laiá, lá!

Ô Vera
Se é crime o amor que eu carrego
Traz o B.O., eu assino, eu sou réu confesso

Meu bem querer aonde for te levo
Você é luz e não é cruz que eu carrego

Uns
Admiram você
Outros, eu sei, não querem nunca mais te ver
Se me perco no mar da vida
Você é a luz
Minha descoberta, Terra de Vera Cruz
O meu Q.G.
Fonte de inspiração
A dona do meu flow
Das minhas canções, meu ponto alto
E já falei, você é luz
Minha bela, minha terra, o meu Alto Vera Cruz

Salve comunidade!
Hahá!

O chão vermelho
A malandragem
Amor eterno, nega, não é bobagem
Juntos sorrimos
Também choramos
Sempre unidos
Caminhamos
No mesmo passo
A mesma estrada
Olhai por mim
Ó Vera amada
Laiá-la!
Ó Vera amada
Laiá, lá!

Salve, comunidade!
 Salve, quebrada!
 Mais paz, menos violência
 É isso que o morro precisa
 E salve o Cruzeirozinho
 Salve a Sumaré
 Salve o Buraco do Sapo
 Salve o Mineirinho, o Riviera, o Ás de Ouro

É

Salve o chão vermelho
 A cerveja na esquina, o fim de tarde, o pôr do sol
 A mulher bonita que passa desfilando...
 É isso aí comunidade!

É nós! Há!

Brigado Vera, por ter me criado!
 Te amo de coração, comunidade querida!
 É!
 Ê chão vermelho bonito!

Como veremos nas canções analisadas neste texto é recorrente nas letras de Flávio Renegado a menção as suas origens, ressaltando o sentimento de pertencimento à comunidade do Alto Vera Cruz. Esta canção, além de destacar a admiração e o amor que o *rapper* tem pelo lugar onde nasceu, cresceu e se tornou quem é (e que de certa maneira tem uma responsabilidade sobre isso), é a maneira encontrada por ele de agradecer por sua trajetória como artista e como homem. Os versos não omitem os problemas estruturais e sociais presentes na comunidade (“o chão vermelho/a malandragem”), mas a canção vai além disso, evidenciando, em sua longa letra, por meio de seu relato, o significado que a comunidade tem na vida do *rapper*. Apesar de saber que muitos problemas existem ali (e que esses problemas perpassam muitas outras comunidades periféricas), o *rapper* prefere ressaltar sua vivência do lugar, afirmando sua gratidão e respeito.

3. O GRIOT MODERNO

3.1. Voz do gueto, voz da periferia

Em uma entrevista para o programa *A arte do artista*, da TV Brasil, exibido em 28 de setembro de 2016, Flávio Renegado faz uma aproximação entre a figura do *rapper* e a dos *griots* africanos. Ele afirma que a cultura *hip hop*, e mais precisamente o *rap*, tem ligação com a África justamente por intermédio da figura do *griot*, que, “dentro da tribo, é o cara que conta a história e mantém viva a essência daquela tribo. E o *rapper* é um *griot* moderno, é o cara que está contando a história das comunidades, que está mantendo vivos os assuntos que estão rodando por ali”.⁵⁰ Essa relação entre *griot* e *rapper* é bem expressa na letra do *rap* “Meu canto”, no qual Renegado observa fazer “Poesia urbana às vezes vulgar, mas sempre sincera”, denominando-se um “*griot* futurista que mantém vivo os ancestrais/No tambor, nos Beats”.

A partir dessa declaração, podemos refletir sobre a relação existente entre a figura do *griot* africano e o *rapper*, considerando este como o elemento que por meio da música expressa e revela sua comunidade, exercendo um papel político fundamental, o de entoar a história das pessoas, utilizando a arte como mecanismo de denúncia e de crítica social, como é próprio do *rap*.

A maior parte dos estudos sobre o *hip hop* sugere que o início do *rap* se vincula às comunidades periféricas jamaicanas e estadunidenses, especialmente da década de 1960, conforme vimos no capítulo 1 desta pesquisa. Entretanto, “o *rap* se popularizou nos EUA, mas possui em seu ‘código genético’ influências advindas inicialmente de um canto falado da África Ocidental”, consequência “da circularidade cultural entre América e África e dos processos de colonização liderados pela Europa e Ásia” (RIGHI, 2011, p. 38).

Eugênia Miranda, na dissertação de mestrado *A poética híbrida da pós-modernidade nos raps de Gog: poeta periferia*, afirma que tudo começa na África, um continente explorado pelas grandes potências mundiais, precário em desenvolvimento capitalista e humano, e transformado em uma das maiores periferias do mundo. Segundo a pesquisadora,

O envio de escravos para o resto do mundo e a maneira como estes sobreviviam no além-África influenciaram de modo definitivo a música ocidental, dando origem a diversos ritmos como o blues, o jazz, o samba, a salsa, a rumba. Sem a colaboração da cultura negra no ocidente, sem a vinda da música africana em estado puro, não haveria também o rock, a bossa nova, o reggae, o rap e a maior parte da música popular hoje escutada na metade do planeta (MIRANDA, 2013, p. 13).

⁵⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fl628IbBt0>> Acesso em: 03 maio 2017.

Righi atribui ao *rap* uma grande relação com os movimentos de valorização da cultura negra. Para compreendermos essa relação é necessário recorrermos à origem dessa história, principalmente no Caribe, por se tratar de uma região composta por diversos países que possui forte ligação histórica com a escravidão e o tráfico de negros desde o início do século XV. Na perspectiva de Righi, essa influência começa na Jamaica, no qual era costume comunicar-se através do canto e da dança, hábito que foi levado para o país através dos escravos trazidos da África. No início do século XX, começaram a despontar, no Caribe e nos Estados Unidos, movimentos populares e movimentos negros em prol dos afrodescendentes e das classes menos favorecidas, que habitavam as periferias dessas regiões. Esses movimentos de resistência dialogavam de perto com as tradições dos povos africanos ali presentes, escravizados ou não.

Os cantos, as danças e a música eram para eles não apenas meios de perpetuação das tradições culturais africanas, mas também meios de comunicação que faziam parte do dia a dia das tribos e comunidades daquele continente. Foi aproveitando-se dessa linguagem e dos códigos, como mecanismo da arte musical, que o embrião do *rap* começou a se desenvolver por meio de líderes dos movimentos negros jamaicanos da capital Kingston que tinham como objetivo, no início, entreter e, posteriormente, passaram a adquirir um caráter de contestação, trazendo temas como violência e situação política do país, bem como alguns mais polêmicos, como sexo e drogas. No fim da década de 1960, para fugir da violência sem controle que assombrava o país e que causou um quadro de miséria e crise social, muitos jovens deixaram a Jamaica com destino aos Estados Unidos em busca de melhor qualidade de vida, levando em sua bagagem cultura, reivindicações e estilos musicais jamaicano-africanos (Cf. RIGHI, 2011, p. 37; 40) e contribuindo, assim, para a formação do *hip hop*.

Guimarães afirma que os cantos, as danças e a música de forma geral constituem-se como meios de perpetuação das tradições culturais africanas (Cf. GUIMARÃES, 1998, p. 20). Righi complementa esse pensamento da pesquisadora apontando que os elementos anteriormente citados são importantes meios de comunicação, que fazem parte do dia a dia das tribos e comunidades negras (Cf. RIGHI, 2011, p.38). Nesse sentido, Guimarães afirma que

Desde os tempos coloniais, a música tem sido para os negros não apenas uma forma de preservação de suas raízes culturais, mas também uma possibilidade de minorar as suas dificuldades como escravo, já que o exercício de atividades musicais os mantinha longe do trabalho pesado e uma vez libertos, a música passou a ser uma possibilidade de ocupação (GUIMARÃES, 1998, p. 17).

Apesar de sua contemporaneidade, Righi identifica que o estilo musical representado pelo *rap* pertence a uma longa tradição histórica. Para o pesquisador, esse gênero musical traz para a cena cantos, danças e batuques próprios da cultura africana que foram disseminados tanto pelo imperialismo do colonizador europeu, quanto pelo tráfico de escravos para o Caribe no século XVI, e para o continente americano no século XVII. Para o autor,

[...] os processos de colonização, aliados à opressão aos negros, fizeram eclodir movimentos civis inicialmente clandestinos e conflitos militares ligados ou motivados de alguma maneira pelas questões escravistas, sobretudo na linha das três Américas e no Caribe, considerando que opressão e resistência fazem parte da história da diáspora negra (RIGHI, 2011, p. 36).

Essa representatividade da cultura negra, dada pelo canto e pela dança como expressão de sua vivência e de sua resistência, pode ser observada nas letras de *rap*, dentre as quais destacamos, aqui, “Rebelde Soul”, de Flávio Renegado. Na canção, o *rapper* se rebela contra todo tipo de opressão que as minorias sofrem (especialmente os negros), representando a resistência de seu povo. Para isso, faz uso de elementos associados ao passado de violência sofrida pelos negros (corrente e chicote), evidenciando, no entanto, o “compromisso” com a liberdade e com a luta:

[...]
 E som de preto é isso mesmo talento com compromisso
 [...]
 Som da corrente quebrando
 Mais que o chicote estalando
 A música do tambor e as palavras versando
 [...]
 Sem esquecer o passado e o lugar que eu vim
 [...]
 Sobrevivente do navio que no Brasil chegou
 Parceiro eu não sou rebelde ou rebeldia sou
 Firme na vida a disputa te surpreende
 O dia a dia na luta é assim ninguém se rende!
 [...]

Nessa perspectiva, tradições fortemente pautadas pela sonoridade como forma de expressão e ação de resistência teriam obtido notável influência na proposta ideológica que pautou o surgimento da cultura *hip hop* (Cf. RIGHI, 2011, p. 37), o que contribui para a associação do *rapper* ao *griot*, expressão de origem francesa que remete ao que se poderia entender como o guardião de memória de uma tribo.

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

com Marilene Carlos do Vale Mello, no capítulo “A figura do Griot e a relação memória e narrativa”, o *griot* é:

[...] o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. A palavra que, na cultura africana, é muito importante, pois representa a estrutura falada que consolida a oralidade. O poder da palavra garante a preservação dos ensinamentos desenvolvidos nas práticas essenciais diárias na comunidade (MELLO, 2009, p.149).

Para Alcides de Lima e Ana Carolina da Costa, no artigo “Dos griots aos griôs: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil”, a figura do *griot* está associada à de “cronistas, genealogistas, arautos, aqueles que dominavam a palavra, sendo por vezes excelentes poetas; mais tarde passaram também a ser músicos e percorrer grandes distâncias, visitando povoações onde tocavam e falavam do passado”⁵¹ (LIMA; COSTA, 2015, p. 223). Para Lima e Costa, a melhor definição para essa personalidade é trazida por Hampaté Bâ,⁵² quando afirma que o *griot* seria “uma autêntica biblioteca pública” (BÂ apud LIMA; COSTA, 2015, p.223).

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

[...] o universo de vivência dos saberes e fazeres da cultura de um povo, etnia, comunidade ou território que é criado e recriado, transmitido e reconhecido coletivamente através da oralidade e de geração em geração. Este processo de transmissão apresenta uma pedagogia própria, como uma linguagem específica de elaboração, expressão e percepção (LIMA; COSTA, 2015, p. 218-219).

A partir dessa definição, podemos entender a função que a figura do *rapper*, esse “*griot futurista*”, exerce em um dado grupo social, pois, além de representar a “quebrada”, reconhece seu papel e se utiliza de suas vivências para transformar o meio no qual está inserido. E isso é inclusive retratado pelos *rappers* em suas letras, como podemos observar em outro trecho da música “Rebelde soul”, citada há pouco. No trecho, Renegado não só aponta seu papel de narrador da comunidade, como intensifica essa função, na medida que ela

⁵¹ Essa definição para o *Griot* apresentada por Lima e Costa parte do historiador Djibril Tamsir Niane, que aponta a posição de destaque ocupada por essa figura (Cf. LIMA; COSTA, 2015, p. 223).

⁵² “Escritor malinês, mestre da tradição oral africana” (LIMA; COSTA, 2015, p. 234).

serve não só para rememorar a história de opressão do povo negro, mas para conscientizá-lo desta e da luta necessária, ainda hoje, para quebrar as correntes da dominação:

[...]
 Inabalável eu vou fazendo minha longa caminhada
 [...]
 De representar a vila e os manos da quebrada
 Porque o Black Power ainda está vivo
 [...]
 Fazendo barulho, tumulto, confusão
 Te proporcionando profunda reflexão
 Pra entender nossos problemas e conflitos
 Pois atualmente ainda existem oprimidos
 [...]
 Feche os olhos e vai perceber
 Que a estrada parceiro vai além do que se vê
 Dialeto, gíria e até mesmo em yorubá
 Sempre encontramos outras formas de nos comunicar
 [...]

O *griot*, assim, está essencialmente vinculado à memória coletiva, à história cotidiana e oral e à identidade de um povo com o qual não apenas se identifica, mas do qual é também uma espécie de porta-voz, que garante, por meio de sua fala, a perpetuação das narrativas apresentadas em cantos, canções e danças. Ao refletir sobre a importância da “linguagem oral”, sobre o poder da “fala”, é possível pensar a “palavra” como significado forte de resistência social, apontada por Ferreira como “um meio de resistir” (FERREIRA, 2012, p. 153). Isso porque, conforme Carvalho, “no campo da cultura oral tudo que está em torno da palavra produz significação” (CARVALHO, 2014, p. 317).

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

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

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

35). Miranda observa que “a diáspora negra e suas narrativas de perdas e sofrimentos formou o que ele [Miranda está parafraseando os pensamentos de Gilroy] conceituou como Atlântico negro – um conjunto cultural pós-moderno, extravagante, mutável que se manifesta também nas letras dos *rappers* do século XXI” (MIRANDA, 2013, p. 35).

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

Outro autor que atribui ao *rapper* à denominação de “griots do terceiro milênio” é João Lindolfo Filho, que afirma que a semelhança entre as duas figuras se dá quando os *rappers* em suas canções/narrativas “tematizam o cotidiano, aconselham, denunciam, ensinam, tomando como referências aspectos do meio social, político, econômico e cultural em que vivem”, constituindo esse canto falado (narrativa oral) como “uma das bases do rap”, “herança dos africanos que escravizados e espalhados pelo mundo, sustentaram suas vidas recriando, produzindo, apropriando-se da musicalidade dos lugares” (LINDOLFO FILHO apud SOUZA, 2011, p. 61).

Para Said, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos “as raízes do rap podem ser encontradas entre a população historicamente escravizada” (SAID, 2007, p. 47). Porém, apesar de apresentar suas raízes relacionadas a um público negro, não é somente para eles que o *rap* se estabelece, mas para toda uma população periférica formada não só por negros – ainda que estes possam ser sua maioria.

Santos observa que o *rap* desempenha uma função social muito importante de retomada de memória de todo o processo de discriminação que os negros passaram, fazendo isso de forma reflexiva e positiva (Cf. SANTOS, 2013, p.19). Para ilustrar o posicionamento do autor, trazemos um trecho da canção “Zica”, no qual Flávio Renegado, utilizando-se de figuras negras de destaque no Brasil, aponta que é possível enfrentar a questão do racismo

positivamente, através das diversas formas de arte, que se convertem em formas de resistência:

Lázaro Ramos na tela seja cinema, novela
 Ronaldo Gaúcho marcando de bicicleta (É Zica)
 Anderson Silva número um no fight
 É como Renega comandando o MIC (é Zica mesmo)

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

[...] podemos situar a apropriação brasileira do griot africano: em um contexto de recriação e reelaboração de práticas africanas no Brasil diante do processo de colonização e diáspora. Ao longo das últimas décadas, movimentos sociais de caráter étnico e cultural se reapropriaram de conceitos, valores e práticas de tradição africana e indígena [...] para ressignificarem, no contexto moderno, as culturas negras e também indígenas, com o intuito de realizar apropriações propositivas a serviço da luta política, como instrumento de ação cultural e educativa (LIMA; COSTA, 2015, p. 228-229).

Nesse sentido, podemos afirmar que o *rap* é o meio cultural que resgata para a contemporaneidade essa figura ancestral do *griot*, com a responsabilidade de falar de sua comunidade, estabelecendo um sentimento de pertencimento. Para Ana Lúcia Silva Souza, no texto “*Hip-hop: uma produção cultural da diáspora negra*”, o movimento social

[...] se transforma nos vários contextos em que aporta, hibridiza-se e assume distintos formatos, ressignificando de maneiras diferentes os efeitos do fenômeno da diáspora negra pelo mundo, fazendo da musicalidade um dos elementos de sustentação de sua organização social, cultural e política (SOUZA, 2011, p.58)⁵³.

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

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair

⁵³ Souza aponta “Gilroy (2001), Hall (2003) e Canclini (2005)” como autores que estão de acordo com a ideia de que não há uma história única para o surgimento do *hip hop* (Cf. SOUZA, 2011, p.58).

do seu país e que conhece suas histórias e tradições (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

A partir dessa origem, Benjamim destaca características do narrador tradicional, ligado à oralidade, ao senso prático⁵⁴ e à capacidade de intercambiar experiências, afirmando que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”, e as melhores narrativas “são aquelas que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Benjamim observa, a esse respeito, que a matéria desse narrador tradicional é sua vivência ou a observação da experiência de vida alheia, que incorpora à narrativa, derivando quase sempre uma espécie de sabedoria ou conselho:

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

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

Ao cantar as mazelas e o desconforto do mundo circundante, os rappers encontram ressonância junto as suas comunidades para criticar alguns dos pilares de sustentação da cultura Ocidental: Democracia, Liberdade, Justiça e Cidadania. Evidenciam, assim, a pouca importância e o pouco significado que estes conceitos têm para as suas vidas (SOUSA, 2009, p. 10).

Na letra de “Black star”, Renegado implicitamente coloca em pauta temas como preconceito, racismo, desigualdade social, resistência e enfretamento das dificuldades de quem é preto, pobre e morador de uma favela (experiência que pode ser global, mas que é contextualizada por uma realidade local), aliando isso a uma valorização da cultura negra, ao se rotular, de maneira bem irônica (e, portanto, desmascarando valores ideológicos da classe dominante), como “consumo da filha do patrão”.

[...]

Querem que a humildade seja a virtude de todo negão
Migalhas pro meu povo, a pauta desse jogo presídio e prisão
Sou preto rebelado que não aceitou ser chamado de ladrão
Hoje Black star, o sonho de consumo da filha do patrão

⁵⁴ “O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p. 200).

[...]

O que percebemos, em sua obra, é como o *rapper* traz a todo o momento a questão da ancestralidade e como isso estabelece uma relação direta com o seu presente.

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

[...]

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

Nessa canção, Renegado faz uso da apropriação musical, aludindo ao samba “Regra três”, de Vinícius de Moraes e Toquinho (“O perdão também cansa de perdoar”), como forma de sabedoria, tal como se dava no samba citado. A diferença reside no tipo de conselho, pois, se no caso de Vinícius e Toquinho o aconselhamento era amoroso, aqui ele se dá em relação à vida do crime, que é “cruel”. O conselho de Renegado é claro: “Sempre existem duas opções a tomar/Sempre existem dois caminhos para guiar”. No caso da canção citada, conforme observa Benjamim a propósito do narrador tradicional, “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIM, 1994, p. 200). Quem escolhe o “certo ou errado” é o ouvinte da canção, e não o próprio *rapper*, que faz do aconselhamento forma de dar continuidade a uma história que pertence à experiência da comunidade.

Podemos dizer, então, que ao abordar os problemas vivenciados nas comunidades periféricas, o *rap* funciona como um instrumento de fala dos seus integrantes, denominados muitas vezes de “marginal”, “periférico”, “subalterno”. Para Cintia Camargo Vianna, em *Movimento Hip Hop Paulistano: a produção artística dos Racionais MC’s*, “os *raps* podem ser entendidos como um tipo de apropriação que o *rapper* faz da palavra para poder tornar sua comunidade e histórias visíveis” (VIANNA, 2008, p. 10). Nesse caso, o *rapper* assume, como um *griot* moderno, a voz de sua comunidade, falando de modo legítimo em seu nome, de dentro dela.

A condição de excluído surge no discurso do rapper como objeto de reflexão e denúncia; mais uma vez [...] os rappers falam como porta-vozes desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática. Chacinas, violência policial, racismo, miséria e a desagregação social dos anos 1990 são temas recorrentes na poética rapper. São reflexos da desindustrialização da metrópole e da segregação urbana que dividiu a cidade em condomínios fortificados e bairros pobres (SILVA, 1999, p. 31).

Em *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Chakravorty Spivak discute as possibilidades de “agência” dos sujeitos denominados “subalternos” falarem ou terem autonomia para sua fala, discussão que se origina de um lugar de fala duplamente “subalterno”, centrado no caso das viúvas *sati* (mulheres, portanto, e indianas).⁵⁵ Em resenha dedicada ao livro de Spivak, Bruno Carvalho lembra que

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

De acordo com Sandra Regina Goulart Almeida, no prefácio do livro de Spivak, a pensadora tem suas reflexões apoiadas nos pensamentos pós-colonialistas e também nos denominados estudos subalternos pois, ao propor o questionamento de que “o subalterno como tal pode, de fato, falar?”, traz à tona ideias de resistência e de ação política próprias dos pensadores dessas correntes (Cf. ALMEIDA, 2010, p. 11).

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

⁵⁵ Nessa obra, Spivak relata a história de uma viúva duplamente impedida de se auto-representar, primeiro por ser mulher e segundo pela sua condição de viuvez. Para a autora, a situação de marginalidade do subalterno é mais arduamente imposta ao gênero feminino, posto que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra meios para se fazer ouvir” (ALMEIDA, 2010, p. 15). O fato motivador desse ensaio de Spivak é o auto sacrifício das viúvas indianas (*sati*), no qual estava em jogo a identidade e a representação das mulheres subalternas, o que é explicado pela autora da seguinte maneira: “A viúva hindu sobe à pira funerária do marido morto e imola-se sobre ela. Esse é o sacrifício da viúva – a transcrição convencional da palavra sânscrita para viúva era *sati*. [...] O ritual não era praticado universalmente e não era relegado a uma casta ou classe. A abolição desse ritual pelos britânicos foi geralmente compreendida como um caso de ‘homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura’. As mulheres brancas – desde os registros missionários britânicos do século 19 até Mary Daly – não produziram uma interpretação alternativa. Em oposição a essa visão está o argumento indiano nativo – uma paródia da nostalgia pelas origens perdidas: ‘As mulheres realmente queriam morrer.’ As duas sentenças vão longe na tentativa de legitimar uma à outra. Nunca se encontra o testemunho da voz consciência das mulheres” (SPIVAK, 2010, p. 94).

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

Para apontar quem é esse sujeito subalterno, Spivak recorre ao teórico italiano Antonio Gramsci, o qual designa esse sujeito como “aquele cuja voz não pode ser ouvida”,⁵⁶ a partir do que ele chamou de “classes subalternas” por meio de “uma abordagem marxista”. Luana Barossi, no artigo “(Po)éticas da escritância”, texto que examina o conceito de “escritância” da escritora mineira Conceição Evaristo, observa, a respeito de Gramsci, que

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

Tal perspectiva de Gramsci aponta para que Spivak defina esse sujeito subalterno como aquele pertencente às “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK apud ALMEIDA, 2010, p. 12).⁵⁷

Tayane Rogéria Lino, no artigo “O lócus enunciativo do sujeito subalterno: fala e emudecimento”, conclui que a partir dessas designações o termo subalterno “passou a se referir a qualquer pessoa ou grupo de categoria inferior, seja pela raça, gênero, classe, orientação sexual, etnia ou religião” (LINO, 2015, p. 75).

Tomando esta definição como referência, Almeida argumenta que Spivak trata de duas questões centrais em seu texto: do que ela denomina de “agência” dos sujeitos subalternos e do papel do intelectual ao tentar representá-los,⁵⁸ bem como a importância de desenvolver a

⁵⁶ Definição apresentada por Antonio Gramsci, citada na obra de Spivak.

⁵⁷ Barossi observa a respeito disso que “A perspectiva universalizante de Gramsci é criticada por Spivak, que acredita que o sujeito subalterno não ocupa e nem pode ocupar uma categoria monolítica, mas eminentemente heterogênea, de maneira que propor uma unificação de sua fala já seria, por si só, seu apagamento ou a manutenção de seu silenciamento histórico” (BAROSSO, 2017, p. 26).

⁵⁸ Para Almeida, Spivak, ao discorrer sobre o ato da “representação”, aponta seus dois sentidos em alemão: “vertretung” e “darstellung”. O primeiro, tendo como premissa o “agir” em favor do outro, ou agir em defesa do outro, seria o ato de “assumir o lugar do outro numa aceção política da palavra” (sistema representativo); já o

autonomia dos sujeitos subalternos. A agência desses sujeitos se dá, segundo a autora, por meio da ação da sua fala, ou seja, da sua independência frente ao meio social que os exclui (Cf. ALMEIDA, 2010, p. 12-14): “Tal questão envolve a consciência dos sujeitos, bem como a sua capacidade de formar alianças políticas” (BRAGA FILHO, 2014, s/p) e não a capacidade do intelectual de representá-lo, como se esse sujeito fosse “homogêneo e monolítico”, como supõe Deleuze e Foucault a partir da crítica de Spivak.

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

[...] enquanto eles procuraram buscar uma história alternativa e não hegemônica (dar voz aos loucos, aos presos, aos marginalizados socialmente), ela alega que é necessário reler a história como foi escrita pela perspectiva dominante (tradicional e colonialista) de forma a determinar estratégias de desconstrução e só então “oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas” (SPIVAK, 2010, p. 48). Pois, de acordo com a autora, é necessário penetrar na codificação que produz a violência epistêmica para compreender (e desconstruir) seu projeto (BAROSSO, 2017, p. 27).

Sobre o papel do intelectual que tenta representar esses sujeitos marginalizados, Almeida afirma que “a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar” e que, quando isso ocorrer, o mais importante é que ele “possa ser ouvido” (ALMEIDA, 2010, p. 14). De acordo com Lino, “a condição subalterna é o silêncio” daqueles que “não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente” (LINO, 2015, p. 82). No entanto, mais importante que falar pelo subalterno é criar condições para que não exista a subalternidade, dando a esses indivíduos condição para que se organizem autonomamente e falem por si próprios, de modo que saiam do silêncio (Cf. ALMEIDA, 2010, p. 13-14). No entanto, para Lino,

[...] a fala só é possível a partir do momento em que propomos, tal como ela [a fala] faz, a produção – científica, política, social e econômica – de uma história em que a narrativa dos subalternos esteja em foco. O certo é que a possível maneira de colocar o subalterno para falar não é “doando-lhe voz”, ou falando por ele, mas problematizando como diferenças se tornam desigualdades sociais e desvelando relações de poder que constituem normativas sobre os sujeitos. Nesses termos, o subalterno passa a falar quando encontra na esfera pública reconhecimento e legitimidade de fala (LINO, 2015, p. 83, grifos da autora).

Nessa perspectiva, “O intelectual não pode falar pelo subalterno, mas ‘o espaço em branco inscrito no texto’ (SPIVAK, 2010, p. 123) deve ser confiado ao ‘Outro’ da história. Ou

segundo termo se refere “a uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação”. Segundo a pesquisadora, “há uma relação intrínseca entre o ‘falar por’ e o ‘re-presentar’, pois, em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e um ouvinte” (ALMEIDA, 2010, p. 12-13).

seja, o espaço deve ser aberto para que ele fale”, esclarece Barossi (2017, p. 28-29). O que tiraria desses sujeitos a sua condição de subalternidade seria a sua “agência”. Diante, portanto, de rituais como os das viúvas *sati*,

O papel do intelectual, nesse caso, é perguntar: “o que significa isso?”. É necessário pesquisar o conjunto de códigos culturais envolvidos no ritual para que seja possível desconstruir os estereótipos criados sobre ele tanto pelos britânicos, quanto pelos intelectuais que tentaram estudar os acontecimentos por meio da epistemologia de matriz “Ocidental”, “do Norte” ou do “Primeiro Mundo” (BAROSSO, 2017, p. 29).

Para Medeiros,

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

Considerando o exposto acima, podemos pensar no movimento *hip hop*, sobretudo no poder da palavra do *rap*, conforme vimos, como um meio de “agência”, isto é, de poder de ação dentro da sociedade excludente em que se encontram *rappers* e suas comunidades, implicando nisso a consciência dos sujeitos e o seu poder de formar alianças políticas. Nesse sentido, podemos entender o *rap* como um mecanismo importante para tirar os sujeitos subalternos do emudecimento. Isso porque o movimento *hip hop*, alerta Norma Missae Takeuti, no artigo “Refazendo a margem pela arte e política”, tem sido colocado como uma ação que

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

A ideia de “agência” se relaciona também, no mundo do *hip hop*, à conexão existente entre a arte e a vida, o que permite aos integrantes do movimento ações que busquem transformações sociais tanto para si quanto para os que fazem parte de sua comunidade, no estímulo do sujeito para refletir sobre sua vida e sobre a busca de mudanças.

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

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

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

O que podemos perceber nas ideias de Spivak é que, para ela, o “silêncio” e a impossibilidade de ter “voz” são trajetórias que atribuem aos sujeitos a condição de subalternidade. Se antes, conforme Spivak, os subalternos não podiam falar, hoje eles falam por meio das mais diversas manifestações artísticas como, por exemplo, a arte, o cinema, o esporte, a música – no nosso caso, o *rap*, que possibilita aos sujeitos marginalizados a oportunidade de falarem, denunciarem, criticarem socialmente as condições a que estão submetidos e, com isso, reconhecer um lugar de existência social e política, antes ignorado.

Outra definição para esse sujeito situado à margem da sociedade é trazida por Norbert Elias e John L. Scotson, no livro *Os estabelecidos e os outsiders*. Nesta análise, Norbert Elias e John L. Scotson, tendo por base uma pequena comunidade inglesa de nome fictício Winston Parva, identifica como as relações de poder na comunidade levam alguns grupos a se identificarem como “estabelecidos”, ou seja, como integralmente pertencentes “a boa sociedade”, e outros como “*outsiders*”, sujeitos que se situam à margem das relações sociais e políticas que determinam o funcionamento dessa sociedade (Cf. NEIBURG, 2000, p. 7).

Para Elias e Scotson, as relações sociais se estabelecem a partir de relações de interdependência entre os indivíduos que compõem uma sociedade, e essas relações são pautadas por questões de poder. Assim, os indivíduos dessa sociedade, a partir da forma como se relacionam, percebem-se e são percebidos como “adequados” a esta sociedade ou, por algum motivo, colocados fora de seus padrões (Cf. ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 22). A partir dessa perspectiva, é possível traçar uma analogia entre *outsiders*, ser “periférico”, subalternidade e marginalidade (no sentido daquele que está à margem da sociedade).

Ao refletir sobre o *rap*, podemos observar como uma comunidade periférica busca novas formas de se articular e expressar artística e culturalmente, produzindo uma forma cultural (a cultura *hip hop*) na qual as relações partem dos modos como os próprios sujeitos periféricos se organizam. Eles criam, assim, uma nova ordem, motivada pelas suas

especificidades como sujeitos à margem e desenvolvem um modelo de expressão artística que rompe com os padrões estabelecidos pela alta cultura ou pela arte mais canônica e tradicional. Visto ainda que o *rap* é originário da periferia, ele assume a identidade dos grupos sociais dessas comunidades, emergindo como sua “voz”, fazendo desta estratégia de afirmação, de reivindicação ou protesto. E se em um passado não muito distante, pensar a periferia significava apontar apenas aspectos negativos de sua realidade, entendendo-a como espaço de violência e de conflitos, advindos do tráfico de drogas e de problemas decorrentes de situação de exclusão social, hoje é visto como um cenário produtor de diversas atividades culturais, dentre as quais se destacam a literatura e a música. Em relação a isso, aponta Takeuti que

[...] se, antes a “periferia” era visível apenas como “lugar de infâmia” (violências diversas, crimes, tráficos de drogas...), ela passou a expor também um cenário em que se disseminam inventividades artísticas-literárias-culturais-esportivos com produções que chegam a escoar para fora dela (TAKEUTI, 2010, p. 14, grifos da autora).

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

É, portanto, nessa perspectiva que nos propomos a refletir sobre a figura do *rapper*, tomando-o como o “*griot* futurista” que, por meio de sua voz, dá voz às histórias, memórias e sonhos da comunidade na qual está inserido, uma comunidade periférica, situada num ambiente urbano e cosmopolita. É importante considerar, nesse sentido, como o ser marginalizado estabelece seu poder de fala na sociedade, expressando seu direito de “voz” para denunciar as mazelas que assolam o dia a dia de quem mora em lugares afastados do centro do poder, como periferias e comunidades. Nesse caso, a expressão dessa voz ocorre por meio da relação entre arte e política, visto que moradores de periferias estão reconstruindo seu lugar e criando mecanismos para romper com o discurso de violência e de exclusão a eles associados, assumindo, portanto, um discurso de resistência.

Para refletirmos sobre isso, tomaremos como objeto de análise letras de canções do *rapper* mineiro Flávio Renegado, investigando como ele expressa nelas um discurso permeado por denúncias e críticas sociais, incitando a resistência, mas de forma bastante positiva, por meio de mensagens de esperança e de persistência diante das dificuldades da

vida. Das trinta e oito canções gravadas por Renegado em seus três álbuns,⁵⁹ escolhemos dezesseis para análise, que evidenciam a crítica social e molduram o discurso de resistência do *rap* de Renegado. As letras das canções a serem analisadas são “Meu canto”, “Minha Tribo é o mundo”, “Black Star”, “Rebelde Soul”, “Zica”, “Evoluídos pensamentos”, “Mil grau”, “Pra quê”, “Homens maus”, “Só mais um dia”, “Suave”, “Particulares”, “Pontos Cardeais”, “Renegado”, “Benção” e “Redenção”.⁶⁰ Estas composições serão investigadas sob o viés de como o canto do *rapper* se configura como instrumento de transformação social, imbricado de atitude e resistência, que manifesta seu caráter contestatório.

3.2. “Canto pro meu pranto se quebrar”: *rap*, atitude e resistência

Ao observarmos as trinta e oito letras compostas ao longo da carreira do *rapper* mineiro,⁶¹ podemos constatar que muitas canções dialogam com a ideia de que o *rap* funciona como “via de saída” (TAKEUTI, 2010, p. 14), uma forma de buscar alternativas para as soluções do dia a dia sofrido de quem mora nas periferias e está sujeito não só a uma exclusão social, mas também política. Nesse caso, as letras do *rap* seriam instrumentos de encorajamento e enfrentamento capazes de enfatizar o caráter de “compromisso político e social” do *rap* nacional, conforme observa Nega Gizza (GIZZA apud HOLLANDA, 2012b, p. 38).

Na letra de “Meu canto”, o primeiro aspecto que nos chama a atenção é a mistura entre dois gêneros enraizados no mundo das comunidades periféricas, o *rap* e o samba, pensando que num passado não muito distante o samba surge como voz dos excluídos, da mesma forma como o *rap* hoje, conforme já apontamos.

Canto pro meu pranto se quebrar
Trazendo alegria o sol virá
E com ele o meu cantar
 Quando eu canto! Acabam-se os prantos
 Vejo a esperança e alegria nos olhos dos manos

⁵⁹ Em uma entrevista concedida por Renegado para essa pesquisa, o *rapper* descreve brevemente seus álbuns da seguinte maneira: “*Do Oiapoque a Nova York*” – 2008 como um grito de quem queria ser ouvido, de quem queria conhecer o mundo, ser cidadão. “*Minha Tribo é o Mundo*” – 2011 – é um relato de uma pessoa vivendo a oportunidade do acesso, sendo protagonista do seu próprio destino, dividindo com os irmãos o que tem além da fronteira. “*Outono Selvagem*” 2016 – É alimento para a alma, um convite para o alto conhecimento nossas fraquezas e fortalezas, quem realmente somos por de baixo de nossas cascas.

⁶⁰ As canções “Meu canto”, “Rebelde Soul”, “Mil grau”, “Renegado”, “Benção” e “Redenção” fazem parte do álbum *Do Oiapoque a Nova Iorque*. As canções “Minha tribo é o mundo”, “Zica”, “Evoluídos pensamentos”, “Homens maus”, “Suave” e “Pontos cardeais” fazem parte do álbum *Minha tribo é o mundo*. A canção “Black Star”, “Pra quê”, “Só mais um dia” e “Particulares” fazem parte do álbum *Outono Selvagem*.

⁶¹ É importante ressaltar que estamos trabalhando apenas com as canções de Renegado incluídas nos três álbuns solo que lançou.

Emano da alma o meu canto de guerra
Poesia urbana às vezes vulgar mas sempre sincera

"O griot" futurista que mantém vivos os ancestrais
No tambor ou nos beats, eu sou capaz
O meu canto não traz sabedoria de um profeta
Mas a malandragem de um marginal poeta

Que chora quando rima o dia-a-dia
De quem vive sorrindo com a panela vazia
O meu canto fortifica quem fecha com nós
Através do meu canto o morro tem voz

Sou o versador que põe amor no que verbaliza
E dá a própria vida pelo que acredita
Não faço guerra em nome da paz
Pois um homem de verdade pela paz a guerra não faz

**Canto pro meu pranto se quebrar
Trazendo alegria o sol virá
E com ele o meu cantar**

Sincopado, rimado, falado, chorado ou versado
Não importa a forma
O importante é que eu não me calo
O meu canto fortifica a luta dos manos
E deixa triste o sorriso dos tiranos

Quando canto meu canto encanta a mina na pista
Encantada com a rima requebra nas batidas
O meu canto canta as alegrias da vida
E também canta as cicatrizes nela adquirida

A felicidade de ter um grande amor
Também a tristeza de quem nunca o encontrou
Canto a dor de perder pessoas queridas
E quem não canta não espanta os males da vida

Canto o samba, a cerveja e o futebol
No domingo a tarde, como é lindo o pôr do sol
A dor e a tristeza não podem nos abater
Cantando juntos somos fortes
Sabe por quê?

**Canto pro meu pranto se quebrar
Trazendo alegria o sol virá
E com ele o meu cantar**

Canto!
A alegria de estar vivo
Canto!
A vida sem maldade
Ela é bela mas tamo só de passagem

**Canto pro meu pranto se quebrar
Trazendo alegria o sol virá
E com ele o meu cantar** (grifos nossos)

Nessa canção, o samba aparece formatando a introdução da música, nos versos destacados em negrito acima, que funcionam como uma espécie de refrão. O encontro desses dois gêneros negros evidencia que o *rap* é uma “arte de apropriação” (SHUSTERMAN apud TAKEUTI, 2010, p. 19), visto se utilizar do “método de sampling”, isto é, o modo como o *rap* aglutina outros gêneros, por meio do corte ou da inserção de trechos em suas canções, perfazendo-se, assim, um gênero de caráter híbrido. Para Takeuti,

[...] o que caracteriza a produção musical do DJ (*disc-jockey*) e do MC (mestre de cerimônia) é a “composição” feita de *samples* (cortes) de outras músicas já existentes; tudo – *jazz*, *reggae*, *hard rock*, *heavy metal*, canções populares e outros gêneros musicais – pode servir de *empréstimo* para compor uma música para que o MC ou o *rapper* entoe seus poemas improvisados que, por sua vez, tem [sic] o mesmo caráter de *mixagem* de elementos retirados de diversas fontes. (TAKEUTI, 2010, p. 19, grifos da autora).

Segundo Marcelo Segreto, em *A linguagem cancional do rap, o hip hop* apresenta “forte ligação com outras manifestações culturais ligadas ao movimento negro” (SEGRETO, 2015, p. 100), remetendo-nos a pensar, nesse caso, na união proposital dos gêneros negros citados (samba e rap), já que “a resistência, o protesto, a manifestação, a preservação das manifestações musicais da população negra em todo o continente americano estão presentes na música negra norte-americana, no *reggae* da Jamaica, e principalmente, no samba no começo do século” (GUIMARÃES, 1999, p. 61).

O título da canção “Meu canto” nos sugere que o ato de cantar representa uma ação: canta-se por um motivo, uma razão, e mais do que isso, compreende-se a ideia de que se canta algo. Nesse caso, a canção não deixa dúvida: ela canta a própria expressão das vozes silenciadas que, agora, por meio do *rap*, falam: “Através do meu canto o morro tem voz”. O *rapper* funciona, assim, como uma voz individual que dinamiza o coletivo que, impregnada da vivência na comunidade, tem seu lugar de fala instituído por meio do *rap*, empenhando sua voz “em questões que afetam a coletividade” (CAMARGOS, 2015, p. 84), levando, conforme temos apontado nesse trabalho, a uma atitude de compromisso social e político:

O engajamento no rap se espraia em um conjunto de ações, valores, práticas e discursos que estendem seu raio de ação às relações entre música e sociedade, entre cultura e política. A construção do sujeito engajado se efetua por meio do compartilhamento da visão segundo a qual o músico, graças às suas obras, participa de modo direto e pleno do processo social (CAMARGOS, 2015, p. 84).

O canto proposto por Renegado, ao invés de levantar apenas as mazelas e as opressões, busca apontar saídas de um lugar comum associado à periferia, esse lugar reconhecido como de carências e de exclusão.⁶² O canto funciona como momento transitório entre a dor e a falta:

Quando eu canto! Acabam-se os prantos
Vejo a esperança e alegria nos olhos dos manos
Emano da alma o meu canto de guerra
Poesia urbana às vezes vulgar mas sempre sincera

O canto entoado pelo *rapper* é consciente de que também poderá livrar o seu pranto e o daqueles que estão a sua volta, sua comunidade. O ato de cantar, que parece apontar para uma amenização da dor, no entanto, é tratado também como “canto de guerra”, sugerindo que não é neutralizador da realidade, mas acalentador desta. Em outras palavras, ele aporta como algo que tranquiliza, mas que também conscientiza e prepara para a luta. Podemos observar que ao cantar suas vivências, o *rapper* tem consciência do seu papel na comunidade. Isso porque, segundo Santos, a periferia é “o ‘espaço do acontecer’, uma espécie de matéria prima para a criação de *raps*, transformando a experiência vivida em poesia musical, utilizando como estratégia de comunicação os ‘eventos’ que são produzidos nesses lugares” (SANTOS, 2013, p. 21).

As palavras do *rapper* podem até não estar no campo da alta literatura – e não precisam estar! –, mas é uma “poesia urbana”, que canta a realidade de sua comunidade. Ocorre, nesse sentido, que a representação do *rap*, entendido como uma arte popular, na medida em que é expressão cultural vinda de comunidades periféricas, “parece produzir desdobramentos peculiares na subjetividade de seus habitantes, os quais passam a ter outras posturas diante das infindáveis dificuldades e dilemas produzidos pela insistente condição de pobreza e miséria” (TAKEUTI, 2010, p. 14).

Por ser uma voz representativa da comunidade, o *rapper* se intitula, em “Meu canto”, um “griot futurista que mantém vivos os ancestrais”. Ele faz uma aproximação temporal entre o passado e o futuro por meio da ancestralidade presente na ideia do *griot* – garantindo o seu vínculo com as suas origens, com o passado ancestral, ou seja, com a sua africanidade – que, qualificado como “futurista”, traz a imagem do profeta, aquele que revela o futuro. Ou seja, este narrador comunitário ao mesmo tempo que olha para trás, observa o futuro, fazendo a ponte entre o passado e o que está por vir. Essa associação indica a importância do seu canto,

⁶² Álvaro Domingues, no artigo “Qualificação das periferias”, observa que “a ideia de periferia carrega em si um sentido estigmatizador, sinônimo de rejeição, de marginalidade, no limite, de exclusão” (DOMINGUES, 2007, p. 139).

que, com simplicidade, relata e denuncia os problemas da periferia, como a fome, por exemplo, mas que projeta sua resistência.

O meu canto não traz sabedoria de um profeta
Mas a malandragem de um marginal poeta
Que chora quando rima o dia-a-dia
De quem vive sorrindo com a panela vazia

O *rapper* não se associa apenas ao *griot*, esse guardião ancestral da memória de uma comunidade, mas também ao profeta (mesmo que para negá-lo) e ao “marginal poeta”, por meio de uma malandragem que não deve ser encarada como expressão negativa, mas sim como estratégia de sobrevivência no mundo capitalista. Quando emprega a palavra “malandragem”, constatamos novamente a proximidade entre samba e *rap*, sendo o malandro aquela figura que caracteriza parte da história do samba (associado aos sambistas do Estácio). Ao utilizar a expressão “marginal poeta”, percebemos também uma aproximação com a chamada literatura marginal, conforme nos recorda Isamabéli Barbosa Cândido, em “A voz que não quer calar: subalternidade e marginalidade em Querô: uma reportagem maldita”, no qual ela apresenta o conceito de literatura marginal, conforme descrito por Nascimento: aquela que “serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas a margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos” (NASCIMENTO apud CANDIDO, s/d, p. 2). Liliane Leroux e Renata Oliveira Rodrigues, no artigo “Deslocamentos da nova literatura marginal: os sentidos de ‘periferia’ e o livre ficcionar do artista”, também fazem um apontamento interessante sobre isso. Primeiramente, as autoras afirmam que o termo marginal é tradicionalmente associado à periferia; porém, quando se refere à arte, o termo não se associa “à periferia no sentido geográfico, econômico ou social”. Assim, os chamados “poetas marginais das décadas de 1960 e 1970” são marginais e situados “periféricamente em relação aos usos dominantes da linguagem e aos meios de publicação”, no qual essa “posição à margem não se estabelecia pela carência social, econômica ou cultural, mas pelo posicionamento antagônico às regras estéticas e comerciais impostas pelo mercado editorial, entre outros fatores” (LEROUX; RODRIGUES, 2014, p. 4). Renegado emprega a expressão “poeta marginal” para representar aquele que está à margem (na periferia) e que, mesmo assim, produz arte, ligado a um movimento que podemos chamar de global, mas que revela, ainda assim, a particularidade de cada espaço social. Isso porque o *rapper* é um agente de sua periferia, entendida como lugar social e não apenas geográfico:

O termo *periferia* passou a ser apropriado pelos próprios moradores [...] na medida em que nele encontram a expressão de seu sentimento de pertencimento a uma “comunidade” a qual não se reduz mais aos seus limites geográficos (“lá onde residem”) e passa a ser vivenciada como uma

vasta rede de pessoas ou coletivos que possuem experiências comuns na adversidade, mas também na solidariedade, nas *bordas* do sistema capitalista mundial (TAKEUTI, 2010, p. 15, grifos da autora).⁶³

O ser periférico é, assim, aquele que não está colocado no centro do poder, mas à margem de um sistema socioeconômico, por isso, “marginal poeta”. E como poeta marginal ele pode cantar as mazelas a que estão sujeitos todos os marginalizados, ainda que fale do seu espaço. Mas isso não significa trazer um discurso carregado apenas de negatividade; há, no seu canto, também esperança e otimismo. Nesse sentido, Silva alega que por meio “das denúncias e narrativas sobre o mundo da periferia, os *rappers* pretendem romper com o silenciamento sobre os problemas enfrentados por aqueles que se encontram do outro lado dos muros” (SILVA, 1999, p. 32), recorrendo aos seus versos para reivindicarem por melhores condições de vida.

O meu canto fortifica quem fecha com nós
Através do meu canto o morro tem voz
Sou o versador que põe amor no que verbaliza
E dá a própria vida pelo que acredita
Não faço guerra em nome da paz
Pois um homem de verdade pela paz a guerra não faz

Podemos constatar, na canção citada, a presença de expressões e palavras que, de certa maneira, tornam seu discurso um instrumento de harmonia. O amor e o afeto aparecem de maneira explícita, ou seja, o *rapper* fala de uma situação que ele vivencia, ama o que faz e insere a temática amorosa em suas canções. Isso é reforçado nos dois últimos versos acima, nos quais ele recorre a uma hiperbolização da oposição guerra/paz, demarcando o seu lugar junto ao segundo termo. Renegado observa, assim, a necessidade da paz em oposição à guerra, o que não significa que a vida seja construída por meio de lutas e de uma resistência. A palavra “fortifica” aparece no sentido de fortalecer, de dar esperanças para quem acredita, para aqueles que vêm para o seu time, reforçando, mais uma vez, o poder das palavras, independente de forma.

Sincopado, rimado, falado, chorado ou versado
Não importa a forma
O importante é que eu não me calo
O meu canto fortifica a luta dos manos
E deixa triste o sorriso dos tiranos
Quando canto meu canto encanta a mina na pista
Encantada com a rima requebra nas batidas

⁶³ Se antes o termo periferia consistia numa maneira habitual de designar aquele espaço que está geograficamente afastado do centro ou das áreas urbanas mais nobres, agora ele se refere não apenas a sua condição geográfica, mas, principalmente, a um sentimento de pertencimento.

Ao utilizar a gíria “manos” é visível a intenção do *rapper* em demarcar quem ele representa, para quem dedica e destina seu canto, em posição aos “tiranos”. Observamos que por este canto ser pacificador, ele atinge também os tiranos, pois é capaz de deixá-los acuados, ou seja, ele consegue afetar não apenas aqueles dos quais é o porta-voz, mas também os que desejariam manter a periferia silenciada. Assim, a figura do poeta-cantor é evocada por uma associação indireta a Orfeu. Conforme aponta Luciano Cavalcanti, no artigo “Orfeu dilacerado: mito e poesia em Murilo Mendes”, a partir das considerações de Dante Trigali,

De acordo com a tradição, Orfeu sempre esteve associado ao mundo da música e da poesia. Destacava-se como cantor e tocador de lira. Sua voz e o som de seu instrumento eram dotados de poder mágico que abrandava o coração dos homens e das feras, fascinando a todos os reinos da natureza. Nada se furtava à virtude humanizadora de sua lira e de seu canto. Ele é, pois, herói da paz e não da guerra. (CAVALCANTI, 2017, p. 2).

Há, sugerida na letra da canção “Meu canto”, a ideia do silenciamento e da invisibilidade do ser periférico, uma vez que até bem pouco tempo essa era a formatação “estabelecida” da periferia como lugar de exclusão somente, conforme apontamos via a afirmação de Takeuti (2010, p. 14). Não se calar, portanto, aponta para um antes (moldado pelo silêncio e pela não representação) e um depois (a voz do *rapper*).

Se a comunidade de Flávio Renegado tem “prantos”, “panela vazia”, “tiranos”, “cicatrices”, “tristeza”, “males da vida”, tem também “alegria”, “esperança”, “sorrisos”, “felicidade”, “amor”, “o samba, a cerveja e futebol”. Seu canto é feito de sabores e de alegrias, estabelecendo, assim, uma forma de humanizar esse ser periférico, afinal ninguém vive somente em um dos polos (alegria/tristeza). A tendência é vermos a periferia como um lugar marcado por aspectos negativos, como a violência que se quer abandonar. Entretanto, o que a canção nos aponta é que, apesar de os problemas existirem, deixando sim profundas marcas nas pessoas, isso não é suficiente para apagar os momentos de felicidade.

Além disso, o que ele afirma na segunda estrofe da canção pode ser lido como uma forma de aproximar a imagem dos seres periféricos dos que se julgam melhores, superiores: afinal, os motivos de alegria e tristeza são comuns a todos nós (a alegria do amor, a tristeza da solidão, a dor da morte). Assim, ele expressa, de modo bastante consciente, uma imagem mais positiva e menos tensa da comunidade, sem deixar de ser também um “canto de guerra”, no qual “cantando juntos somos fortes”.

O meu canto canta as alegrias da vida
E também canta as cicatrizes nela adquirida

A felicidade de ter um grande amor
Também a tristeza de quem nunca o encontrou

Canto a dor de perder pessoas queridas
E quem não canta não espanta os males da vida

Canto o samba, a cerveja e o futebol
No domingo à tarde, como é lindo o pôr do sol
A dor e a tristeza não podem nos abater
Cantando juntos somos fortes
Sabe por quê?

Canto!
A alegria de estar vivo
Canto!
A vida sem maldade
Ela é bela mas 'tamo só de passagem

A canção “Meu canto” finaliza (assim como começou) com a ideia de que a música, por meio do cantar do “griot futurista”, do “marginal poeta”, é “uma forte estratégia para denunciar e reivindicar os problemas mais clássicos dos subúrbios” (SANTOS, 2013, p. 21), fator de conscientização e de transformação, mas também de celebração da vida.

A canção “Meu canto” pode ser relacionada, sem o teor de denúncia social vista nela, à “Minha tribo é o mundo”, na medida em que esta promove uma reflexão sobre a função do *rapper* como cronista de sua comunidade e de comunidades outras, estabelecendo uma conexão com todas as periferias do mundo.

A leitura que podemos fazer de “Minha tribo é o mundo” (primeira canção do álbum de mesmo nome) é que a canção e o álbum dialogam com a ideia de que o *rap* de Flávio Renegado ultrapassa os limites geográficos de sua comunidade, trazendo mensagens mais abrangentes e dando voz a uma minoria invisível na sociedade, sujeitos periféricos que estão presentes em toda a parte do mundo. Assim, falando da sua tribo, do seu lugar, ele alcança outras tribos e outros lugares, que são também lugares marcados pela exclusão social e econômica.

Segundo Dutra, o *rap* apresenta uma dualidade significativa, pois consiste como “um movimento global de resistência” e também como “um elemento que contribui na constituição de identidades culturais locais” (DUTRA, 2007, p. 1). Levando em consideração ainda que o *rap* se constitui a partir de uma linguagem diaspórica disseminada pela música e intrinsecamente relacionada com a construção de identidades de jovens negros habitantes de territórios urbanos marcados por diversas formas de exclusão social, faz-se necessário considerar o cenário em que são produzidas essas canções.

Apesar de se configurar como um fenômeno “mundializado”, isto é, que transcende o limite puramente étnico ligado a uma cultura e região específicas, o *rap* adquire feições próprias em cada lugar em que é produzido, sincretizando-se com outras matrizes culturais e assumindo

diferentes feições em cada país que está presente. Isso dá ao Hip Hop uma identidade que é, ao mesmo tempo global e local, podendo-se identificar alguns traços, ecos da herança cultural local que se combinam dentro da estética do Hip Hop, como por exemplo, as escolhas que compõem a base rítmica que refletem a formação cultural daquela coletividade (DUTRA, 2007, p. 2).

Dessa maneira, não podemos ignorar o papel social que o *hip hop*, e mais precisamente o *rap*, tem desempenhado nas periferias e comunidades de baixa renda no Brasil. E que apesar de sua universalidade, ele “adquire algumas características locais bastantes específicas, resultando em novas formas de organização comunitária e intervenção por meio da procura de novos sentidos e efeitos para a produção e para o consumo culturais”, conforme aponta Heloísa Buarque de Hollanda, no texto “A política do hip hop nas favelas brasileiras” (HOLLANDA, 2008, p. 1). Essa reflexão, portanto, nos remete a pensar que cultura é um mecanismo eficiente para que jovens excluídos e marginalizados tenham seu poder de fala e como isso contribui ainda para que estes não adentrem ao mundo da criminalidade. Hollanda empresta também um outro significado para a cultura, colocando-a também como fonte para “geração de renda, de alternativa ao desemprego progressivo”, além “de estímulo a autoestima, de afirmação da cidadania e, conseqüentemente de demanda por direitos políticos, sociais e culturais nessas comunidades (HOLLANDA, 2008, p. 3).

Stuart Hall ressalta que a cultura vem sofrendo transformações pelas vozes das margens⁶⁴ e que a periferia “nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora”, resultado não somente da aceitação dentro dos espaços dominantes, mas também das “políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural” (HALL, 2003, p. 338).

Em “Minha tribo é o mundo”, Renegado leva suas denúncias de forma rimada, concretizando um discurso poético e político, rompendo barreiras territoriais. A canção dialoga com as ideias de Candido, quando afirma que algumas obras se configuram como “uma literatura que desloca e faz a voz do subalterno ecoar”, revelando “um espaço no qual habita uma minoria, preservando e renovando formas de viver e pensar o mundo” (CANDIDO, s/d, p. 8). Vejamos a letra da canção:

Minha tribo é o mundo, minha tribo
Meu mundo minha nação, toda tribo [REFRÃO]

Quando o PA se abre, não há parado quem fique
quando eu controlo o mic, não há que não se agilize
Se é o tambor que bate, minha tribo não fica triste

⁶⁴ O teórico ressalta, no entanto, que o exposto a cima é válido para todas as classes marginalizadas (Cf. HALL, 2003, p. 338)

mexe com everybody ela bota no repeat
 E diz diz diz que hit não tira do ipod
 mostra para as amigas fala que o som é o mais top
 Se não cola no baile tu tá marcando bobeira
 seu ancestral já dançava groove em volta da fogueira

No rufar dos tambores que Pinxiguiinha chorava
 e a massa da Furacão no tamborzão ta bolada
 Seja sinal de fumaça, Facebook ou Twitter
 não importa qual sua língua mas que a tribo comunique

O Crivo mexe com a pista e também treme o chão
 balanço marca com o pé ou na palma da mão
 O flow casa com o beat embala o coração
 minha tribo é o mundo e o mundo minha nação

[REFRÃO]

No batidão de hitts, riffs e refrão vou levando e minha canção
 gritos de guerra e saudação
 O coração é o tambor que marca o beat da vida
 no rufar do meu tambor transmito paz e alegria

Seja em casa, na pista eu sei que o som arrepia
 minha tribo é meu clã e o meu clã minha família
 O cão sem dono anda só mas só com a matilha
 é o filho do rei mas com a plebe caminha

A minha tribo o tempo atravessa e não tem distinção
 us manos e as minas os caretas e os doidão
 Os Punks, Hippies, Rockers, Rude Boys e os Clubbers
 também toca nas rádios nos bailes, quermesses e pubs

Contamina os play boys e também e a favela
 trago discurso de paz em loucos tempos de guerra
 Quebrando fronteiras em um nano segundo
 pra quem no mundo anda só e pra quem é de todo o mundo

[REFRÃO]

A música de Renegado configura o modo como os moradores das comunidades estão se utilizando da arte e da cultura para remodelarem seu papel social, para que possam exercer sua voz e cidadania. Nesse caso, a expressão dessa voz de denúncia leva não só a constatação dos problemas das periferias, mas também a afirmação daquele espaço como lugar de resistência social, pensada e representada, segundo Takeuti, não mais

[...] em termos de explosões ou grandes mobilizações de massa e, tampouco, arquitetada à margem do sistema; mas, sim, uma resistência que se apresenta como um *evento* ou *acontecimento* a caráter cultural [...] que pode ocorrer em qualquer lugar onde se adensa a *multidão*, nessa ordem global, atenta às suas múltiplas possibilidades de conexão de experiências (TAKEUTI, 2010, p. 14, grifos da autora).

Utilizando-se do poder da palavra, do seu “direito de falar” para fazer denúncias e críticas sociais, o *rapper* fala de “suas próprias necessidades, aspirações e desejos”, adquirindo, essa fala, “dimensão política mais abrangente com base na força das ideias propostas, e na sua capacidade de mobilização” (CAMARGOS, 2015, p. 102). Retomando as ideias de Mello, esse poder que a palavra tem garante a perpetuação de tudo aquilo que é ensinado no coletivo das comunidades (Cf. MELLO, 2009, p. 149). Isso porque,

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

Nesse contexto, o *rap* é o instrumento de libertação e luta política que permite que o ser marginalizado estabeleça seu poder de fala na sociedade, expressando seu direito de “voz” para denunciar os desprazeres que afetam o dia a dia de quem mora em periferias e comunidades. Assim, a expressão dessa voz ocorre por meio da relação entre arte e política, visto que moradores de periferias são estimulados, através da arte e mobilizados a reconstruir seu lugar e criar mecanismos para romper com o discurso de violência a eles associados.

O *rap* de Flávio Renegado busca extrapolar as barreiras de sua comunidade, demonstrando que os problemas que uma dada periferia encontra pode ser os mesmos de outras periferias de todos os cantos do mundo, questionando assim, a ordem social e a invisibilidade do marginalizado e excluído, independente do lugar que se encontra.

Nos primeiros versos da canção, Renegado traz para a “PA⁶⁵” e o “mic” (instrumentos que vão emitir o seu som) a representação da sua música, ressaltando que o seu som, além de promover a diversão (“Quando o PA se abre, não há parado quem fique”), promove também a reflexão e a transformação do ouvinte, pois “quando eu controlo o mic, não há que não se agilize”. Em torno desses dois sentimentos (reflexão e transformação) aparece um outro, o da confraternização, associado à ideia de um pertencimento comunitário e ancestral: “Se não cola no baile tu ta marcando bobeira / seu ancestral já dançava groove em volta da fogueira”.

⁶⁵ Sigla de Public Address, que são caixas que mandam o som para o público Disponível em: <<https://mundoestranho.abril.com.br/tecnologia/qual-e-a-infra-estrutura-necessaria-para-um-show-de-musica/>>. Acesso em: 10 de ago. 2017.

É recorrente em suas letras a menção ao passado, à ancestralidade e às histórias de lutas que envolvem a população negra. Tal discurso demonstra a preocupação do *rapper* com a questão da desigualdade racial, que muitas vezes é associada à de classe, transformando o negro no modelo do ser periférico. O *rapper* coloca nos versos a importância da participação dos afrodescendentes na divulgação do movimento, visto que este nasce dessa população. A esse respeito, Silva diz que

A partir do “autoconhecimento” sobre a história da diáspora negra e da compreensão da especificidade da questão racial no Brasil, os rappers elaboraram a crítica ao mito da democracia racial. Denunciaram o racismo, a marginalização da população negra e dos seus descendentes. Enquanto denunciavam a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimavam a segregação dos negros no Brasil, os rappers reelaboraram também a identidade negra de forma positiva. A afirmação da negritude e dos símbolos de origem africana e afro-brasileira passaram a estruturar o imaginário juvenil, desconstruindo-se a ideologia do branqueamento, orientada por símbolos do mundo ocidental. [...] A valorização da cultura afro-brasileira surge, então, como elemento central para a reconstrução da negritude (SILVA, 1999, p. 29-30, grifo do autor).

Poderíamos dizer que o tema central dessa música é a comunicação. Tudo muda quando falamos, mesmo que às vezes busquemos outras formas de nos comunicar. O som produzido nas periferias constitui um meio de comunicação eficaz para seus grupos sociais e, para confirmar isso, Renegado cita outros gêneros musicais negros que também exerceram esse papel comunicativo e coletivo, como o choro de Pinxiguinha e o *funk* do grupo Furacão 2000, ressaltando, sempre, a importância da conexão entre a tribo:

No rufar dos tambores que Pinxiguinha chorava
e a massa da Furacão no tamborzão ta bolada
Seja sinal de fumaça, Facebook ou Twitter
não importa qual sua língua mas que a tribo comunique

O *rapper*, consciente da importância do seu som para o público, aproveita-se disso para levar sua mensagem, seus aconselhamentos e o seu protesto, provando que o seu som extrapola as barreiras da sua comunidade. O que pode ser explicado por Guimarães quando aponta que o *rap*, como uma “produção voltada para a realidade da periferia, descrevendo seu cotidiano, falando para e por seus moradores” (GUIMARÃES, 1999, p. 41), o que faz do *rapper* um mensageiro dessa periferia, que necessariamente não se refere à periferia apenas do seu contexto social, mas ao global, como podemos observar no refrão da canção analisada: “Minha tribo é o mundo, minha tribo/ Meu mundo minha nação, toda tribo”. O som, como representação de atitude e transformação social, é colocado de diversas maneiras:

O Crivo mexe com a pista e também treme o chão
balanço marca com o pé ou na palma da mão

O flow casa com o beat embala o coração
minha tribo é o mundo e o mundo minha nação

[REFRÃO]

No batidão de higgs, riffs e refrão vou levando e minha canção
gritos de guerra e saudação
O coração é o tambor que marca o beat da vida
no rufar do meu tambor transmito paz e alegria

Seja em casa, na pista eu sei que o som arrepiava
minha tribo é meu clã e o meu clã minha família

A canção não omite os diversos problemas vivenciados pelas minorias sociais que ocupam as periferias (temas muito usados em composições de *rap*), porém estes são colocados de modo a provocar reflexões e mudança de atitude. Não importa qual é o seu grupo social, o que importa é que somos todos humanos, afinal, como diz Hollanda, agir com atitude dentro do movimento *hip hop* “é construir algum sentido de comunidade no quadro de violência e miséria da vida na periferia urbana” (HOLLANDA, 2012a, p. 88).

**O cão sem dono anda só mas só com a matilha
é o filho do rei mas com a plebe caminha**

A minha tribo o tempo atravessa e não tem distinção
us manos e as minas os caretas e os doidão
Os Punks, Hippies, Rockers, Rude Boys e os Clubbers
também toca nas rádios nos bailes, quermesses e pubs

Contamina os play boys e também e a favela
trago discurso de paz em loucos tempos de guerra
Quebrando fronteiras em um nano segundo
pra quem no mundo anda só e pra quem é de todo o mundo (grifos nossos)

Os versos destacados acima confirmam a consciência que o *rapper* tem de si e da sua importância enquanto representação e exemplo para transformação daqueles que estão dispostos a seguir o “filho do rei” (como se autointitula), que consegue quebrar as fronteiras para fazer a guerra em nome da paz.

Se a figura do *griot*, já citada anteriormente, estabelece uma relação com os antepassados africanos, também a religião/espiritualidade se associa a isso, na medida em que as religiões de matriz africana trazem um forte caráter de resistência tanto no Brasil como nos outros territórios que receberam os negros da diáspora, reforçando a afirmativa Marco Aurélio Paz Tella em “Rap, memória e identidade”, de que os temas que remetem ao passado da população negra constituem-se como característica inicial do *rap* (CF. TELLA, 1999, p. 60). São recorrentes, assim, nas letras de canções, temas relacionados à religiosidade, como em “Black Star” – canção já aludida neste estudo.

A canção está presente no álbum *Outono Selvagem*, que constrói uma narrativa a respeito dos sete pecados capitais, que seriam os principais causadores de tanta violência nos tempos atuais. Ao transitar pelo terreno da gula, avareza, luxúria, ira, inveja, preguiça e soberba, o *rapper* “bota os pensamentos pra fora, reflete, se indigna, protesta” com atitudes de encorajamento que comportam “iniciativa [...], visão de mundo, uma postura ética, um posicionamento que não se rende ao silêncio, à resignação de sofrer de calado” (BERILLO apud CAMARGOS, 2015, p. 86). Vejamos a letra de “Black star”:

Pra justiça, chama Xangô
Pra batalha Ogum é o mais forte
Ontem fui caça hoje eu sou caçador
Quem me guia nessa trilhas é Oxossi

Sou pele preta vigiada
As sentinelas estão montadas
Pensão que vão me deter
Não sabem nada
Já venci a fome e a farda

Cara feia dos caretas não me faz tremer
Sobrevivente no Brasil
Putá de país Hostil
Onde é crime preto e pobre ter poder
Meu passado é meu presente
Já arrastei corrente
Mas hoje entrei no game pra vencer

Ecoo, grito forte na senzala
Nego canta, nego dança
Não existe mais chibata

Querem que a humildade seja a virtude de todo negão
Migalhas pro meu povo, a pauta desse jogo presídio e prisão
Sou preto rebelado que não aceitou ser chamado de ladrão
Hoje Black Star, o sonho de consumo da filha do patrão

Pra justiça, chama Xangô
Pra batalha Ogum é o mais forte
Ontem fui caça hoje eu sou caçador
Quem me guia nessa trilhas é Oxossí

Enquanto nos empurram cachaça e cocaine
Devolvemos para eles Basquiat, Coltrane
Querem nos tirar tudo inclusive your name
Mas pergunta pra esses putos, qual my nickname?

Eu sou Ira! Cores e Dores,
sabores, odores

Minha rima é guerra, inimigos não mando flores
Sou power como James, mais um nigga a sorrir

Flavio Renegado dinastia de Zumbi

Ecoo, grito forte na senzala
Nego canta, nego dança
Não existe mais chibata

O título da canção nos conduz a dois caminhos: o primeiro seria uma referência à linha de navios a vapor chamada “Black Star”, comprada por um dos maiores líderes negros deste século, Marcus Garvey (Cf. CASHOMORE, 2000, p. 227-228), expressando mais uma vez a relação dos temas tratados no *rap* com tudo aquilo que nos remete à história dos negros. Um segundo sentido para a expressão inglesa pode ser dado por sua tradução, já que em língua portuguesa seria “estrela negra”. Nas duas acepções, há a referência à figura do negro no sentido de seu empoderamento.

“Black star” é uma canção em que a religiosidade africana é colocada para enfatizar a falta de confiança na justiça dos homens quando se trata do preconceito contra os negros. Os primeiros versos que compõem a canção já apontam a descrença do *rapper* na justiça dos homens. Ao dizer que para justiça e para batalha é melhor apelar para a religiosidade e clamar pela intercessão das entidades sagradas (“Xangô”, “Ogum” e “Oxossi”), Renegado sugere que já não acredita na justiça terrena, feita pelos homens. Ao utilizar termos como “Xangô”, “Ogum” e “Oxossi” – nomes que se referem a Orixás da Umbanda, religião afro-brasileira – o *rapper* reafirma ainda o seu compromisso com as suas origens, bem como a sua crença e a sua fé, estabelecendo, via os orixás, a relação com sua comunidade.

Pra justiça, chama Xangô
Pra batalha Ogum é o mais forte
Ontem fui caça hoje eu sou caçador
Quem me guia nessas trilhas é Oxossi

O racismo e o preconceito, colocados como tema central da canção, aparecem através de uma série de metáforas e jogos de palavras, numa forma de protestar e fazer as pessoas refletirem sobre como os negros são tratados (no Brasil), corroborando as ideias de Hollanda, quando afirma que o *rap* enfrenta questões raciais de um modo mais reflexivo (Cf. HOLLANDA, 2012b, p. 27), como podemos observar nos versos a seguir:

Sou pele preta vigiada
As sentinelas estão montadas
[...]
Onde é crime preto e pobre ter poder
Meu passado é meu presente
Já arrastei corrente
[...]
Querem que a humildade seja a virtude de todo negão
Migalhas pro meu povo, a pauta desse jogo presídio e prisão

“Black Star” é a canção que trata da questão do racismo e do preconceito que resulta nas mais diversas formas de violência contra o negro, porém retratando alguns negros que conseguiram se sobressair nesse cenário: “Enquanto nos empurram cachaça e cocaine / Devolvemos para eles Basquiat, Coltrane”. O verso “Meu passado é meu presente” reafirma a postura de resistência negra e a ancestralidade do *rapper*, imerso no sentido de pertencimento da comunidade. Se no passado, “já arrastei corrente” e hoje “não existe mais chibata”, isso não significa que a violência ao negro deixou de ser praticada. Muito pelo contrário, a ele é ainda reservado um lugar de exclusão e de aprisionamento sociais, conforme vemos na canção. A esse respeito, Tella observa que “em meio a esse conjunto de denúncia e revolta” próprios do *rap*, “ganha destaque o tema preconceito social e, principalmente, o racial”, ao abordar os “estigmas construídos pelo imaginário social, no qual as vítimas em potencial são os jovens negros que moram na periferia” (TELLA, 1999, p. 60).

As rimas críticas de Renegado escancaram a história do povo negro e de seu sofrimento, no passado e no presente, evidenciando uma linha de continuidade histórica. Mas em nenhum momento o *rapper* incentiva para que se reaja de maneira violenta a essa violência histórica e sim através do seu exemplo de vida – de negros que, apesar de também terem passado por várias provações, conseguiram ocupar um lugar na história. Por isso, ele rebate: “Enquanto nos empurram cachaça e cocaine / Devolvemos para eles Basquiat, Coltrane”.

Ao relatar que também enfrentou problemas de discriminação, Renegado está valorizando sua experiência de vida e a relação desta com sua obra, pois, segundo Silva, “ter passado pelo processo de exclusão relacionado à etnia e à vida na periferia surge como uma condição para a legitimidade artística”, “a condição de excluído surge no discurso do rapper como objeto de reflexão e denúncia”, é, pois, “a dimensão pessoal que possibilita o desenvolvimento da crônica cotidiana”, dando a ele a condição de ser porta-voz “desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática” (SILVA, 1999, p. 31).

Pensam que vão me deter
 Não sabem nada
 Já venci a fome e a farda
 Cara feia dos caretas não me faz tremer
 Sobrevivente no Brasil
 Puta de país Hostil
 [...]
 Meu passado é meu presente
 Já arrastei corrente
 Mas hoje entrei no game pra vencer

Ecoo, grito forte na senzala
 Nego canta, nego dança
 Não existe mais chibata
 Querem que a humildade seja a virtude de todo negão
 Migalhas pro meu povo, a pauta desse jogo presídio e prisão

Para Guimarães, o alvo do *rap* é “a denúncia das desigualdades e a discriminação e, seu universo refere-se a um ‘local’ que está remetido ao ‘global’”, pois “periferia é periferia em qualquer lugar” (GUIMARÃES, 1999, p. 47). Assim, essa condição de exclusão por ser negro não é algo exclusivo do *rap* mineiro e brasileiro, mas está enraizada na própria construção social do negro no Brasil e em países que escravizaram populações negras africanas. Mas o que distingue o discurso de Renegado de tantos outros *rappers* é a forma como formata sua canção pela apologia e crença da/na paz, tendo o *rap* como compromisso, arma e resistência, pois ele é o “preto rebelado que não aceitou ser chamado de ladrão/hoje black star”. Nesse caso, a figura do negro se configura, aqui, como aquele que, apesar de todo o tipo de humilhação e sofrimento a que foi submetido em nosso processo histórico (e que ainda será), pode conseguir ser reconhecido pelos seus talentos.

Na letra de “Rebelde soul” (já mencionada neste estudo), além de o título trazer um jogo de palavras com os termos “sou” e “soul” – este último aludindo ao gênero precursor do *rap* –, remete-nos à ideia tanto da rebeldia presente no mundo do *rap* (sinônimo de atitude) quanto enfatiza essa ligação com o movimento negro. É a canção que reafirma a luta do povo negro pelo direito à igualdade. Vejamos a letra da canção:

Soooooooo! “Rebelde soul”

Inabalável eu vou fazendo minha longa caminhada
 De representar a vila e os manos da quebrada
 Porque o Black Power ainda está vivo
 E som de preto é isso mesmo talento com compromisso

Agir com atitude e coração
 Rima com poesia é só um passo pra revolução
 Com o mic na mão eu já tomei de assalto
 Quebrando as fronteiras entre o morro e o asfalto

Fazendo barulho, tumulto, confusão
 Te proporcionando profunda reflexão
 Pra entender nossos problemas e conflitos
 Pois atualmente ainda existem oprimidos

Porque W Bush joga bomba no Iraque
 E nas entrelinhas faz conchavo com Bin Laden
 Pra ver quem é Cristo e quem é a besta
 A TV é a maior encolhedora de cabeças

Feche os olhos e vai perceber

Que a estrada parceiro vai além do que se vê
 Dialeto, gíria e até mesmo em yorubá
 Sempre encontramos outras formas de nos comunicar

O opressor ficou louco ficou puto
 O barroco de favela se conectou com mundo
 Até via digital podemos nos aquilombar
 Aê Max B.O é só chegar

Aí Max B.O é só chegar!

Na rebeldia do soul
 Desde quando o Sol raiou
 O dom que Deus dá ninguém tira
 Se liga no flow

Som da corrente quebrando
 Mais que o chicote estalando
 A música do tambor e as palavras versando

Conectado com o mundo dentro de uma caverna
 Trazendo do submundo dialeto das internas
 Revelando pra esse mundo o que ninguém conhece
 Meu jeito rebelde de ver o que você esquece

Sem esquecer o passado e o lugar que vim
 O amor é minha quebrada e aos iguais a mim
 A cada passo mais firme no caminho do bem
 Fortalecendo a corrente sem olhar a quem

Sobrevivente do navio que no Brasil chegou
 Parceiro eu não sou rebelde ou rebeldia sou
 Firme na vida a disputa te surpreende
 O dia a dia na luta é assim ninguém se rende!

Os primeiros versos da canção trazem afirmações de representação coletiva: “Inabalável eu vou fazendo minha longa caminhada/De representar a vila e os manos da quebrada”. É se identificando com a história da diáspora negra (segregada e excluída) e compreendendo as particularidades de sua comunidade, que os *rappers* vão engendrando uma identidade significativa para si e para todos aqueles a quem representam, o que acaba contribuindo para tirar esses sujeitos do silenciamento. Tal processo é apontado por Hall, Takeuti e Hollanda como uma ressignificação cultural pelas vozes das margens. Segundo Hall, mesmo nas culturas mais dominantes, a presença da cultura negra tem se mostrado com um importante papel – ainda que o crítico tenha ressalvas quanto a isso.⁶⁶ Nas palavras do autor,

⁶⁶ “Não quero sugerir, é óbvio que podemos contrapor à eterna história de nossa própria marginalização uma sensação confortável de vitórias alcançadas — estou cansado dessas duas grandes contranarrativas. Permanecer dentro delas e cair na armadilha da eterna divisão ou/ou, ou vitória total ou total cooptação, o que quase nunca acontece na política cultural, mas com o que os críticos culturais se reconfortam” (HALL, 2003, p. 338).

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, a ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural (HALL, 2003, p. 338).

Podemos perceber que o verso “Porque o Black Power ainda está vivo” intenciona ressaltar todo o processo de resistência dos negros que, diante de tanta opressão, se uniram em busca de igualdades civis.⁶⁷ Isto nos leva a pensar que as armas que Renegado utiliza são aquelas motivadas pela atitude e pelo compromisso, demonstrando sua eficácia, visto seu canto alcançar um público que ultrapassa as fronteiras de sua comunidade.

E som de preto é isso mesmo talento com compromisso
[...]
Agir com atitude e coração
Rima com poesia é só um passo pra revolução
Com o mic na mão eu já tomei de assalto
Quebrando as fronteiras entre o morro e o asfalto
Fazendo barulho, tumulto, confusão
Te proporcionando profunda reflexão
Pra entender nossos problemas e conflitos
Pois atualmente ainda existem oprimidos

Nos versos acima, Renegado reafirma o seu compromisso com o *rap*. Consciente do seu papel de porta-voz de sua comunidade, declara que, apesar de suas palavras provocarem reflexão nas pessoas, ele faz isso com amor e com emoção, incitando a revolução de uma outra maneira, pois com o “mic” na mão chega e surpreende tomando de assalto pessoas não apenas de sua comunidade, mas fazendo com que suas rimas ultrapassem as barreiras da periferia e sejam alcançadas por outras pessoas também. Para Julimar da Silva Gonçalves, em “Poéticas do rap engajado”, é justamente isso que o *rap* faz: “delineia territorialidades ao mesmo tempo em que escapa delas; é uma produção artística que consegue ao mesmo tempo fixar-se em um determinado espaço geográfico e fluir por outros lugares sociais” (GONÇALVES, 2012, p. 130).

Nesta canção, assim como em várias outras de Renegado, podemos constatar que se destaca a forte relação do *rapper* com o seu povo negro e com sua memória de resistência, expressa através da arte, das tradições, das religiões ou das histórias desse povo, visto que o

⁶⁷ Black power foi um “movimento negro de orgulho racial iniciado na década de 1970 nos Estados Unidos” (ANDRADE JÚNIOR, 2013, p. 209) e o Ato dos direitos civis, de 1964, foi “uma abrangente reformulação legal das relações étnicas e raciais” (CASHMORE, 2000, p. 370) ocorrida neste mesmo país.

rap é “uma importante via para adentrarmos no terreno dos conflitos, das tensões e do poder que opera desigualmente na vida social, conduzindo-nos a repensar os processos sócio-históricos” (CAMARGOS, 2015, p. 27).

Sem esquecer o passado e o lugar que vim
O amor é minha quebrada e aos iguais a mim
A cada passo mais firme no caminho do bem
Fortalecendo a corrente sem olhar a quem

Isto marca seu compromisso com as questões étnico-raciais de um certo modo para enfatizar quem ele representa e, ainda, para buscar a oportunidade de refazer o papel daqueles que sempre estiveram à margem, possibilitando-lhes voz e visibilidade.

Na letra de “Zica”, já aludida neste texto, a narrativa do *rapper* é construída a partir das conquistas do povo negro (especialmente do negro brasileiro), bem como da posição social ocupada por estes, cuja ascensão neste país é sempre mais difícil e dolorosa (e não se dá senão por meio da luta e da resistência).

Eu sou zica mesmo (eu sou)
Eu sou zica mesmo (Nego!)
Na base ou no profi sou titular a artilheiro (REFRÃO)

Entro no campo da vida, chego suando a camisa
Talento, raça e ginga, problema na boa se dribla
Agito geral, deixando a massa quente
Zé povinho é que não fica contente

De um bom jogo, nunca tive medo
Habilidade, humildade, isso nunca foi segredo
Vencendo a pobreza, fazendo do pódio a meta
O sucesso meu parceiro, coisa mais que concreta
Sou um vencedor, e isso já é fato
E de fato, qualquer bola que chega eu mato
Pra seleção da vitória eu já fui convocado
Vou devolver pro gueto o orgulho que foi roubado

E continuo na missão, doa a quem doer
Quem não se corrompeu, só o tempo vai dizer
Buxixa difama, fala e fala a esmo
Não me abala, não me atinge, porque

[REFRÃO]

Lázaro ramos na tela, seja cinema, novela
Ronaldo Gaúcho marcando de bicicleta (É Zica)
Anderson Silva numero um no fight
É como renega comandando o MIC (é Zica mesmo)
Elas mandam demanda, mas minha fé é de bamba
Que quebrante quebra com uma oração
Mantenho a mente aberta, e o corpo fechado
Sempre guiado pelo coração

Resposta de homem, alma de menino que guia o destino com a própria mão
 Se a vida é um game, não jogue sozinho de um lado tem Cosme e de outro
 Damião
 Uns dizem que é dom outros dizem que é sorte
 Uns querem as de cem, eu quero os malote
 Aí parceiro vê se entende qual que é o processo
 Eu quero menos ordem e bem mais progresso
 O acesso é touch screen celular, televisão
 Mas diz o que você faz com tanta informação
 Vou te contar um segredo
 Eu tô na pole position porque (refrão)

O título “Zica”, gíria comumente utilizada (pelos manos) para aludir ao que “dá errado” (Cf. RIGHI, 2011, p. 505), aparece, na canção, para reforçar o lado inverso da história negra no país, ao evidenciar os negros que conseguiram driblar o determinismo social, inscrevendo-se em uma história de ascensão. Com o intuito de propagar o seu discurso de resistência e atitude, de modo que possa reverter essa condição de excluído e marginalizado, Renegado tece a narrativa de “Zica” valorizando e destacando o trabalho de alguns desses negros, muitas vezes oprimidos, sem oportunidade de terem seus trabalhos reconhecidos em uma sociedade racista (ainda que se fale de um discurso que negue o racismo).

A música é um dos aspectos que destaca homens negros do Brasil que alcançaram sucesso e notoriedade, reforçando mesmo a própria imagem do *rapper* que, diante de todas as condições a que foi submetido ao longo de sua vida, teria tido motivos para ser um marginal, mas que conseguiu superar as adversidades.⁶⁸

Eu sou zica mesmo (eu sou)
 [...]

Lázaro ramos na tela, seja cinema, novela

Ronaldo Gaúcho marcando de bicicleta (É Zica)

Anderson Silva número um no fight

[...]

É como Renega comandando o MIC (é Zica mesmo) (grifos nossos)

Podemos observar que o *rapper* fala metaforicamente do jogo da vida como um jogo de futebol, aludindo a este como uma das mais visíveis formas de ascensão social do negro. Ele destaca que, nesse jogo, por mais que se possa contar com a sorte, o que nos faz vencedores é a maneira de como reagimos, como podemos confirmar nos versos seguintes:

Entro no campo da vida, chego suando a camisa
 Talento, raça e ginga, problema na boa se dribla
 [...]

De um bom jogo, nunca tive medo
 Habilidade, humildade, isso nunca foi segredo
 Vencendo a pobreza, fazendo do pódio a meta
 O sucesso meu parceiro, coisa mais que concreta

⁶⁸ Este tema é retomado e desenvolvido na letra de “Renegado”.

Sou um vencedor, e isso já é fato
 E de fato, qualquer bola que chega eu mato
 Pra seleção da vitória eu já fui convocado
 Vou devolver pro gueto o orgulho que foi roubado
 E continuo na missão, doa a quem doer
 Quem não se corrompeu, só o tempo vai dizer
 [...]
 Se a vida é um game, não jogue sozinho de um lado tem Cosme e de outro
 Damião
 Uns dizem que é dom outros dizem que é sorte
 Uns querem as de cem, eu quero os malote
 Eu tô na pole position porque (Porque eu sou Zica)

A canção explora o sentido emblemático do *rap*: a sua missão de transformação social. Seus versos são repletos de palavras que encorajam e incitam uma forma de reagir positivamente e “devolver ao gueto o orgulho que foi roubado”. Apesar de suas palavras abrandarem suas reais expectativas, o *rapper* deixa claro que ele não quer ordem, mas sim evolução. O que ele deseja realmente é que as pessoas sejam mais evoluídas para se livrarem de ideias racistas e segregadoras e aceitem que os negros também são merecedores de glórias e dignos de ocupar certas posições.

A ideia expressa na canção pode ser mais bem refletida a partir das considerações do cineasta mineiro e ativista negro Joel Zito Araújo, no artigo “A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual”, quando este afirma que a branquitude “se tornou o padrão de referência” da sociedade, pois, mesmo inconscientemente, há um forte “desejo do branqueamento na construção de imagens sobre o país” (ARAÚJO, 2006, p.74). O autor discorre sobre as diversas formas de discriminação e exclusão social a que as minorias raciais são submetidas. No cinema e na telenovela brasileiros, o negro e o mestiço, por exemplo, só ocupam papéis que revelam “estereótipos negativos”, representando personagens como empregados domésticos, favelados, presidiários, escravos, etc. ou outros que não sejam de destaque ou que apontem para a ideia de subalternidade.

Araújo defende que a ideologia do branqueamento reforça a estereotipia e contribui para a exclusão social de negros e indígenas, enfatizando “um eterno sentimento racial de inferioridade, e uma consciência difusa e contraditória de ser uma casta inferior que deve aceitar os lugares subalternos e intermediários do mundo social” (ARAÚJO, 2006, p. 77). Para Flávio Renegado, a “zica” está justamente na inversão da “ideologia do branqueamento” que permeia a sociedade brasileira, pois se esperavam ver nas telas apenas os brancos bonitos, também verão atores negros como Lázaro Ramos, considerado uma estrela da TV, ou ainda jogadores de futebol, como Ronaldo Gaúcho, que conseguem se destacar pelo seu desempenho e não apenas por sua aparência. Nesse sentido, Araújo observa que

Os nossos jogadores negros-mestiços que na última Copa do Mundo [o cineasta refere-se ao ano de 2004] levaram mais uma vez ao topo a imagem do país, e o orgulho da nossa nacionalidade, são obrigados a suportar a permanente humilhação pelo estigma de suas aparências, sua “impura” feiúra (sic), nas inúmeras comparações e em eleições dos homens mais bonitos da última copa mundial de futebol, que, “naturalmente”, escolheram o inglês David Beckham e outros homens brancos. (ARAÚJO, 2006, p.77).

Para Renegado, diante de ideias racistas e segregadoras só há uma solução: evoluir os pensamentos. A canção “Evoluídos pensamentos”, que faz parte do álbum *Minha tribo é o mundo*, estabelece uma relação de proximidade significativa com seu primeiro álbum, *Do Oiapoque a Nova York*, na sugestão de que a música do *rapper* mineiro não tem fronteiras. Entretanto, como observado nas outras canções, é comum o *rap* se configurar como uma forma de protesto das classes marginalizadas, utilizando esse discurso para criticar a sociedade. Tal crítica resulta da discrepância entre as classes sociais e do preconceito contra a favela e seus moradores. Renegado, porém, ainda que não fuja à regra no que diz respeito ao caráter contestatório e de denúncia social presentes em sua música, destaca em suas composições um discurso de resistência, no qual faz suas críticas e denúncias com uma linguagem menos inflamada.

“Evoluídos pensamentos” parte de conselhos da experiência de vida do *rapper*, tornando-se um processo de ensino e aprendizagem, como podemos perceber nos seus versos.

Vivo sempre em constante movimento
Corro atrás de evoluir os pensamentos
Vivo sempre em constante movimento
Corro atrás de evoluir os pensamentos
que me mostre além da estrada o que eu quero enxergar,
me aponte no caminho perigos que hei de encontrar
[REFRÃO]

Lute irmão por mais amor e menos guerra
Honre Jão o chão vermelho da sua terra
Ei meu mano pra frente é que se anda
Não se esqueça das orações demandas
Instrumento da paz sou sempre mais
Nunca esqueça disso
Isso me dá a vibe capaz de ser evoluído
Enquanto a babilônia cai e chora,
em zion se comemora a vitória
[REFRÃO]

Os meus versos e pensamentos têm poder
Imã pro que há de bom bota a maldade pra correr
Vejo que por ouro e prata homem se mata
Demonstrando ter assim alma pequena de um primata
Exploram a terra e o pretexto é o progresso
Esquecem que ambição só compra retrocesso

Louis vuitton cobre o corpo e não a alma
 Na babylon a hipocrisia ganha palmas
 [REFRÃO]

A tela ainda leva o meu povo pro abismo
 Prega segregação eleva o consumismo
 Respeito e amor nos meus versos eu fecundo
 Canto pra tocar parte deste mundo
 Sorriso de criança quando presa puro
 É patrimônio do passado conquista do futuro
 processo é o que prego na vida e no refrão
 Pra revolução é necessário evolução
 [REFRÃO]

A letra se inicia pelo refrão (característica marcante em suas composições) e traz nesses versos um encadeamento de ideias, no qual o movimento (modificação de atitudes) resulta na mudança (transformação do ser humano), o que, conseqüentemente, ocasionará em um meio de salvar o mundo. E é nessa lógica de ideias que o *rapper* conduzirá os seus versos, trazendo a mensagem de que os tempos são de guerra, mas que a resposta para reverter essa situação está dentro de cada um de nós, cabendo-nos semear o amor e a paz, como podemos observar nos versos “Lute irmão por mais amor e menos guerra” e “Pra revolução é necessário evolução”.

Em versos como “Honre Jão o chão vermelho da sua terra”, “Ei meu mano pra frente é que se anda”, “Não se esqueça das orações demandas” e “Instrumento da paz sou sempre mais”, o *rapper* exerce a função de conselheiro da sua comunidade, encorajando, de certa maneira, o seu povo a resistir de forma positiva. A expressão “Instrumento da Paz” nos remete à oração de São Francisco de Assis, que tem em seu conteúdo uma pregação da paz e do amor, tal qual Renegado faz em suas letras.

A escolha lexical também merece destaque para essa análise, visto que muitas ideias aparecem sugeridas em palavras e expressões, como é o caso de “Babilônia”, palavra que funciona como metáfora para descrever o estado atual de caos da nossa sociedade. No caso, Renegado faz uma comparação da “Babilônia” bíblica – capital da Suméria e da Acádia, denominado um território de “desordem” e “confusão” (onde hoje é o Iraque) – com os territórios turbulentos das periferias. Ao mesmo tempo, “Zion” designa o paraíso, o lugar ideal para se viver em paz. Se há determinações espaciais, outras são dadas por marcas de produtos, como “Louis Vuitton” – uma das mais famosas marcas de bolsas do mundo, que tem a sede de sua empresa em Paris, na França –, evidenciando o consumismo, a ostentação, o luxo das classes abastadas, direcionando ainda o interlocutor a refletir que o dinheiro, os bens materiais não são mais importantes que a essência humana.

Vejo que por ouro e prata homem se mata
 Demonstrando ter assim alma pequena de um primata
 Exploram a terra e o pretexto é o progresso
 Esquecem que ambição só compra retrocesso
 Louis vuitton cobre o corpo e não a alma
 Na babylon a hipocrisia ganha palmas

Assim, podemos perceber que o *rapper* tem consciência do papel que exerce para a sua coletividade, pois sabe que com o “mic” na mão ele cumpre sua missão, mesmo que trazendo para o seu discurso os temas mais negativos a que estamos condicionados como a ganância, a ambição, o consumismo e a hipocrisia.

Entre um refrão e outro, Renegado faz com que seus interlocutores reflitam sobre o bem e o mal, ao mesmo tempo em que o *rapper* transmite suas mensagens e seus conselhos para que as pessoas façam como ele e sigam o caminho do bem.

A tela ainda leva o meu povo pro abismo
 Prega segregação eleva o consumismo
 Respeito e amor nos meus versos eu fecundo
 Canto pra tocar parte deste mundo
 Sorriso de criança quando presa puro
 É patrimônio do passado conquista do futuro
 Processo é o que prego na vida e no refrão
 Pra revolução é necessário evolução

O *rapper* nos chama atenção para a influência negativa da mídia na vida das pessoas, fazendo uma comparação com a finalidade com que compõe os seus versos: enquanto a TV, nomeada de “tela”, propaga temas como o consumismo e a discriminação, os versos que compõem o seu “canto” são imbricados de sentimentos como respeito, amor e paz – canto esse que vai ultrapassar as fronteiras com o objetivo de construir novas identidades, provocar sentimentos de resistência e encorajamento diante de tantas situações negativas a que os marginalizados, como ele são acometidos todos os dias. A canção é finalizada com o verso “Pra revolução é necessário evolução”, enfatizando a ideia central de que para resistir, ir à luta, não é necessária a violência, mas sim a sabedoria, rebelar por meio de atitudes conscientes.

Para Guimarães, “a violência é uma presença constante nas letras de rap. Ela é parte intrínseca do cotidiano vivenciado pelos jovens que moram em qualquer periferia e, sendo o relato da vida desses jovens, o rap incorpora essa violência em seu discurso”. (GUIMARÃES, 1999, p. 41). O que se percebe nas composições de Flávio Renegado é que ele não deixa de abordar o assunto da violência; porém, sempre que o faz, procura que seja de maneira positiva e não ressaltando apenas os aspectos negativos ligados ao tema. Isso se dá até mesmo quando aborda questões políticas, como a da exclusão do negro na sociedade. Ao mesmo tempo em

que ele a aponta, revela também o lugar de resistência de muitos, valorizando, em canções como “Black Star” e “Zica”, por exemplo, a atitude de negros que lutam diariamente para a afirmação da negritude.

Em “Mil grau”, a denúncia social é construída por meio de uma linguagem que representa o meio social do *rapper*, a linguagem dos “manos”, repleta de gírias e expressões características, como um meio eficiente de garantir a comunicação com o seu interlocutor. Nesse contexto, Segreto afirma que “o gesto oral do cantor assume então um sentido de verdade, já que a maneira como o indivíduo se expressa na canção se aproxima da maneira como ele se expressa no seu dia-a-dia” (SEGRETO, 2015, p. 4). Vejamos a letra da canção:

Mil Grau, a rima tá no morro e no asfalto
Mil Grau, a minha falange toma de assalto
Mil grau, quem fecha comigo mão pro alto
Mil grau, mil grau, mil grau

Os malucos sussurram na voz,
toca no carro dos boys
Renegado com flow, o gambé se invocou
Pois com o MIC na mão eu cumpro minha missão
Autoconhecimento e informação aos meus irmãos

Não adianta tentar me calar
Eu tenho uma missão e não vou parar
Sem drama, já nasci na lama
Não corro atrás de fama, ela corre atrás de mim
Zé povinho me difama porque
quando subo no palco eu unifico a favela e o asfalto
Em um só coro gritando bem alto meu nome
As armas que eu uso caneta, papel, microfone

Pra me defender, pra poder lutar
Pra poder vencer, pra poder ganhar
Nova referência pros moleques da quebrada
Um negão com atitude que não deixa falha
Sem arma trago na rima o ódio o amor
Sou como Gandhi um pacificador

Pois a rima
tem o poder de mudar
Pois a rima
tem o poder de transformar

[REFRÃO]

Na sutileza do olhar o guerreiro trava seu front
No entendimento de um sonho o poeta encontra sua fonte
Quanto mais sofrido mais bonito é seu verso
Quanto mais sentimento, maestro rege o universo

Nessa vida irmão, o que mais me entristece

é o morro virar poesia de quem nem o conhece
Só quem vive, parceiro, é capaz de explicar
a energia que habita nesse lugar

A tiazinha que assume a guarda pra ganhar seu pão
A correria pelas onças na esquina, né Jão?!
Pelas verdes, vi “vários cair poucos subir”
Satisfação de verdade, quando o moleque sorrir

Trabalho por dinheiro
Canto por satisfação
No bolso uns peixes, no morro consideração
Entrei no jogo foi pra virar campeão

Um pouco suspeito
No morro consideração
Entrei no jogo pra virar campeão
Pra minha coroa não precisar limpar mais chão

Ei! Jão se envolve, não corre quem corre é lock
Resolvo com argumento, não preciso de revólver
Ei Jão se envolve, não corre quem corre é lock
Resolvo com argumento não preciso de revólver

Rima, atitude, poder e poesia
Maluco eu já falei que o rap transforma vidas
Lero lero, não me compra, não me iludo
O neguinho comum agora é um nobre vagabundo

É malandro de verdade tira onda na moral
Sempre tá no jornal no caderno cultural
Mil grau é dar a volta por cima
E de cabeça erguida encarar a vida

Moral! Mudar as regras do jogo
Mas sempre mantendo vivo o conceito no morro
Normal! Cuidar da saúde e da família
Porque tem muita gente cuidando da minha vida.

O termo “rima”, para se referir ao *rap*, é uma constante nas letras, o que nos remete à questão do *rap*/poesia como elementos que são utilizados para fazer sentido na vida do seu interlocutor, reforçando sempre o caráter de transformação social que o *rap* possui.

Mil Grau, a rima tá no morro e no asfalto
Mil Grau, a minha falange toma de assalto
Mil grau, quem fecha comigo mão pro alto
Mil grau, mil grau, mil grau

A gíria “mil grau” sugere algo “muito bom, bacana, sensacional”. Ao utilizar a oposição “morro” *versus* “asfalto”,⁶⁹ percebemos o propósito de fazer o interlocutor refletir

⁶⁹ Normalmente, os moradores apontam aquele que não é da favela de “gente do asfalto” ou quando um morador vai sair da favela fala que “vai descer pro asfalto”.

sobre os sentidos ocultos no termo “asfalto”, pesando nele, ainda, a ideia da precariedade de infraestrutura das favelas. O asfalto é sinal de progresso, é um signo daquilo que há de urbanização nas cidades e que, em muitos casos, não chega à favela. Apesar do uso de uma linguagem figurada, ele não deixa de denunciar e trazer à tona os problemas da comunidade, fazendo o que o *rapper* paulistano Pivete chama de “tráfico de informação da periferia para o centro” (PIVETE apud GUIMARÃES, 1999, p. 42), ao definir o *rap*. Esse “tráfico de informação” seria, no entender de Hollanda, o quinto elemento constituinte do *hip hop*. Para ela,

Um fator estruturante da estética hip-hop é a questão do ativismo, da consciência de sua história, da afirmação da história de uma cultura local e de suas raízes raciais, o que gera a necessidade da busca de informação e de conhecimento. O conhecimento orgânico – seja acadêmico ou não – passa então a ser valorizado e experimentado como parte integrante da cultura hip-hop, legitimando alguns de seus atores como as vozes da periferia. A maioria engaja-se no conhecimento e na preservação de sua história, assim como na afirmação e nas demandas raciais *stricto sensu*. É bastante frequente a insistência na importância estrutural do conhecimento. (HOLLANDA, 2012b, p. 29)

Em uma entrevista para o programa *Manos e Minas*, da TV Cultura, Carlos Eduardo Taddeo, líder e fundador do grupo de rap *Facção Central*, retrata a fala de Hollanda de uma forma bem simples:

[...] o rap me ofereceu acesso à cultura, à informação. E aí tá o diferencial, a transformação tá justamente no acesso à informação, no acesso à cultura. E o rap abriu essa porta. Então através dele eu tento ser uma ferramenta que desperte isso no cara que tá ouvindo, entendeu? Mostrar pra ele que a luta que a gente tem que travar [...] é uma luta na política, entendeu?, através da informação. Adquirindo essa informação, nós vamos entender a necessidade de representantes genuínos na periferia.⁷⁰

Nesse sentido, o que podemos perceber nas letras de Renegado é justamente essa consciência do seu papel enquanto “traficante” de informações e conhecimento, “pois com o MIC na mão eu cumpro minha missão”, levando “Autoconhecimento e informação aos meus irmãos”.

Os malucos sussurram na voz, toca no carro dos boys
Renegado com flow, o gambé se invocou
Pois com o MIC na mão eu cumpro minha missão
Autoconhecimento e informação aos meus irmãos
Não adianta tentar me calar
Eu tenho uma missão e não vou parar
Sem drama, já nasci na lama

⁷⁰ A entrevista foi concedida a Ferréz, no Bar do Saldanha, em São Paulo e foi exibida em 10/12/2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wTnI5VnNaj4>> Acesso em: 10 set. 2017.

Não corro atrás de fama, ela corre atrás de mim
 Zé povinho me difama porque quando subo no palco
 eu unifico a favela e o asfalto
 Em um só coro gritando bem alto meu nome
 As armas que eu uso caneta, papel, microfone
 Pra me defender, pra poder lutar
 Pra poder vencer, pra poder ganhar
 Nova referência pros moleques da quebrada

O uso do termo “asfalto” também nos conduz a ideia de que o *rap* já se alastrou pela sociedade, não sendo uma música só do gueto, só da periferia. Takeuti discorre sobre isso quando afirma que os sujeitos periféricos estão ganhando visibilidade devido à “condição de possibilidade de um ‘agir consciente dentro e fora da comunidade e em prol dela’ que tem forte incidência na subjetividade do jovem que passa a lidar de maneira diferente com o princípio de realidade” (TAKEUTI, 2010, p. 15). A rima (o *rap*) não pertence mais apenas a uma dada comunidade, mas, a partir da sua expansão, atinge quem é também de fora da periferia; daí seu poder transformador, de incitar as consciências: “quando subo no palco eu unifico a favela e o asfalto”.

Ainda no refrão, a repetição da expressão “mil grau” marca um ato que pode ser interpretado como uma maneira intencional de reforçar a importância do *rap* como instrumento de transformação social. A escolha lexical nas expressões “a minha falange toma de assalto” (expressão também aludida na canção “Rebelde Soul”) e “quem fecha comigo mãos pro alto” nos remete a um jogo irônico e subversivo com as expressões “toma de assalto” e “mãos pro alto” por serem termos associados ao campo semântico da violência e ressignificados no contexto de uma organização cultural, de uma luta que se dá por outros meios. Nesse caso, o objetivo é atingir as pessoas do asfalto por meio da música que, se agride, agride por denunciar as injustiças sociais.

Nessa letra, Renegado constrói sua narrativa de modo que esta funcione como um meio de reforçar o seu discurso de resistência, confirmado pelos versos “Pois com o MIC na mão eu cumprio minha missão”, “Eu tenho uma missão e não vou parar”, “As armas que eu uso caneta, papel, microfone”. Assim, podemos perceber que o *rapper* tem uma “missão”, um compromisso com a sua comunidade, o que diz muito do vínculo do *rap* à cultura *hip hop* e do viés político que marca esse gênero musical. O *rapper* se utiliza de uma metáfora potente (apesar de já ser uma imagem disseminada), na qual caneta, papel e microfone se constituem como um mecanismo de defesa e ataque diante das inúmeras injustiças a que as comunidades periféricas são submetidas, comparando os objetos com uma “arma”. Essa crença na função social do *rap* é retratada tanto por pesquisadores como por *rappers*, como Mano Brown, por

exemplo, que afirma que “o rap não é arte, é arma” (BROWN apud HOLLANDA, 2012b, p.31), reforçando o poder que o *rap* tem para intervir socialmente na vida das pessoas.

Em seus versos, Renegado não se utiliza de palavrões ou palavras agressivas, não incita à violência; ao contrário, permeia sua canção com conselhos e com o incentivo a mudanças de atitudes e alertas sobre o bom caminho a seguir.

Um negão com atitude que não deixa falha
Sem arma trago na rima o ódio, o amor
Sou como Gandhi um pacificador
Pois a rima tem o poder de mudar
Pois a rima tem o poder de transformar

Ao versar sobre ele mesmo como “Um negão com atitude”, percebemos a intenção de reforçar a sua identidade, reconhecendo e valorizando suas origens e se vendo na obrigação de não falhar. Não “falhar” se configura como não se desviar do caminho certo que o conduz à condição de ser o narrador-cantor-pacificador de sua comunidade. Isso pode nos levar a pensar nos movimentos sociais que optam pela luta e pela resistência de forma pacífica, como o movimento *hippie* (e sua ideia de amor e paz) e o próprio Gandhi, que tinha o ideal de lutar por um mundo melhor sem reproduzir a violência, mas antes respondendo com ações pacificadoras.

Na segunda e última parte da canção “Mil grau”, Renegado vai discorrer sobre o fato de o *rapper* mostrar a sua realidade, de cantar os problemas de sua comunidade, de falar com legitimidade daquilo que conhece e vivencia. Essa ligação entre arte e realidade é um atrativo para o jovem da periferia. Isso porque, observa Takeuti, “A realidade social vivida, os interesses da vida cotidiana e os desejos reprimidos vão sendo falados/cantados/dançados/desenhados num ritmo e som que estimulam [esses jovens] a repensar a sua existência social” (TAKEUTI, 2010, p.19). Renegado, na canção, defende que o bem-estar social só será alcançado por aqueles que escolherem traçar o caminho do bem, resistindo à vida do crime, reforçando, assim, a imagem positiva de quem venceu na vida pelo caminho certo, transformando as palavras em armas.

Outra canção que se destaca pela denúncia social, construída por meio do uso de gírias e uma escolha lexical bem marcante, é “Pra quê”.

Tá chapa quente e é gente comendo gente
Perde olho e perde dente, eu te pergunto pra que?
Tanta gana pra ter grana só no bolso dos bacanas
E só não sobra para gente como eu e você

Se você não sabe o peixe morre pela boca
Boca cheia, bolso cheio e a cabeça oca
Julgam sua pele, sua classe e sua roupa

Minha voz não cala mesmo quando fica rouca

Pra que, tanta gula? Eu te pergunto por quê?
Pra que, tanta gula? Eu não consigo entender
Pra que, tanta gula? Eu te pergunto por quê?
Pra que, tanta gula? Eu não consigo entender

É panelaço antes panela vazia
Eu tô puto com a putaria assim não dá pra vencer
Coxinha versos petralha, sistema entope a calha
Mas não tem água pra sujeira descer

Se você não sabe o peixe morre pela boca
Boca cheia, bolso cheio e a cabeça oca
Julgam sua pele, sua classe e sua roupa
Minha voz não cala mesmo quando fica rouca

Pra que, tanta gula? Eu te pergunto por quê?
Pra que, tanta gula? Eu não consigo entender
Pra que, tanta gula? Eu te pergunto por quê?
Pra que, tanta gula? Eu não consigo entender

Sobrevivente, por natureza
Eu desempenho com nobreza o posto de lutador
Cada um com seus Bo cada um com a sua dor
Cada um é cada um e na pista só desamor
Tem sede de que? Tem fome de que?

Todo o dia a mesma sina a gente se degladia
Por biqueira por esquina e os Boys só no lazer
Como animais nos caçam nos julgam sempre marginais
Nós e nossos ancestrais
Roubam a brisa declaram ilegais ervas que só trazem a paz
Futuro furtado presente é passado
Se é pobre e preto já tá condenado
de mais a mais tanto fez tanto faz
Se somos Cristo ou Barrabás
Meus sonhos se misturam com minhas contradições
E só não sobra para gente como eu e você

A sugestão indireta à expressão “olho por olho, dente por dente” aparece duas vezes, pela junção de “gente comendo gente” e “perde olho e perde dente”, indicando que esse mundo é marcado por uma lógica em que está cada um agindo por si mesmo, com base na troca de violências.

Nos primeiros versos da canção é construída a oposição entre duas classes sociais, pondo em evidência os antagonismos econômicos.

Tá chapa quente e é gente comendo gente
Perde olho e perde dente, eu te pergunto pra que?
Tanta gana pra ter grana só no bolso dos bacanas
E só não sobra para gente como eu e você
Se você não sabe o peixe morre pela boca

Boca cheia, bolso cheio e a cabeça oca
 Julgam sua pele, sua classe e sua roupa
 Minha voz não cala mesmo quando fica rouca

De um lado, temos “os bacanas” – “Tanta gana pra ter grana só no bolso dos bacanas” –, que, a partir do acúmulo financeiro, representa a ganância que marca a sociedade contemporânea. Do outro lado está “gente como eu e você”, ou seja, o eu representado por Renegado e pelo ouvinte da canção, diretamente indicado pelo “você”, apontando qual é a voz que fala e para quem essa voz fala em suas canções: “eu e você” não somos os “bacanas”, somos aqueles que mesmo envolvidos nesse cenário de “gente comendo gente”, não temos nunca nosso bolso cheio de “grana”. Essa oposição social (e econômica) converge em uma hierarquização e, por consequência, em segregação, conforme aponta Elias e Scotson:

Quer se trate de quadros sociais, como senhores feudais em relação aos vilões, os “brancos” em relação aos “negros”, os gentios em relação aos judeus, os protestantes em relação aos católicos e vice-versa, os homens em relação às mulheres (antigamente), os Estados nacionais grandes e poderosos em relação a seus homólogos pequenos e relativamente impotentes, quer, como no caso de Winston Parva, de uma povoação da classe trabalhadora, estabelecida desde longa data, em relação aos membros de uma nova povoação de trabalhadores em sua vizinhança, os grupos mais poderosos, na totalidade desses casos, vêem-se como pessoas “melhores”, dotadas de uma espécie de carisma grupal, de uma virtude específica que é compartilhada por todos os seus membros e que falta aos outros. Mas ainda, em todos os casos, os indivíduos “superiores” podem fazer com que os próprios indivíduos inferiores se sintam, eles mesmos, carentes de virtudes – julgando-se humanamente inferiores (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 19-20).

A explicação que os pesquisadores encontram para essa hierarquização social, no estudo promovido na cidade de Winston Parva, é a de que “um grupo tem um índice de coesão mais alto que o outro e essa integração diferencial contribui substancialmente para seu excedente de poder”, o que consequentemente permite a este que “reserve para seus membros as posições sociais com potencial de poder mais elevado”, fortalecendo, de certa maneira, ainda mais o grupo e excluindo dessa configuração aqueles que não pertencem ao grupo, levando à contraposição entre “estabelecidos” e “outsiders” para designar básica e respectivamente, aqueles que têm uma posição respeitada e aceita e aqueles que estão fora desse lugar social, apesar de apresentarem “características comuns e constantes” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 22). Os autores nos chamam a atenção ainda para o fato dos grupos dos “estabelecidos” atribuírem aos “outsiders” “as características ‘ruins’ de sua porção ‘pior’”, enquanto que aos “estabelecidos” são sempre destinados aspectos positivos, resultando, nisso, “sempre algum fato para provar que o próprio grupo [bom] é ‘bom’ e que o outro é ‘ruim’”

(ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 22-23). Nisso reside, é claro, uma distinção segregadora, dada (é preciso não esquecer) pelo grupo majoritário do ponto de vista econômico ou social.

No caso da canção de Renegado, em análise, a crítica é remetida não só a essa divisão segregadora (de um lado, os “bacanas”; de outro, “eu e você”), mas à própria atitude excludente dos donos do poder. Ou seja, ao estabelecer a crítica, o *rapper* descortina a construção hierárquica da sociedade, dada pela conjuntura econômica, que consegue a muito um lugar marginal.

A pergunta que dá o tom da música, e que se repetirá ao longo da canção, já está presente: “Eu te pergunto pra que”. Ou seja, qual a finalidade de tudo isso, de toda essa violência, desse “cada um por si”, se no fim o que se observa é a perpetuação de um modelo de exclusão social? O verso questionador também pode ser pensado como uma pergunta remetida ao público, a quem se indague o porquê de respondermos dessa forma, para que reagirmos assim se temos outras opções. Considerando o alcance que o *rap* tem no mundo do asfalto, Renegado não está questionando apenas o “eu e você” da canção, como forma de consciência social da periferia, mas também os “bacanas”, os donos da “grana”.

Nos versos, que funcionam como uma espécie de refrão da canção fica claro o uso de metáforas que suavizam determinados problemas abordados. É o caso, por exemplo, do verso inicial, em que a expressão “o peixe morre pela boca” aparece em sentido figurado, para se referir àqueles que falam demais ou que, de algum modo, comem mais do que devem. Nessa perspectiva, a expressão se relaciona com os versos iniciais do refrão, “Pra que tanta gula”, e este “pecado” podem ser entendidos assim como um equivalente metafórico para a ganância e o egoísmo já apontados.

A boca continua aparecendo de forma figurada, seja na contraposição entre “boca cheia” e “cabeça oca”, seja pela voz que “não cala mesmo quando fica rouca”. A boca cheia, junto ao bolso cheio que nos remete às reflexões sobre a “gana por grana”, parece vir acompanhada pela “cabeça oca”, que nos dão o sentido de quem não age com consciência, de quem não tem profundidade em seus pensamentos. Esses pensamentos vazios levariam ao preconceito e à discriminação expressos em “Julgam sua pele, sua classe e sua roupa”, abordados como formas injustas ou desnecessárias para se avaliar as pessoas.

Por meio da linguagem informal e do sentido figurado, a canção expressa uma denúncia e uma crítica social bastante contundente, remetendo ao poder da própria palavra como arma: a letra encoraja o público a reagir com sabedoria e inteligência, ou seja, a não se calar mesmo diante das dificuldades de sua posição (a voz rouca que remete à fraqueza e à impotência daquele que luta contra as desigualdades).

Na letra de “Pra quê”, percebemos também que a política mais imediata não fica de fora da canção, conforme as remissões aos “panelaços” e às “panelas vazias”, que foram bastante utilizadas durante as mobilizações populares ocorridas ao longo dos anos de 2015 e 2016. Mesmo ao tocar em assunto polêmico e controverso, o *rapper* não propõe qualquer atitude radical ou violenta, mas antes denuncia a situação de corrupção que assola o Brasil e que acaba sendo encampada pelo próprio sistema político em que nós vivemos. Uma vez mais, a linguagem metafórica é usada para descrever a situação, indicando a “sujeira” que “entope a calha” e que não consegue ser solucionada, pois “não tem água pra sujeira descer”. Voltamos, então, ao refrão e à ideia do peixe que morre pela boca. Se associarmos o refrão aos versos anteriormente abordados, temos novamente a ênfase na questão da gula quando pensamos nos “panelaços” e nas “panelas vazias”.

Na canção, há um uso de gírias e de linguagem coloquial, marcados em expressões como BO (gíria usada para problemas graves) e *boys*, esta se remetendo aos antes classificados como “bacanas”. O lugar de luta diante de tantas situações adversas é bem marcado, mas essa luta não é a da violência: é, antes, a que se desempenha com nobreza, a luta daqueles que desejam uma vida melhor. Isso fica claro quando Renegado recorre aos versos da música “Comida”, do grupo de rock brasileiro Titãs – “Você tem sede de quê? / Você tem fome de quê?”. Ao fazer isso, ainda que implicitamente, ele já está afirmando aquilo que dirá no fim da canção: “a gente não quer só comida”. Mas o que se deseja?

Há também a denúncia do preconceito que é dirigido a negros, pobres e marginais, cujo julgamento parece ser feito sempre *a priori* apenas pela sua condição étnico-racial e social: “se é pobre e preto já tá condenado”. Mas, apesar disso, o sonho continua ali, misturado com contradições e revoluções, e por fim ele responde: “A gente não quer só comida / A gente quer bebida diversão e arte”. A ênfase na boca, na gula são aqui deslocadas para outro lugar: o pobre, o preto, o favelado precisam de mais coisas, e não apenas a comida é necessária para que se tenha um vida digna. Se os gulosos, mesquinhos e injustos morrem pela boca, não é isso o que “eu e você” queremos: o que se deseja é um caminho diferente, é dar àquele “pra quê” uma outra resposta.

A canção “Homens Maus” é bastante representativa de um discurso de reação e atitude diante de todas as dificuldades da vida. Pelo conteúdo da canção, o título nos sugere que “homens maus” são todos aqueles que podem nos provocar qualquer tipo de mal, seja pela opressão ou pela influência negativa.

Oh irmão! Abra os olhos e enxergue a sua missão
 O que te falo pode crê e de coração
 Os homens maus querem nos derrotar
 [REFRÃO]

Daqui da laje eu fico vendo a quebrada os pivetes
 o “movi” movimento, quem sobe e quem desce
 Não vou julgar atire a pedra quem nunca errou
 é muito fácil atirar pedra e condenar sofredor
 Fazer o que, se eu sou rude boy romântico
 conhecedor do índico, pacífico e atlântico
 Trago notícias do mundo de lá
 globalizaram a maldade e babilônia em todo lugar
 Aboliram amizade, o amor e o respeito
 short time e pouco tempo e tempo é dinheiro
 O big ben marca o tempo do progresso e ruína
 capital é o vírus que destrói contamina
 Cem anos depois nada mudou quem diria
 o povo vende sem força o que ele mais valia
 Hey man tá na hora de acordar
 é dois palito pra colônia em império se transformar

[REFRÃO]

Resistência, luta, contra os opressores
 amor, respeito, proliferar valores
 Disseminar amores se opondo ao mal massificado
 que amordaça as massas, humanos manipulados
 De um lado o gigante com ódio que vem da fonte
 do outro o pequeno com sua fé que move montes
 De um lado a ambição do outro a humildade
 de um lado a mentira do outro a verdade
 Que liberta, então erga sua face e fique alerta
 quem caminha o bom caminho mantém sempre a porta aberta
 Essa é a meta, espalhar positivas vibrações
 contaminar os corações, unificar todas nações
 Andar com os leões os lobos e os cordeiros
 caminhar sereno com afiadas lanças de guerreiros
 Herdeiros do hip hop: o rabisco, a dança, o som
 propagando em toda língua: paz, lapè, shalom

[REFRÃO]

Antigas esquinas e novos guerreiros,
 toda noite a mesma brisa
 onde uma simples decisão, sim ou não, muda sua vida
 Homens livres presos ao medo, capitalismo exagerado
 Falta amor...
 No mundo globalizado
 ouça esse som, abra seus olhos e jamais feche sua mente
 homens maus querem manipular nossa gente
 mais há valores que ninguém pode comprar...
 Iô, iô, iô ô irmão...parceiro te falo de coração
 iô, ô irmão... Amplifique o campo de visão,

Porquê aquela laia só espera sua faia
 anda saia da barra da saia
 antes que o dia raia
 Raiou, se a mente não se libertou é
 sim senhor, não senhor, sim senhor, não senhor ô;
 Do contrário liga nós que é do bairro
 missão paz e amor, guerra só se necessário... Jah.

Numa entrevista para o blog *Hip Hop Alagoas* em 2008, Binho, um dos integrantes do grupo de *rap* *Suspeitos 1,2*, declara que é função do *rap* fazer com que as pessoas passem a “enxergar as coisas de um modo mais crítico e ao mesmo tempo esperançoso [...] passar uma mensagem de protesto com o intuito de obter algo melhor lá na frente”.⁷¹ E é isso que Renegado vai fazer nessa canção. O *rapper* não vai deixar de mostrar as facetas negativas da vida, porém faz isto de maneira com que funcione como um meio para o seu interlocutor reflita e busque melhorar a sua vida.

Seus conselhos são fundamentados em suas próprias experiências pessoais e sociais, no qual não são para dizer que ele é melhor que qualquer outra pessoa de sua comunidade, mas sim como um alerta para que pessoas não passem pelo que ele já passou. Para que suas palavras se mostrem providas de sentido, ele se utiliza de um número expressivo de gírias e também de uma linguagem bem coloquial (aproximando assim público e autor), como vimos em outras canções comentadas. Exemplo disso é a palavra que abre a letra da música “irmão”, jargão bastante recorrente na linguagem da periferia, ou ainda em expressões como “pode crê”. Para Camargos, “na elaboração da canção, são valorizados a condição de produção nacional e o que esta pode oferecer para a transformação do contexto em que são inseridos público e autor”, ou seja,

[...] mesmo dando vazão a uma linguagem mundializada, o discurso se sustenta sobre os alicerces locais, pondo em relevo o que se apreende no cotidiano vivido (evidentemente, a partir de uma ação que tanto lê o real quanto o recria). Não é, simplesmente, uma versão decalcada de um consumo cultural “alienado”, em que a obra e o sujeito que a produz parecem descolados, como se os versos das músicas não encontrassem lastro no que o autor é e vive. O modo como a vida social é experimentada empresta suas dimensões à produção cultural (CAMARGOS, 2015, p. 55, grifo do autor).

Essa característica de utilizar uma linguagem que permite uma aproximação maior com o seu público é feita de modo intencional para que seu discurso se torne mais eficaz, alcançando, assim, o objetivo de influenciar positivamente a vida das pessoas. “Oh irmão! Abra os olhos e enxergue a sua missão/ O que te falo pode crê e de coração/Os homens maus

⁷¹ Disponível em: <<http://hiphop-al.blogspot.com.br/2008/07/entrevista-suspeitos-12.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

querem nos derrotar”. Esses versos, que constituem o refrão de “Homens maus”, apontam a mensagem central da canção: que cada um de nós tem uma missão e que nos cabe decidir sobre os rumos de nossas vidas, rumos esses que nos levam a dois caminhos. O primeiro seria a nossa resistência, a nossa atitude atrelada à luta pacífica, à proteção, amizade, amor, respeito, progresso e a uma verdade que liberta. O segundo corresponderia ao de se entregar aos “homens maus”, aliados à ruína, à destruição, à mentira, à ganância e ao medo.

Trago notícias do mundo de lá
globalizaram a maldade e babilônia em todo lugar
Aboliram amizade, o amor e o respeito
short time e pouco tempo e tempo e dinheiro
O big ben marca o tempo do progresso e ruína
capital é o vírus que destrói contamina

Para enfatizar a constante contradição a que o ser humano é acometido todos os dias, Renegado se utiliza das antíteses amor/ódio, progresso/ruína, prisão/liberdade, ambição/humildade, mentira/verdade, para reforçar que o bem sempre vencerá o mal.

O *rapper* tece sua narrativa assumindo o seu papel político e social. A respeito desse comprometimento social da arte, Marcos Napolitano, no artigo “A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica”, aponta Jean Paul Sartre como um dos criadores do termo “engajamento”, que significa compromisso: “parte da ideia de colocar a palavra a serviço de uma causa. Para além de engajamento da pessoa, o que importa para Sartre é como um intelectual bem intencionado coloca a sua atividade a serviço de uma causa pública” (NAPOLITANO, 2011, p. 26). A partir dessa consideração, Napolitano aponta dois aspectos da questão referentes à arte: o engajamento e a militância. Ele defende que a arte engajada é aquela “de caráter mais amplo e difuso”, relacionada a causas sociais e humanas maiores, sendo que, neste caso, o artista se coloca em “prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela” (NAPOLITANO, 2011, p. 29). No caso do artista e da arte militante, o que se dá é uma tentativa de “mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões” (NAPOLITANO, 2011, p. 29). Esse conceito leva ao de ativismo, compreendido por André Luiz Mesquita, em *Insurgências Poéticas Arte Ativista e Ação Coletiva*, como toda “ação que visa mudanças sociais ou políticas” (MESQUITA, 2008, p. 10). Nesse caso, é possível perceber que a arte militante se aproxima bastante do ativismo, sendo este o grau último de sua prática. Esses dois modos de

atuação artística (a engajada e a militante) são definidos, por Napolitano, de maneira fronteiriça, sendo muito mais complementares que opositivos.

Assim podemos identificar, nas letras de Renegado, o seu forte compromisso com as causas não só da sua comunidade, como também daqueles que se encontram dentro da linha de denominação periférica. Assim como a sua música alcança os quatro cantos do mundo, a maldade e a violência alcançam essa mesma proporção. Para o *rapper* mineiro, vivemos num mundo que, seguindo a lógica de sua criação, deveria progredir (“evoluídos pensamentos”); mas governados pelo tempo e pelo dinheiro, estamos nos transformando em prisioneiros desse sistema. Ele atribui à ganância a degradação que se alastra pela humanidade. Ao enunciar que está na hora de acordar, que essa situação pode ser revertida, o *rapper* assume o seu papel como interventor social não apenas do seu meio, mas de todos aqueles que a sua mensagem alcança.

Cem anos depois nada mudou quem diria
o povo vende sem força o que ele mais valia
Hey man tá na hora de acordar
é dois palito pra colônia em império se transformar

Há, na canção, o interesse em ressaltar o caráter de entretenimento e protesto do *rap*, características iniciais do movimento *hip hop*, destacando que o objetivo principal do movimento é a paz nos guetos. Paz essa que não é propriedade apenas do seu povo, mas um desejo mundial, como aponta a canção “Homens maus”: “Herdeiros do hip hop: o rabisco, a dança, o som / propagando em toda língua: paz, lapè, shalon”.

Muitas das letras de Flávio Renegado, conforme apontamos, além de demonstrarem um discurso de resistência, acabam propondo alternativas pacíficas para a solução de problemas. Isto pode ser percebido em músicas que, ainda que tratando de questões sociais complexas, como as associadas ao preconceito e ao racismo, ou fazendo alguma denúncia relacionada à violência, o fazem de maneira menos agressiva, incentivando seus interlocutores a reagirem de uma maneira inteligente.

A construção de um discurso de resistência que se associa, em alguns momentos, a uma expressão pacificadora, não é uma questão isolada na obra de Renegado, mas é observado nos três álbuns do cantor: esse discurso de paz é recorrente em diversas canções, sendo apresentado com a finalidade de “construir algum sentido de comunidade no quadro de violência e miséria da vida na periferia urbana”, constituindo-se como foco do movimento “a priorização da ação eficaz e pedagógica, em lugar do confronto agressivo” (HOLLANDA, 2012b, p. 34). Nesse caso, ao lado da afirmação do *rap* como instrumento de transformação social e agenciamento e, portanto, político, revelando a atitude e a resistência do *rapper* e de

sua comunidade, aparece também um discurso que semeia a união entre todos, revelando um desejo de paz, marcado por um otimismo fraternal.

Nesse sentido, mesmo quando ele aponta fatos que excluem e estigmatizam, o *rapper* procura fazer isso de uma maneira que provoque nos seus interlocutores a reflexão e a mudança de atitude. A canção “Só mais um dia” versa sobre um problema corriqueiro na sociedade atual, a segregação social e espacial, que busca colocar os moradores periféricos cada vez mais à margem do centro de poder. Vejamos a letra da canção “Só mais um dia”.

Pra que tanto rancor, dentro do peito
 Se temos a mesma cor, viemos do mesmo gueto
 Fúrias e glórias marcam nossas vidas
 O futuro a quem pertence?
 Amanhã só mais um dia
 Diz que é da paz, mas o espírito está em guerra
 Nas redes sociais em capslock você berra
 Não se volta atrás quando a vida ferra
 Tem que ser sagaz aonde o mundo erra
 Quanto tempo é capaz de andar sobre essa terra
 Deus ou Satanás, pra quem que você reza
 Descontrole fulminante explode sua ira
 Em segundos tudo muda e amanhã
 Só mais um dia
 Chegou atrasado perdeu a razão
 O metrô tá lotado e imagina o buzão
 Na pista parado reflexão
 O salário de merda não vale a tensão
 Entre a vida e a morte apita a sirene
 Bala perdida bandido ou PM
 Risco ou corte porque você geme
 Fraco ou forte, F ou M
 É mais um dia só mais um dia
 Só mais um dia
 Só mais um dia
 Toca o terror só pra esconder seu medo
 Trauma, desamor, inveja ou despeito
 E se desespera quando a barra pesa
 O papo atravessa, trava e desconversa
 A fobia da vida te afunda na lama
 Quem te avisa conhece a trama
 Corta esse papo, eu sei que é drama
 Esse lema manjado já não me engana
 Só é bicho solto com o ferro na mão
 Não se garante, é um fanfarrão
 Já tá sacada a vacilação
 Quando ouve o pipoco se joga no chão
 É mais um dia só mais um dia
 Só mais um dia Só mais um dia

A canção traz, em seus primeiros versos, uma narrativa sobre o ódio que paira sobre as pessoas, utilizando, no entanto, expressões menos agressivas e com o propósito claro de

combater sentimentos que levam à desarmonia entre os seres humanos. A própria música tem uma batida suave, sugerindo a quietude e a calma como oposição ao rancor, ao ódio. As situações negativas sempre são acompanhadas de uma resposta positiva, reforçando o seu discurso unificador e positivo:

Pra que tanto rancor, dentro do peito
Se temos a mesma cor, viemos do mesmo gueto
Fúrias e glórias marcam nossas vidas
O futuro a quem pertence?
Amanhã só mais um dia

Em “temos a mesma cor, viemos do mesmo gueto”, Renegado usa essas expressões para se reportar ao fato de que somos todos seres humanos, viemos do mesmo lugar e, mesmo assim, ousamos entrar em atrito contra o nosso próprio povo. E, quando questiona sobre “o futuro a quem pertence?”, uma sugestão oculta permeia o diálogo para transmitir a mensagem de que não sabemos o que vai acontecer amanhã, portanto devemos viver o dia de hoje, afinal “fúrias e glórias marcam as nossas vidas”, pois nem tudo o que nos acontece é ruim: em nossas vidas podemos até passar por situações que nos afligem, mas também passamos por situações que nos causam prazer, contentamento.

Diz que é da paz, mas o espírito está em guerra
Nas redes sociais em capslock você berra
Não se volta atrás quando a vida ferra
Tem que ser sagaz aonde o mundo erra
Quanto tempo é capaz de andar sobre essa terra
Deus ou Satanás, pra quem que você reza
Descontrole fulminante explode sua ira
Em segundos tudo muda e amanhã
Só mais um dia
Chegou atrasado perdeu a razão
O metrô tá lotado e imagina o buzão
Na pista parado reflexão
O salário de merda não vale a tensão
Entre a vida e a morte apita a sirene
Bala perdida bandido ou PM
Risco ou corte porque você geme
Fraco ou forte, F ou M
É mais um dia só mais um dia
Só mais um dia
Só mais um dia

As antíteses, recorrentes em suas letras, também estão presentes nessa e isso se explicita em oposições lexicais, como quando fala: “diz que é da paz, mas o espírito está em guerra”. Ou seja, aquele a quem a canção se remete fala uma coisa e a contradiz com suas ações. O *rapper* usa também a palavra *capslock*, fazendo-a funcionar como sentido figurado ao ato de gritar. Ao pronunciar os versos “não se volta atrás quando a vida ferra/e tem que ser

sagaz aonde o mundo erra”, veicula a mensagem implícita de que é preciso ter humildade, reconhecer nossos erros e voltar atrás se preciso for.

Com o verso “Quanto tempo é capaz de andar sobre essa terra”, Renegado questiona sobre quanto tempo seu interlocutor será capaz de resistir diante das tantas atribulações que atravessamos em nossa existência. A oposição que se experimenta em “Deus ou Satanás” persiste nos próximos versos, indicando uma perspectiva de dualidade que se percebe em toda a canção. Dualidade que persiste também em paz/guerra, vida/morte, bandido/PM, fraco/forte, F/M.

Na canção, são narradas diversas situações que levam ao caos, diariamente, grupos sociais específicos (mesma cor/mesmo gueto), uma série de acontecimentos desgastantes que nos fazem sentir ódio e tensão. Cada situação apresentada é acompanhada de uma expressão de reflexão, de submissão. Em meio a esse caos, o fato de estar parado, mesmo contra sua vontade, provoca a reflexão que, uma vez mais, aponta para os pares opositivos: vida e morte, bandido ou PM, fraco ou forte. Todos, no entanto, sujeitos ao imprevisto do cotidiano, de uma bala perdida que pode atingir qualquer um. Ao final, quatro versos que repetem a expressão “só mais um dia”, levam-nos a pensar que tudo vai melhorar, que o que precisamos é acreditar, não desistir. Por outro lado, a expressão pode também remeter à ideia de que, a cada dia, estamos sujeitos a tudo isso, a esses momentos de desgaste, e que eles “não valem a tensão” que nos provocam, afinal, esse é “só mais um dia” em nossas vidas.

Toca o terror só pra esconder seu medo
Trauma, desamor, inveja ou despeito
E se desespera quando a barra pesa
O papo atravessa, trava e desconversa
A fobia da vida te afunda na lama
Quem te avisa conhece a trama

A expressão “tocar o terror”, utilizada na canção – outra vez um recurso à informalidade, comum nas letras do *rap*, como temos visto – se refere ao ato de agir com crueldade, com maldade, de cometer crimes sem receio de ser punido. Aponta também para a possibilidade de que quem “toca o terror” muitas vezes o faz apenas para se mostrar forte ou para despistar suas fragilidades, sendo levado ao mundo do crime por “trauma, desamor, inveja ou despeito”.

“A fobia da vida” aparece então como justificativa para muitas pessoas que entram para o mundo do crime, por medo de enfrentar a vida, com seus altos e baixos, os inúmeros problemas e desafios que a permeiam: mais uma vez o uso do sentido figurado para indicar que esse receio “afunda na lama” aqueles que não o enfrentam. O conselho embutido na

expressão “quem te avisa conhece a trama” aparece como uma interpelação direta a esse ouvinte/interlocutor a quem a canção se dirige todo o tempo, ao mesmo tempo em que reforça a sensação de que aquele que narra conhece bem esse mundo e seus riscos, pois a palavra “trama” associa-se à experiência da vida. Essa perspectiva colocada pela canção remete à ideia de que o *rapper* não só aconselha, como narrador tradicional da comunidade, mas também intercambia sua experiência, transformando-a em narrativa, conforme apontado por Benjamim a propósito do narrador oral, segundo discutimos.

Corta esse papo, eu sei que é drama
Esse lema manjado já não me engana
Só é bicho solto com o ferro na mão
Não se garante, é um fanfarrão
Já tá sacada a vacilação
Quando ouve o pipoco se joga no chão
É mais um dia só mais um dia
Só mais um dia Só mais um dia

No trecho final da canção, Renegado usa a palavra “ferro” – ferro e pipoco são gírias para arma e tiro, respectivamente –, afirmando que há pessoas que só são valentes e corajosas com uma arma na mão. Só que todos já sabem que quando o “pipoco” ocorre em algum lugar, o “valente” é o primeiro a se esconder. Os últimos versos retomam, novamente, a expressão “só mais um dia”, para encerrar a canção com a perspectiva de que, apesar de tudo, esse foi só mais um dia e a vida continua. Esse aspecto cíclico da vida fica visível também na recorrência dessa expressão ao longo de toda a canção, aparecendo sempre no final de diversas estrofes.

Apesar de a canção apresentar aspectos que pode levar o seu interlocutor a interpretá-la como uma mensagem de desesperança, é preciso refletir sobre o ponto de partida da canção, no qual o *rapper* expressa seu desejo de mostrar às pessoas que devemos viver o “hoje” da melhor maneira possível, amando e respeitando o nosso próximo, emoldurando, assim, um discurso de harmonia entre as pessoas. A esse respeito, Tella observa que, “nas letras de raps”, podemos perceber que “a construção de uma identidade positiva e [a] reflexão sobre os problemas do cotidiano dão a tônica das músicas” (TELLA, 1999, p. 59). No caso do *rap* de Renegado, além da crítica e denúncia sociais, alertas quanto à exclusão e à exploração do ser periférico, notadamente negro ou mestiço, o que se destaca é uma construção de saber que nasce da experiência de mundo compartilhada entre o *rapper* e sua comunidade, na busca por um discurso em que o enfrentamento da violência (de toda ordem) se dá por meio da palavra, mecanismo não só de confronto, mas também ação política e de conscientização.

Vejamos, agora, a letra da canção “Suave”. Na linguagem do *rap*, “suave” significa “sereno, sossegado, tranquilo, agradável” (RIGHI, 2011, p. 500). O título da canção, portanto,

nos remete ao desejo do *rapper* que se repetirá ao longo de toda a composição: que as coisas estejam correndo “suave”.

Os manos como é que estão – Suave
 E as minas como é que estão – Suave
 Geral dentro do Salão - Suave / Suave na nave, Suave
 My brothers what ‘s up - chillin / My girls what’s up chillin
 Everybody in the house - chillin / We’re chillin, We’re feeling

Treme o chão, treme o chão mas toca a alma e o coração
 E o povo pede bis se o mic tá na minha mão
 Pois eu sou o versador que versa e não desconversa
 Versa sempre a ideia certa e no verso acerta a meta
 Criado no morro neguinho esperto
 Nunca de caô e sempre com o papo reto

De certo que evolução é o que eu proponho
 Tornar realidade o que era sonho
 Atrás lado tá bolado é o que eu suponho
 Sempre que me vê assim feliz risonho
 Fracos são frascos vazios e sem essência
 Desconhecem que cada ação tem consequência

A mais heroica virtude a paciência
 Por isso subverto a ordem com sapiência
 Quem tem tempo a perder perde tempo atoa
 Por isso levo a vida tranquilo suave numa boa

Os manos como é que estão – Suave
 E as minas como é que estão – Suave
 Geral dentro do Salão - Suave - Suave na nave, Suave
 Mi Hermano que passa suave
 Mi chica que passa suave/
 Todos lo que passa suave/ Todo suave

Tentam controlar mais o tempo não para
 Só quem vive atento contra tempo encara
 De tempo em tempo uma nova geração se instala
 Mas quem vive a frente do seu tempo realmente abala
 Os moleques já nasce segurando um joystick
 Acha que a vida é fácil tipo um click

Vive um intenso vazio sentimento abafado
 Não sabe se controla ou se é controlado
 Iludido na Matrix só fazendo cover
 Término do jogo e é game over
 Este resultado tio eu sempre soube
 Pois a vida é real e nunca te coube

Sai na pista curte a brisa e no role faz um EX
 Na quebrada os parceiro e assim vão Apex
 Se os botas cola igualzinho Látex
 Se não acha nada fica tudo Relax

Os manos como é que estão – Suave

E as minas como é que estão – Suave
 Geral dentro do Salão? Suave /
 Suave na nave, Suave [2x]

Com uma linguagem mais amena, o *rapper* desenvolve o seu discurso de modo a envolver o interlocutor e chamar sua atenção de forma positiva. A música (que também se inicia pelo refrão) traz em seus versos um questionamento, repetido ao longo da canção, que dá o tom da música: “E os manos como é que estão? E as minas como é que estão?”. A letra é composta a partir de uma linguagem informal, popular e em sentido figurado. Isso pode ser confirmado através de escolhas lexicais como “evolução” para designar a mudança de atitude, ou ainda da própria palavra que compõe o título, “suave”. O uso de gírias é, conforme temos apontado, uma prática recorrente nas letras de *rap*, como em “caô”, para se referir à enganação e mentira, ou ainda em “os botas”, para referenciar à polícia. Isso porque o recurso à linguagem coloquial, metaforizada por meio de gírias e jargões, “permite a proximidade e familiarização dessas ferramentas do discurso, uma vez que se inserem num contexto próximo e real do leitor” (CANDIDO, s/d, p. 6), significando ainda uma linguagem própria das comunidades, como forma de criar códigos entre si – o que não impede a reverberação do *rap* para outros espaços, como já vimos.

Outro aspecto relevante do ponto de vista lexical diz respeito ao uso de palavras pertencentes a outros idiomas, como o inglês e o espanhol, o que pode nos remeter à fala do ativista Ganso.⁷² Para Ganso, a linguagem do *hip hop*, ao expressar suas necessidades, “ultrapassa fronteiras e acaba sendo uma linguagem universal entre os jovens excluídos das periferias de todo planeta” (GANSO apud TAKEUTI, 2010, p. 15). Nesse caso, além da referência a outros idiomas apontar para essa universalização da linguagem, pode ainda estar associada à estética da apropriação, conforme apontamos, pensando neste aglutinamento não apenas relacionado a gêneros, mas a diversos modos de expressão.

Na longa letra de “Suave”, o *rapper* enfatiza suas ideias com o uso de metáforas, como “treme o chão”, utilizada para falar do impacto de suas palavras na vida das pessoas. O seu discurso consegue “tremar o chão”, “tocar a alma e o coração”, fazer com que o seu interlocutor peça “bis”, isso tudo porque ele é o “versador que versa e não desconversa” e as suas palavras “certas” sempre conseguem alcançar a “meta”. Nesses versos, podemos observar o quanto o *rapper* tem consciência do seu papel de transformador da realidade das

⁷² Ganso é identificado por Takeuti como “diretor nacional da comissão hip hop da UJS (União da Juventude Socialista)” (TAKEUTI, 2010, p. 23).

peessoas, fazendo com que “os silenciados [sociais] como ele” tenham “direito a voz na tentativa de se libertar dos poderes opressivos da sociedade” (CANDIDO, s/d, p. 6).

Com sabedoria e perspicácia, o *rapper* mineiro segue dando seu recado, cumprindo o seu papel social através vivências retratadas nas letras, como nos versos “criado no morro neguinho esperto, nunca de caô e sempre com o papo reto”, “por isso levo a vida suave numa boa” ou ainda em “se os botas cola igualzinho látex, se não acha nada fica tudo relax”.

O chamamento à consciência do ouvinte é feito por meio de versos que retratam uma espécie de sabedoria do morro, dada por sua vivência: “cada ação tem consequência”, “a mais heroica virtude” é “a paciência” ou ainda quando diz que subverte a ordem com “sapiência”, pois “quem tem tempo a perder, perde tempo à toa”. Como vemos, os versos funcionam como ditados populares, que se constituem como uma sabedoria popular, construída pela experiência cotidiana da vida.

A canção faz uma crítica implícita ao modo como muitos pais criam os filhos nos tempos atuais (“os moleques já nasce segurando um joystick”), os quais crescem sem referência, achando “que a vida é facim tipo um click”. O aconselhamento desse *griot* moderno vai se moldando, portanto, a partir não só de sua própria experiência, mas também daquela formada pela alheia, trazida (talvez também) até de debates midiáticos. Os versos acima podem nos remeter ainda ao “jogo” a que estamos submetidos na vida. A linguagem metafórica é utilizada para reforçar a ideia de que alguns pais compensam seus filhos excessivamente com bens materiais para amenizar a falta de tempo para os mesmos. Estes, por sua vez, crescem achando que podem tudo na vida, e acabam por se tornar pessoas vazias, frustradas e alienadas à realidade. A canção termina com o mesmo verso que se inicia, perguntando como é que todos estão, remetendo à mensagem de que o que ele deseja é que todos estejam “suaves”.

A letra da canção “Particulares” tematiza, por meio da denúncia de seus versos, a ganância e o egoísmo. Vejamos a letra:

O vento percorre as ondas dos mares
Trazendo canções de outros lugares
E as flores não são... Particulares
Passando a bola pra receber
Você só veria a vida crescer
Veria um lindo jardim florescer
Você não conhece o prazer de se dar
Quer muito mais do que merece ganhar
E leva pro túmulo sua acumulação
E o coração preso, bate e alerta
Querendo encontrar as janelas abertas
Mas sua avareza controla e não... Te liberta

Dinheiro versos dinheiro o dinheiro está em tudo
 Dinheiro versos dinheiro o dinheiro controla o mundo
 O jogo é sujo e o sistema é sedutor
 Todos têm preço, imprensa, juiz, a puta e o amor
 Você se defende seja como for
 Pois o que não tem preço fatalmente tem valor
 Tabloides vendem o argumento de que é super normal
 Alguns se darem bem e a maioria tão mal
 Apostam no caos só pra lucrar adiante
 Esse game é mesmo louco, sórdido e massacrante
 Olhe ao seu redor e preste um pouco de atenção
 Crianças catam no lixo a sobra da diversão
 Miséria, barraco, mofo, conceito pré-definido
 Que a burguesia criou, pra tornar o meu povo bandido
 Sudeste em seca, cimento sufoca a natureza
 Quem não tem tempo pro amor abraça a avareza
 Fazendo dinheiro, religião
 Paixão, amor, desejo, apego e ostentação
 Quando se quer tudo, nada se tem
 Não acredita em Deus só nas nota de cem
 Você não conhece o prazer de se dar
 E quer muito mais do que merece ganhar
 E leva pro túmulo sua acumulação
 Crianças crescendo em todos os lares
 O vento voando sobre os palmares
 E as flores são...particulares
 O vento...

O título da canção, “particulares”, pode ser entendido como uma forma de dizer que nada nesse mundo é só meu ou só seu, que existem pessoas fazendo uso indevido daquilo que é um bem comum a todas as pessoas, independente de sua classe social. A canção, assim, não deixa de denunciar a desigualdade social que permeia as nossas vidas, mas faz isto de maneira reflexiva, aconselhando as pessoas a se livrarem desses sentimentos que aprisionam o ser humano como a ganância, o egoísmo, a avareza, a falta de amor e de respeito ao próximo e que levam coisas como as flores, por exemplo, a serem tomadas como “particulares”.

Outro aspecto que também merece atenção é como a narrativa da canção se constrói a partir da ideia de que a gula (egoísmo) e a avareza (ganância) estão levando as pessoas cada vez mais ao individualismo e a um sentimento exacerbado de posse.

O vento percorre as ondas dos mares
 Trazendo canções de outros lugares
 E as flores não são... Particulares
 [...]

Você não conhece o prazer de se dar
 Quer muito mais do que merece ganhar
 E leva pro túmulo sua acumulação

Conforme observado em outras canções, a escolha lexical, a preferência por certas palavras (ou expressões) no lugar de outras que soariam mais hostis, mantém-se como traço

da expressão de Renegado, o que faz com que a canção exerça sua função política, sem perder sua força estética. Os versos a seguir podem ser tomados como os mais leves (suaves) desta canção e ao mesmo tempo os que mais confrontam a sociedade ao colocar em pauta a importância do dinheiro na vida das pessoas, ressaltando que ele compra tudo, inclusive o amor. Esse mesmo dinheiro que compra e que seduz, é o mesmo que prende e controla.

E o coração preso, bate e alerta
 Querendo encontrar as janelas abertas
 Mas sua avareza controla e não... Te liberta
 Dinheiro versus dinheiro o dinheiro está em tudo
 Dinheiro versus dinheiro o dinheiro controla o mundo
 O jogo é sujo e o sistema é sedutor
 Todos têm preço, imprensa, juiz, a puta e o amor

A vida novamente é comparada com um jogo “louco, sórdido e massacrante”, no qual cada um se defende sem pensar no outro, deixando de lado muitos dos valores que norteiam a vida humana, a ponto de achar comum (“super normal”) uns terem muito e outros não terem nada.

Você se defende seja como for
 Pois o que não tem preço fatalmente tem valor
 Tabloides vendem o argumento de que é super normal
 Alguns se darem bem e a maioria tão mal
 Apostam no caos só pra lucrar adiante
 Esse game é mesmo louco, sórdido e massacrante

Nesse caso, Renegado não só pontua a forma como simbolicamente o sujeito se violenta (e, com isso, estabelece uma relação de conforto como que é construído culturalmente, que passa ser entendido e visto como “natural”), de acordo com o conceito de “violência simbólica” de Bourdieu (2014, p. 56),⁷³ como aponta o peso que a mídia tem nessa adesão do próprio dominante (mas também do dominado) ao discurso dominador: “Tabloides vendem o argumento de que é super normal / Alguns se darem bem e a maioria tão mal”.

Para Sousa, “a desigualdade social é tema central nas crônicas dos *rappers*. Em alguns casos ela é utilizada para destacar as privações que eles e seus semelhantes vivem” (SOUSA, 2009, p. 189), evidenciando, mais uma vez, a relação existente entre o *rapper* e sua comunidade (“meu povo”), cercados das mesmas privações, que são materializadas na canção de modo bastante claro:

⁷³ A “violência simbólica” “se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou pra ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que ser social é produto” (BOURDIEU, 2014, p. 56).

Olhe ao seu redor e preste um pouco de atenção
 Crianças catam no lixo a sobra da diversão
 Miséria, barraco, mofo, conceito pré-definido
 Que a burguesia criou, pra tornar o meu povo bandido

Se falta comida e moradia adequada, sobra preconceito, relata o *rapper* mineiro, pois favela, para aqueles que estão no asfalto, é lugar de bandido – aqui, mais uma vez, vemos a lógica que pontua as relações sociais entre os “estabelecidos” e os “outsiders”, conforme propõem Elias e Scotson. A voz do subalterno sempre é associado a um mundo violento, agressivo (e, portanto, o “pior do pior”). Renegado observa o mundo do excluído, violento, sem máscara, e faz poesia falada/cantada, retirando da dureza do cotidiano de seus iguais, a existência do outro (sempre negado, porque marginal). Constrói, assim, um discurso que não nega a realidade de carências, mas propõe, por meio de sua denúncia, uma mudança de ordem social que vai além do confronto físico e direto, que perpassa a consciência de quem é excluído, mas também de quem exclui, visto que muitas canções buscam alcançar também os “estabelecidos” sociais, como vemos em “Particulares”:

Você não conhece o prazer de se dar
 Quer muito mais do que merece ganhar
 E leva pro túmulo sua acumulação
 E o coração preso, bate e alerta
 Querendo encontrar as janelas abertas
 Mas sua avareza controla e não... Te liberta
 Dinheiro versos dinheiro o dinheiro está em tudo
 Dinheiro versos dinheiro o dinheiro controla o mundo

Nos últimos versos da canção, a periferia, a comunidade, o lugar colocado pela gente do asfalto como o lugar da infâmia e da violência, é retomado pelo *rapper* pelo que tem de bom (e que falta ao asfalto), amor, fraternidade, liberdade. Estes sentimentos são associados ao lugar de exclusão, sobretudo à liberdade, na menção que o *rapper* faz ao quilombo de “palmares”.

Sudeste em seca, cimento sufoca a natureza
 Quem não tem tempo pro amor abraça a avareza
 Fazendo dinheiro, religião
 Paixão, amor, desejo, apego e ostentação
 Quando se quer tudo, nada se tem
 Não acredita em Deus só nas nota de cem
 Você não conhece o prazer de se dar
 E quer muito mais do que merece ganhar
 E leva pro túmulo sua acumulação
 Crianças crescendo em todos os lares
 O vento voando sobre os palmares
 E as flores são... particulares
 O vento...

Renegado não está de acordo com a ordem social, mas sabe que o confronto agressivo pode desmerecer sua arte e transformá-la em mais uma manifestação de violência e negação apenas. Ao buscar um discurso brando e afinado, contribui para que seu canto se lance a lugares até então não alcançados, levando a voz da exclusão aos que insistem em não ouvi-la. Nesse caso, o *rapper* mineiro anda em paralelo com movimentos sociais, que “enxergam alguma possibilidade de levar sua luta adiante de uma forma que envolva suas produções artísticas e suas inquietações, os quais virão a se tornar globalizadas, ecoando de formas diferentes por todo mundo” (SANTOS, 2013, p. 44).

“Pontos cardeais” é uma canção que tematiza a necessidade de orientação. Vejamos a letra:

Da zona sul a zona norte gostam do som do Hip Hop
Também gostam de reggae, samba, funk e futebol
Também gostam de reggae, samba, funk e futebol
Da zona leste a zona oeste gostam do groove e curtem rap
Também gostam de reggae, samba, funk e futebol
Também gostam de reggae, samba, funk e futebol
[REFRÃO]

Pra demonstrar que somos quase iguais
bem lá no fundo quase todos iguais
Aprendendo a viver aprendendo a lutar
saber cair e também se levantar
Sei que a música aproxima almas corpos corações
quando o groove a melodia trazem boas vibrações
Positividade se propaga pelo ar
é chama forte que não pode se apagar
Eu vou dizer que todo o pensamento tem poder
então procure dentro de você objetivos pra poder vencer
Sei que tá difícil mais não deixe se abalar
todo sacrifício recompensa vai achar
Mesmo no escuro ele vem pra te guiar
erga a cabeça e pare de reclamar
Água, fogo, terra, vento, instrumentos elementais
se se perder na Babylon use o pontos cardeais por que
[REFRÃO]

Pra que perder seu tempo tendo pensamentos negativos
que não ajudam e não contribuem com ninguém
O que importa é viver de forma evolutiva
Pregando a paz e sempre fazendo o bem
Quem menos tem sempre pensa em dividir
Quanto mais tem só pensa em guardar pra si
Apego a carne e aos bens materiais
Sinto lhe informar mas pra Zion você não vai
Vive perdido preocupado em se achar
O mundo é grande não encontra seu lugar
Tô de passagem sei quem me guia
Piso a terra santa sempre em boa companhia

[REFRÃO]

O título da canção nos remete a duas possibilidades que se cruzam. A primeira se refere ao fato da canção “Pontos cardeais” pertencer ao álbum *Minha tribo é o mundo*, no qual se evidencia que o *rapper* não pertence a um lugar só, enfatizando sua pretensão de levar sua música para os quatro cantos do mundo. A segunda possibilidade diz respeito ao fato da música se constituir como um elemento que nos permite circular nos mais diversos espaços, convergindo, assim, na própria dimensão do *rap* como “arte de apropriação”, conforme dissemos, ao se associar a outros gêneros ou atividades como o *reggae*, samba, *funk* e a paixão dos brasileiros, o futebol. Vale destacar que todos os ritmos citados anteriormente estão ligados à periferia e, em muitos casos, à cultura negra. Mesmo o futebol, que é um esporte de origem inglesa, alcança expressão no Brasil a partir da periferia e da cultura popular. Portanto, é por meio dessas manifestações culturais que a periferia se expande para os quatro pontos cardeais, o que pode ser confirmado no refrão da música, que ocupa os primeiros versos:

Da zona sul a zona norte gostam do som do Hip Hop
 Também gostam de reggae, samba, funk e futebol
 Também gostam de reggae, samba, funk e futebol
 Da zona leste a zona oeste gostam do groove e curtem rap
 Também gostam de reggae, samba, funk e futebol
 Também gostam de reggae, samba, funk e futebol
 [REFRÃO]

A canção é conduzida ao ritmo do *rap*, com uma leve pegada do *reggae*. Assim como em outras produções, Renegado tece sua narrativa utilizando-se de uma linguagem coloquial, pelo uso de gírias, confirmando a hipótese de que a linguagem do *hip hop* é “territorializada”, que “a utilização de uma linguagem do cotidiano, como gírias e expressões locais” nas composições de *raps* podem ser interpretadas como um modo de destacar que “a linguagem do *hip hop* é a linguagem do seu lugar, do seu território” (SANTOS, 2013, p. 22).

Além disso, o uso da uma linguagem mais informal se dá também pela inserção dos elementos a que a música remete, ou seja, à ideia expressa no refrão de atividades ligadas ao lazer e à diversão, ao que é “curtido” pelas pessoas, sejam elas das zonas leste ou oeste, norte ou sul.

Pra demonstrar que somos quase iguais
 bem lá no fundo quase todos iguais
 Aprendendo a viver aprendendo lutar
 saber cair e também se levantar
 Sei que a música aproxima almas corpos corações
 quando o groove a melodia trazem boas vibrações
 Positividade se propaga pelo ar

é chama forte que não pode se apagar
 Eu vou dizer que todo o pensamento tem poder
 então procure dentro de você objetivos pra poder vencer
 Sei que tá difícil mais não deixe se abalar
 todo sacrifício recompensa vai achar
 Mesmo no escuro ele vem pra te guiar
 erga a cabeça e pare de reclamar
 Água, fogo, terra, vento, instrumentos elementais
 se se perder na Babylon use os pontos cardeais por que

O tema tratado nesses versos é a igualdade, que dialoga de perto com o título da canção. Não importa onde estejamos e sim que todos somos seres humanos, tocados pelas mesmas coisas: a vida, as lutas, os acertos e as decepções (cair e saber levantar). Renegado traça o seu discurso de maneira positiva e enfatiza que é possível vencer os problemas que nos afrontam de maneira otimista e confiante, um discurso que não apazigua, mas pacifica, o que quer dizer que não temos de aceitar todas as situações a que somos acometidos, mas que devemos resistir e lutar com sabedoria.

O que nos chama atenção na maior parte da canção é a ideia de que o *rap* se constitui como uma importante ferramenta para o enfrentamento das questões que afligem aqueles que estão à margem. Ao falar em positividade, em poder do pensamento, em sacrifícios e recompensas, não se pauta no conformismo frente a uma situação difícil, mas incita seu interlocutor a encontrar um caminho que não passe pela violência, mas, sim, pela paz. É esse caminho que vai garantir um futuro melhor (a recompensa), bem como irá impedi-lo de se perder em “Babylon” (remissão direta à Babilônia, cidade simbolicamente associada à violência e ao mal, como já vimos).

Nesse sentido, a segunda inserção do refrão, após a menção a “Babylon”, coloca a ideia de que para evitar se perder nesse território negativo deve-se recorrer aos pontos cardeais, tendo estes, agora, um novo sentido. Se, na primeira vez, tínhamos essa associação com a ideia de igualdade, de algo que está espalhado por todo o mundo, aqui os pontos cardeais aparecem como uma espécie de bússola, como pontos de segurança, como referenciais que podem ajudar as pessoas a não se perderem. Associam-se, também, aos quatro elementos da natureza citados no verso anterior, água, fogo, terra e vento (ar), bem como o significado que esses elementos têm para a existência humana.

Aprendendo a viver aprendendo lutar
 saber cair e também se levantar
 [...]

Positividade se propaga pelo ar
 é chama forte que não pode se apagar
 Eu vou dizer que todo o pensamento tem poder
 então procure dentro de você objetivos pra poder vencer

Sei que tá difícil mais não deixe se abalar
 todo sacrifício recompensa vai achar
 Mesmo no escuro ele vem pra te guiar
 erga a cabeça e pare de reclamar

Podemos observar o quanto o *rapper* coloca em destaque a ideia de coletividade. Renegado aponta para uma evolução do ser humano que se dá quando ele pensa não apenas em si: afinal, se ele diz que os pensamentos negativos não ajudam nem contribuem com ninguém, ele afirma em contrapartida que os pensamentos e ações positivas, esses sim, podem refletir diretamente na vida de todos. É nesse sentido que traz a ideia da “divisão”, do compartilhamento como um dos eixos fundamentais para essa atitude a se tomar em busca de um mundo melhor. A ideia de que a música é um elemento capaz de unificar as pessoas é retomada com a intenção de comprovar que algumas formas de arte são capazes de “reinventar uma nova forma de resistir e, conseqüentemente, de viver numa sociedade em que perduram relações violentas de desigualdade social” (TAKEUTI, 2010, p. 15).

Sua voz, na canção, é aquela que aconselha, aponta caminhos que impingem mudanças de comportamento, explicitando a ideia primária do *hip hop* de ser uma revolução na vida da periferia por meio da arte e da cultura, pois os jovens envolvidos com o *rap* ao invés de “empunharem armas, vociferam seus cantos e poemas” (TAKEUTI, 2010, p. 15).

Sei que a música aproxima almas corpos corações
 quando o groove a melodia trazem boas vibrações
 Positividade se propaga pelo ar
 é chama forte que não pode se apagar

Os últimos versos da canção vêm imbricados de mensagens positivas. A expressão “pra Zion você não vai” associada a “tô de passagem” são utilizadas para se referir à crença de que as pessoas que não agem corretamente vão para o inferno, remetendo-nos a espiritualidade/religiosidade. “Zion” é empregada para denominar o paraíso, o céu, o lugar de merecimento das pessoas que vivem a vida de maneira correta, ideia reforçada por meio das expressões “terra santa” e “boa companhia”. Renegado afirma que sabe que está de passagem, mas que tem alguém ou alguma coisa que o guia, fazendo uma remissão implícita à fé, aos santos ou, como dito em outras canções do *rapper*, aos orixás.

Pra que perder seu tempo tendo pensamentos negativos
 que não ajudam e não contribuem com ninguém
 O que importa é viver de forma evolutiva
 Pregando a paz e sempre fazendo o bem
 [...]
 Sinto lhe informar mas pra Zion você não vai
 Vive perdido preocupado em se achar

O mundo é grande não encontra seu lugar
 Tô de passagem sei quem me guia
 Piso a terra santa sempre em boa companhia

Se para aconselhar é preciso falar da sua própria vida, os *rappers* fazem isso com muita facilidade. Para Camargos, ao relatarem a própria vida acabam criando “representações do real” (CAMARGOS, 2015, p. 136), pois enfatizam a verdade da sua mensagem. “Renegado” e “Benção” são as canções escolhidas por Flávio Renegado para contar sua própria história de vida. Vejamos, primeiramente, a letra de “Renegado”

Renegado, cão sem dono menino bandido
 Renegado, me preservo e suicido
 Renegado, com disposição se for aquilo
 Renegado, por isso dou meu melhor

Entre becos e ruas escuras sempre caminhei
 Com bandidos e ladrões criei e me criei

Aprendi que na vida não se marca bobeira
 Senão vem alguém e me puxa a rasteira

Tá bom! Vou te contar uma parte da minha vida
 Mano! E tanta fita que cê num acredita

Histórias de um passado ainda recente
 Aonde o corpo não é mais forte que a mente

Na luta! Quem é fraco perde
 O sol nasce para todos, mas a sombra é pra quem merece

No jogo! Vence o melhor
 O bom malandro dá a volta pôr cima e nunca fica na pior

Não dá, não cede, sempre barganha.
 A vida para mim sempre foi um perde e ganha

O meu lugar no pódio já esta reservado
 Muito prazer, me apresento, o meu nome é...

[REFRÃO]

Não. Aqui malandro aqui o papo é diferente
 Pois personifico o que o inimigo teme

Negro, pobre, bem informando
 Fui Renegado mas o passaporte tá carimbado

Conheci o mundo e outras formas de favelas
 Conheci los chicos que lutam lá mesma guerra
 Valores que não estão à venda
 Respeito, amor e justa renda

Por poder a luta é travada
Desde o Santo Graal ao domínio da bocada

Nesta disputa vamos ver quem vai ganhar?
Corre atrás, que a minha cara é o primeiro lugar

Entre lobos e meninos sobrevivo sem medo
Microfone, caneta e uniforme alvinegro

Já falei, o pódio tá reservado
O meu nome você sabe bem qual é

Em uma entrevista para a TV Una,⁷⁴ exibida em 01/03/2013, Flávio Renegado, quando questionado sobre o porquê do apelido, explica que dentro do movimento *hip hop* há a tradição do rebatismo pela rua, no qual os integrantes recebem um apelido que o caracterize dentro do movimento. Como ele era o único que ainda não tinha um apelido, um amigo o apontou como um renegado. A princípio, ele não gostou, mas refletindo sobre o significado da palavra, acabou entendendo que renegado tinha tudo a ver com a história de luta que o povo negro (que é o seu povo) sempre enfrentou. Afinal, os negros e os sujeitos periféricos viveram e ainda vivem sem ter acesso a vários “bens incompressíveis”,⁷⁵ como acesso à escola, moradia, saneamento básico, dentre outros.

A letra descreve, mesmo que indiretamente, a vida de Flávio, colocando como ponto central a forma como ele constrói um discurso que propaga a atitude, a resistência, a reação positiva diante das dificuldades. Sua história funciona como uma espécie de paradigma social, pois foi criado com muita dificuldade em uma favela, abandonado pelo pai, com uma mãe que teve de assumir a função de sustento da família, trazendo a ideia de que a falta de oportunidade acaba empurrando jovens periféricos para o mundo do crime. A palavra utilizada para reforçar sua atitude para vencer na vida é “disposição”. Quem está disposto corre atrás, luta como podemos acompanhar no trecho a seguir:

Renegado, cão sem dono menino bandido
Renegado, me preservo e suicido
Renegado, com disposição se for aquilo
Renegado, por isso dou meu melhor

O que pode ser observado na canção “Renegado” é que suas experiências de vida são transpostas de modo a servir de exemplo, modelo para que outros, apesar da violência sofrida, não desistam, aproximando-se, assim, via a autodenominação de “griot futurista” ao narrador

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.unatv.com.br/category/jornal-contra-mao/entrevistas/>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=pS4MpMKQXzs>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

⁷⁵ Antonio Candido, em “O direito à literatura”, define “bens incompressíveis” como aqueles “que não podem ser negados a ninguém”, como por exemplo, “o alimento, a casa, a roupa” (CANDIDO, 1995, p. 240).

de Benjamin, conforme já vimos. Com essa música, ele promove “um intenso diálogo da música com a vida social” (CAMARGOS, 2015, p. 17), pois canta a sua história não para se fazer de vítima, mas para mostrar aos outros que é possível enfrentar as adversidades colocadas pela vida, mas que isso se dá por meio do embate e da consciência social: “Negro, pobre, bem informando”. Nesse caso, o *rap* (e a música) funciona como um instrumento de transformação social:

Microfone, caneta e uniforme alvinegro
Já falei, o pódio tá reservado
O meu nome você sabe bem qual é

O que podemos observar nos versos “Entre becos e ruas escuras sempre caminhei”/ “Com bandidos e ladrões criei e me criei”/ “A vida para mim sempre foi um perde e ganha” é que a mensagem central da canção diz respeito ao fato de que Renegado teve motivos para se inserir no mundo do crime, mas aprendeu “que na vida não se marca bobeira”, trazendo, mais uma vez, a ideia de que as armas que ele usa para enfrentar todas essas situações são o microfone e a caneta. O que Renegado propõe aqui é o entendimento do *rap* como uma “canção de reflexão, da luta e da tomada de consciência” (CAMARGOS, 2015, p. 49). É como se o *rapper* estivesse falando: olha, parceiro, a vida é dura, mas vem aqui que eu vou contar uma história que vai mostrar para você que é possível enfrentar tudo isso com sabedoria. Este “chamamento” acaba por caracterizar seu modo de fazer música como uma “ação político-pedagógica, cujos objetivos incluem fazer ‘enxergar as coisas de um modo mais crítico e ao mesmo tempo esperançoso [...] passar uma mensagem de protesto com o intuito de obter algo melhor lá na frente’” (CAMARGOS, 2015, p. 78), o que pode ser ilustrado com os versos “O meu lugar no pódio já está reservado”, “Fui Renegado, mas o passaporte tá carimbado”.

Mais uma vez, a canção acena com a ideia de que o estado de carência da periferia ocorre em todo o lugar e que a luta entre os homens é uma continuidade histórica.

Conheci o mundo e outras formas de favelas
Conheci los chicos que lutam lá mesma guerra
Valores que não estão a venda
Respeito, amor e justa renda
Por poder a luta é travada
Desde o Santo Graal ao domínio da bocada
Nesta disputa vamos ver quem vai ganhar?

Considerando a ideia de Camargos de que a narrativa do *rap* acaba por se constituir como uma “representação do real”, na medida em que aciona a vivência do *rapper*, e que esse elemento é algo que une os jovens da periferia, dotados de histórias experiências semelhantes,

uma das mais comuns diz respeito à ausência paterna (Cf. SOUSA, 2009, p. 204). Tal situação é exposta em “Benção”, que pertence, assim como “Renegado”, ao álbum *Do Oiapoque a Nova York*, sendo que, na disposição das faixas, “Renegado” vem primeiro que “Benção”. Vejamos a letra:

Benção mãe,
obrigado por ter me ensinado
de fato o que é viver.

Eu sei, cheguei em uma hora conturbada
Apesar de me amar, você não me esperava
Sei colé que é, como a vida é dura
Aos 21, mãe solteira, dois filhos, loucura
Não teve medo da situação
Determinada e tinha opinião
Mesmo quando ele te abandonou
Eu já tinha 3 de idade quando ele nos deixou
Sem atitude, não fez papel de homem
Sem carinho, sem amor, do que vale o sobrenome?
Dele não tenho raiva, ou ressentimento
também não tenho afeto ou qualquer outro sentimento
Não moveu um só dedo, para ajudar
E você limpando o chão de playboy pra me criar
Se desgastando em várias jornadas de trabalho
Pra não deixar faltar o feijão no nosso prato
Do céu às vezes, nem chuva cai
Você pra mim sempre foi mãe e pai
Final dos anos 90 parte 2 do dilema
Eu entro na adolescência

Quando criança eu prometi não te fazer sofrer
mas comecei a desejar o que não podia ter
De gênio forte incontrolável, tá bom eu sei
Que eu sempre fui o mais rebelde de nós 3
Mas a senhora, sabe muito bem
Que eu nunca gostei de depender de ninguém
Dinheiro fácil, mulher, moral e respeito
A vida do crime é ilusória nego
Sempre me falava o que era certo ou errado
Apesar do meu descaso nunca saiu do meu lado
Quando me perdi em meio à escuridão
Você foi a única que me estendeu a mão

Peço perdão pelos desgostos que já te fiz passar
Peço perdão pelas lágrimas que já te fiz chorar
Peço perdão pela falta de atenção e de juízo
Que várias e várias vezes nos levaram ao litígio
Hoje agradeço cada tapa, a cada puxão de orelha
Pois eles me impediram de fazer muitas besteiras
Obrigado por não desistir de mim em meio as dificuldades
Dona Regina, a mulher que me fez homem de verdade

Para Sousa, as mães aparecem, nas letras de *raps*, “idolatradas, como ‘santas’, ‘guerreiras’, as únicas e verdadeiras conselheiras que eles precisam ouvir e em quem confiar” (SOUSA, 2009, p. 205). Em “Benção”, Renegado não só segue a cartilha do *rap*, considerando a fala de Sousa, como propõe uma escala de conselhos, referindo-se, implicitamente, que sua sabedoria vem da figura materna, que soube aconselhá-lo e guiá-lo quando estava na “escuridão”.

Benção mãe,
obrigado por ter me ensinado
de fato o que é viver.
[...]
A vida do crime é ilusória nego
Sempre me falava o que era certo ou errado
Apesar do meu descaso nunca saiu do meu lado
Quando me perdi em meio à escuridão
Você foi a única que me estendeu a mão

Mais do que contar sua vida, Renegado narra a história familiar de muitos outros jovens iguais a ele, estabelecendo um pacto de identificação com seu ouvinte, morador da periferia, mas, sobretudo deste que se vê em voltas com a vida do crime, quando se começa a “desejar o que não podia ter”. A canção, mais do que outras, é construída por meio de sua narratividade,⁷⁶ por meio de uma linha cronológica na vida do *rapper* mineiro, na qual se destacam três aspectos: a ausência paterna; a sugestão da vida do crime e a figura materna forte, capaz de enfrentar as lutas diárias, tendo, para isso, de se submeter à exploração alheia:

Aos 21, mãe solteira, dois filhos, loucura
Não teve medo da situação
Determinada e tinha opinião
Mesmo quando ele te abandonou
Eu já tinha 3 de idade quando ele nos deixou
Sem atitude, não fez papel de homem
Sem carinho, sem amor, do que vale o sobrenome?
Dele não tenho raiva, ou ressentimento
também não tenho afeto ou qualquer outro sentimento
Não moveu um só dedo, para ajudar
E você limpando o chão de playboy pra me criar
Se desgastando em várias jornadas de trabalho

⁷⁶ Em muitos momentos de nossa análise, recorreremos ao termo narrativa ou narratividade para expressar a forma como Flávio Renegado formata sua canção. No artigo “‘Rita’, de Chico Buarque (e outras histórias femininas de devastação)”, Cilene Pereira observa, tendo a canção de Chico como ponto de partida, a presença da narratividade na canção popular brasileira – ela recorre, para isso, ao estudo de Ricardo Azevedo. A ensaísta levanta a hipótese de que tal narratividade pode levar “a uma compreensão mais imediata de seu ouvinte/leitor, uma vez que trabalha com categorias como enredo e personagem”, observando, a ensaísta, que “em um primeiro momento podemos avaliar este recurso narrativo como um elemento facilitador para o entendimento do ouvinte/leitor (ajudando até na memorização da canção)” (PEREIRA, 2017, p. 8). Tal estratégia poderia ser estendida também ao discurso do *rap*, sobretudo se pensarmos no tamanho das canções, muitas delas formadas por dezenas e dezenas de versos. Esse princípio narrativo garantiria não só o entendimento da canção pelo ouvinte (sobretudo associada à performance do *rapper*), mas em sua memorização.

Pra não deixar faltar o feijão no nosso prato
Do céu às vezes, nem chuva cai
Você pra mim sempre foi mãe e pai

Enquanto a mãe é exaltada, à figura do pai são atribuídos o abandono e a falta de responsabilidade e de amor. O pai não é digno de nenhum sentimento por parte do *rapper*, enquanto a mãe é elevada à heroína, aquela que salva, que não mede esforços a favor de seus filhos, sendo esta uma espécie de paradigma da mulher negra pobre, abandonada pelo companheiro e subempregada.

Na adolescência, o sentimento de admiração e gratidão à mãe é substituído pelo desejo de possuir aquilo que a mãe não podia comprar. Seduzido e atraído pela vida fácil, o *rapper* se entrega à vida do crime, que proporciona “Dinheiro fácil, mulher, moral e respeito”.

A canção termina como o enaltecimento da figura materna, responsável por fazer do *rapper* o homem que é hoje: aquele que sabe aconselhar, se identifica com sua comunidade, instiga a luta, mas não incita à violência, mas que, acima de tudo, conscientiza por meio do *rap*: “Obrigado por não desistir de mim em meio as dificuldades/ Dona Regina, a mulher que me fez homem de verdade”.

Para Camargos, narrativas como estas, nas quais os *rappers* narram suas próprias histórias, fazem com que estes,

[...] ao reconfigurarem suas experiências sociais, [...] [promovam] “o diálogo entre o ser social e a consciência social”. O modo de vida e a maneira como experimentaram concretamente diz muito sobre os fatos narrados, os usos e os costumes que se podem perceber no dito e no não dito, no juízo dos enunciadoreis diante do assunto que abordam, na forma como lugares e momentos da realidade social são construídos e pensados nas composições (CAMARGOS, 2015, p. 132).

Nesse sentido, nas duas canções, o discurso de luta (e não de violência) que Renegado promove pode ser percebido ao relatar sua própria história, para que esta sirva de exemplo a outros que passam pela mesma situação, sugerindo o caminho da arte como uma forma de resistência e de negação da opressão.

Se duas canções anteriormente analisadas nos ajudam a refletir sobre a história de vida de Renegado (potencializando entendermos muitas outras histórias), a canção “Redenção” traz a mensagem de libertação e de reconhecimento de que o *rap* (e a sua canção) podem salvar vidas. Como lembra Patrícia Curi Gimeno, em *Poética versão a construção da periferia no rap*, os *rappers* “tomam para si a missão de relatar e, desse modo, combater, as causas e consequências do ‘cotidiano suicida’ que, de certo modo, dita o ritmo da difícil vida dos moradores da comunidade periférica”, no qual “imbuídos dessa missão, eles transformam

o rap em uma arma” (GIMENO, 2009, p. 107). Nas canções de Flávio Renegado, este fator é fundamental, visto sua relação com o *griot* e com o narrador tradicional, como temos mostrado. O tema redenção é muito cantado pelos *rappers* de forma geral, visto que o local onde é produzido o *rap* (a periferia) já traz caracterizado em si todo um aspecto de violência e criminalidade. Assim, escapar desse mundo é algo que precisa ser compartilhado entre os membros da comunidade, nos quais se incluem os *rappers*. Vejamos a letra de “Redenção”:

Vim pra causar alarde, barulho e confusão
 Registrar minha passagem e nunca viver em vão
 Que o fim seja justo comprimento da missão
 Ser lembrado como herói, é zica mesmo esse negão
 Referência pros moleque que sempre segue lutando
 Não abandona o fronte a família e nem o bando
 Eu vivo a vida, pois a morte é mais que certa
 O corpo é fechado e a mente sempre aberta
 Alerta a virada dos ventos e das marés
 Que venha o amanhã, o inabalável é minha fé
 Firme os meus passos seguiram caminhando
 Lutando e sorrindo, chorando e amando
 Uns vão dizer que isso é uma mente insana
 Outros dirão nessa mente tem gana
 Mas na real essa mente africana
 Conhece bem de perto a maldade humana
 E nesse caso, o descaso câncer social
 Pensamento tão raso corta mais que um punhal
 Simplesmente atraso uma prova cabal
 Que humanidade meu chapa anda muito mal
 Com o vil metal, álcool ou tabaco
 Tentaram me transformar em mais um fraco
 Não sucumbi, subverti é fato
 Que o meu sorriso deixa os coxinha bolado
 Eles não entendem ou consideram um mistério
 Sair do barraco e construir um império
 Trabalho, amor sentimento sincero
 Workaholic às vezes exagero
 Pra confraternizar com os primo e com as prima
 Fazendo da rima a mudança do clima
 Pros pela, a confiança é mínima
 Porque o meu pecado é ter muita autoestima
 Porra

Já nos primeiros versos da canção, Renegado dá o recado direto, de forma clara e objetiva, ao anunciar que veio para “causar alarde, barulho e confusão”, usando esses termos para ressaltar que tem uma missão, a de levar mensagens de esperança e protesto para a população periférica.

Na canção, podemos observar a autoafirmação do *rapper* e o reconhecimento do seu poder de transformação social, no qual registrar a sua história pode ser uma maneira de se tornar referência para aqueles que vivem uma história como a sua, estabelecendo, assim, seu

vínculo “com a periferia” a partir da “fé depositada em sua história, memória, em seus semelhantes, para superar esses estados de coisas”, esclarece Sousa (2009, p. 198). Afinal, sua história é a de muitos outros jovens, não apenas na sua comunidade em Belo Horizonte, mas nas comunidades periféricas de todo o Brasil, que encontram na música a sua redenção, o meio de se libertar da violência e do crime e de se constituir, através da voz, um sujeito político.

Registrar minha passagem e nunca viver em vão
Que o fim seja justo comprimento da missão
Ser lembrado como herói, é zica mesmo esse negão
Referência pros moleque que sempre segue lutando
Não abandona o fronte a família e nem o bando

A “mente” para Renegado está sempre aberta, sujeita a transformações. Mas o que o mantém firme é a sua fé inabalável. Conforme observado em outras canções, a religiosidade é colocada como algo muito valioso e importante para a sua vitória. Para Souza, o tema da religião tem se tornado frequente no *rap* brasileiro: “quando seus representantes sentem-se humilhados e desprotegidos pelas leis do homem, eles apelam à Justiça Divina para pedir proteção e força para seguir adiante” (SOUSA, 2009, p. 203).

Eu vivo a vida, pois a morte é mais que certa
O corpo é fechado e a mente sempre aberta
Alerta a virada dos ventos e das marés
Que venha o amanhã, o inabalável é minha fé
Firme os meus passos seguiram caminhando
Lutando e sorrindo, chorando e amando

Sua maneira de lutar, de usar a palavra para poder expressar os seus desejos, anseios e alcançar a “redenção” resulta em posicionamentos diferentes, pois enquanto uns o condenam como louco, outros acreditam no seu potencial para conseguir o que se deseja. É através de um jogo com a palavra “mente”, conforme destacado nos versos a seguir, que o *rapper* implicitamente vai trazer à tona a questão do preconceito racial, colocado por ele como o “câncer” da sociedade. Ele, que conhece bem essa questão, sabe o quanto é doloroso e que “corta mais que um punhal” ser discriminado pela sua cor ou pela sua condição.

Uns vão dizer que isso é uma **mente insana**
Outros dirão nessa **mente** tem **gana**
Mas na real essa **mente africana**
Conhece bem de perto a maldade humana
E nesse caso, o descaso câncer social
Pensamento tão raso corta mais que um punhal
Simplesmente atraso uma prova cabal
Que humanidade meu chapa anda muito mal (grifos nossos)

Por meio de uma linguagem figurada, o *rapper* aponta o dinheiro e as drogas como aliciadores para a vida do crime: “Com o vil metal, álcool ou tabaco/ Tentaram me transformar em mais um fraco”.

Não sucumbi, subverti é fato
Que o meu sorriso deixa os coxinha bolado
Eles não entendem ou consideram um mistério
Sair do barraco e construir um império
Trabalho, amor sentimento sincero
Workaholic às vezes exagero

Nos últimos versos da canção, para que a mensagem seja mais expressiva e significativa para seu interlocutor, novamente propõe um jogo de rimas com as palavras “prima”, “clima”, “mínima” e “autoestima”, para falar que foi a confiança em si mesmo e em suas rimas, que fizeram com que ele alcançasse o lugar que sempre desejou, reforçando, mais uma vez, a ideia de que foi o *rap* que salvou a sua vida.

Pra confraternizar com os primo e com as prima
Fazendo da rima a mudança do clima
Pros pela, a confiança é mínima
Porque o meu pecado é ter muita autoestima
Porra

O que podemos observar nas canções analisadas, portanto, é que todas elas são permeadas por características que enfatizam o caráter contestatório e de denúncia do *rap*, tendo como instrumento a voz política do *rapper*, ser inserido na comunidade e representativo desta, através de um discurso que instiga, a despeito disso, uma postura de resistência e de enfrentamento das questões que afligem a população marginalizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Originário dos subúrbios de Nova Iorque, maior cidade dos Estados Unidos, desencadeado pelos mais diversos problemas sociais, como o desemprego, a violência, a criminalidade, a fome, a desigualdade social e o racismo, o *rap* (um dos elementos constitutivos da cultura *hip hop*), atualmente é conhecido nos quatro cantos do mundo, “do Oiapoque a Nova York”. Surgido como uma ação local, gerada a partir de manifestações da diáspora negra, ainda hoje o *rap* preserva suas características de veículo de expressão coletiva de uma parcela da sociedade e ocupa um lugar político específico: suas rimas e atitudes convergem para propagar pensamentos periféricos de todo o mundo, do Brasil e de Minas Gerais, estado onde, como procuramos demonstrar ao longo desta dissertação, traçou um caminho peculiar, também ele periférico no contexto do *rap* nacional, cujo centro está em São Paulo.

Nesse sentido, podemos afirmar que o *rap* e a cultura *hip hop* são representativos dos modos de vida de comunidades periféricas, que fizeram da arte uma via de comunicação eficiente, contribuindo para dar voz a pessoas que normalmente são excluídas dos canais de comunicação políticos tradicionais.

Se antes a periferia só era vista pelos aspectos negativos que a circundam, sob o viés da pobreza e da violência, pode-se dizer que hoje, por meio da cultura *hip hop* e de outros movimentos a ela associados, a periferia foi ressignificada e começa a ser percebida como um espaço culturalmente significativo, que não mais se fecha em si mesmo: suas produções ecoam para fora deste espaço e alcançam uma expansão jamais imaginada, e os sujeitos ditos “marginais”, “subalternos” ou “*outsiders*”, entre outras designações de caráter excludente, hoje, através dos mais diversos meios artísticos, têm a oportunidade de falar, denunciar, criticar socialmente as condições a que estão submetidos e, com isso, reconhecer um lugar de existência social e política, antes ignorado. Diante dessa trajetória podemos afirmar que, mais do que uma composição musical, o *rap* consiste numa importante ferramenta de construção de identidade e denúncia social, pois por meio do compartilhamento de experiências marginais e subalternas, possibilita a criação de um referencial cultural comum com o qual aqueles com ele envolvidos se identificam. Esse referencial comum se evidenciou em muitas das letras de *rap* analisadas neste trabalho, oriundas da produção do artista mineiro Flávio Renegado, confirmando nossa hipótese de que a cultura *hip hop* e, principalmente o *rap*, não são apenas representativos dos modos de vida das comunidades periféricas, mas também um instrumento por meio do qual essas comunidades podem se mobilizar politicamente. Indo além da crítica e

da denúncia sociais, foi possível identificar nas canções de Renegado a construção de um saber derivado da experiência de mundo que ele compartilha com sua comunidade.

Conforme discutimos ao longo desse estudo, um dos principais elementos do *rap* é a atitude, ou seja, o reagir de modo consciente, movimento que percebemos com frequência nas letras de Flávio Renegado: na canção “Mil grau”, ele se autodenomina “um negão com atitude”, que sabe que suas composições são repletas de “rima, atitude, poder e poesia” e que podem conscientizar seus interlocutores: “maluco eu já falei que o rap transforma vidas”. O mesmo aspecto foi percebido em “Rebelde soul”, cuja letra afirma que o importante é “agir com atitude e coração” e que “rima com poesia é só um passo pra revolução”. Essa atitude, no entanto, nos *raps* produzidos por Renegado, não se vincula à violência, tendo como característica marcante a ideia da persuasão: mesmo que para ele o *rap* seja um meio de resistir e transformar vidas, e que sua principal finalidade seja protestar socialmente e defender suas ideias, isso se dará por meio de uma ação positiva que busca, muitas vezes, reverter a taxaço negativa que se costuma atribuir ao sujeito periférico. Podemos concluir, assim, que o *rap* de Renegado busca um discurso no qual o enfrentamento da violência, de qualquer ordem que seja ela, se dá por meio da palavra, da rima, que se mostra assim como um mecanismo não só de confronto, mas, principalmente, como um instrumento de ação política e de conscientização.

Ao pesquisar a trajetória musical de Flávio Renegado e suas composições, pudemos perceber que o *rap* se apresenta para ele como uma manifestação cultural e política, o que se evidencia não apenas pelas letras de suas canções, nas quais ele recupera os vínculos com a tradição africana ao mesmo tempo em que reflete sobre a realidade que vivencia, mas também pelo seu posicionamento e por sua militância política junto à comunidade da qual se origina e que ainda vive, o Alto Vera Cruz, concretizado por meio da ONG Associação Arebeldia e pelos diversos projetos a partir dela desenvolvidos, dentre os quais se destaca o Festival de Inverno de Vilas e Favelas. Igual aos *griots* da ancestralidade africana, o *rapper* inclui em suas letras as vivências da sua comunidade, cumprindo o papel de denunciar os problemas, mas também de aconselhar e de resistir.

Considerando que o movimento *hip hop* nasce em ambientes onde a violência é uma presença constante e que, apesar disso, se firma como um canal eficiente para se livrar desta e conseguir espaços e momentos de lazer e reconhecimento, podemos afirmar que Flávio Renegado se apropria do *rap* para expor os problemas que estigmatizam os moradores da periferia, optando por um discurso que reforce positivamente esse espaço, em lugar daquele de agressividade ou incitação à violência.

Esse posicionamento político possibilitou também que percebêssemos que, por mais que o cotidiano das periferias e, assim, as letras do *rap* nela produzidas, estejam marcados pelas carências sociais em suas mais diversas formas, os caminhos para a denúncia e a busca de soluções pode se apresentar de uma maneira mais “positiva”, por meio de ações que incentivem a cultura local e contribuam para sua valorização, por meio de discursos que procurem promover não o embate direto, mas um diálogo possível e de resistência à opressão.

Considerar o contexto específico em que o *rapper* Flávio Renegado está situado, uma comunidade periférica da capital mineira Belo Horizonte, foi relevante para que percebêssemos características peculiares nas suas canções. O que podemos observar em suas músicas é que a todo o momento o *rapper* estabelece um diálogo direto com a sua ancestralidade, refletindo sobre o papel do negro nos dias atuais e reivindicando seus direitos de maneira consciente. Seus versos não encontram barreiras quando o assunto é a valorização e afirmação das suas origens. Bem diferente do *rap* produzido no princípio do movimento *hip hop* (com letras curtas e sem teor social), suas letras são longas e apresentam uma temática politizada, construída a partir da história de resistência dos negros e dos sujeitos periféricos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goular. In: *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

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

ANDRADE JÚNIOR, Luiz Fernando Campos de. *Ocupa Belo Horizonte: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MC's*. 2013. 286 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-9PYKAE>>. Acesso em: 10 out. 2016.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *Revista USP*, São Paulo, n. 69, p.72- 79, mar/maio 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13514>>. Acesso em: 10 set. 2017.

BALBINO, Jéssica. *Traficando conhecimento*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2010.

BAROSSO, Luana. (Po)éticas da escrivência. *Estudos em literatura contemporânea*, Brasília, n. 51, p. 22-40, maio/ago. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25559/18207>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Uma imagem ampliada. In: *A dominação masculina*. 10. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014. p.17-79.

BRAGA FILHO, Edmar Machado. Voz, agência e representação – Spivak e os sujeitos subalternos. *Circuito acadêmico*, s/p, 2014. Disponível em: <<https://circuitoacademico.com.br/2014/10/02/voz-agencia-e-representacao-spivak-e-os-sujeitos-subalternos/>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

CANDIDO, Isamabéli Barbosa. B. A voz que não quer calar: subalternidade e marginalidade em Querô: uma reportagem maldita. In: *ABRALIC XIV CONGRESSO INTERNACIONAL FLUXOS E CORRENTES: TRÂNSITOS E TRADUÇÕES LITERÁRIAS*, Anais Eletrônicos ISSN 2317-157 X, 2015 Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456014783.pdf>. Acesso em: 25 maio 2017.

CARMO, Paulo Sérgio do. A cultura da violência. In: *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. 3. ed. São Paulo: Senac, 2010. p. 211-220.

CARVALHO, Alvino Rodrigues de. *Movimentos culturais e justiça social: um estudo da cultura hip-hop mineira*. 2007. 119f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/BUBD-88WNHV>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

CARVALHO, Bruno Sciberras. Subalternidade e possibilidades de agência: uma crítica pós-Colonialista. *Revista estudos políticos*, n. 3, 2011. Disponível em: <<http://revistaestudospoliticos.com/subalternidade-e-possibilidades-de-agencia-uma-critica-pos-colonialista-de-gayatri-chakravorty-spivak-resenha-de-bruno-carvalho/>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

CARVALHO, José Ricardo. Educação, identidade e literatura oral: O griot na diáspora africana. *Revista Fórum Identidades*, Sergipe, v. 16, n. 16, p. 313-336, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/4272>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

CASHMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2000.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico. *Darandina Revista Eletrônica*, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p. 1- 24, 05 de jul. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/M%C3%BAsica-popular-e-poesia-no-Brasil-um-breve-percurso-hist%C3%B3rico.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2016.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Orfeu dilacerado: mito e poesia em Murilo Mendes. *Recorte Revista Eletrônica*, Três Corações, v. 14, n. 2, p. 1-13, jul. dez. 2017. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/4265/3249>. Acesso em: 20 nov. 2017.

COELHO, Marcelo Pereira. *As concepções harmônicas do Bebop*. 41 f. 1996. Monografia (Iniciação Científica) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. Disponível em: <https://www.academia.edu/6937730/As_Concep%C3%A7%C3%B5es_Harm%C3%B4nicas_do_Bebop?auto=download>. Acesso em: 29 nov. 2016.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel Machado; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gêneros textuais & ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. p. 117-132.

CULLER, Jonathan. Literatura e estudos culturais. In: *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcellos. São Paulo: Becca, 1999.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. 2001. 412f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em:

<<http://www.bdae.org.br:8080/bitstream/123456789/1591/1/tese.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

DOMINGUES, Álvaro. Qualificação das periferias. Lisboa. *Inforgeo*, XX/XXI, p. 139-143. Disponível em: <http://www.apgeo.pt/sites/default/files/docs/inforgeo_2021_paginas_139_143.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2016.

DUTRA, Juliana Noronha. *Rap: identidade local e resistência global*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95121>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FAUSTINO, Oswaldo. Prefácio. In: *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

FERNANDES, Ana Carolina. “Pode o subalterno falar? A crítica epistêmica e a produção feminista: os (outros) sujeitos do conhecimento”. *Estud. Sociol.*, Araraquara, v. 21, n. 41, p. 485-489, jul./dez. 2016. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/8992/6071>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

FERNANDES, Joseli Aparecida; PEREIRA, Cilene Margarete. Do *griot* ao *rapper*: narrativas da comunidade. In: *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, Três Corações, v. 15, n. 2, p. 620-632, ago-dez 2017. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/revistaunincor/article/view/4261/pdf_705>. Acesso em: 10 jan. 2018.

FERREIRA, Amanda Crispim. Recordar é preciso: considerações sobre a figura do Griot e a importância de suas narrativas na formação da memória coletiva afro-brasileira. *Revista em Tese*, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 141-155, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3813/3759>>. Acesso em: 14 maio 2017.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Hip hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social? Higienópolis – S.P. *FACOM*, n. 17, p. 61-69, 1º semestre de 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/fochi.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2016.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 1999.

GOMES, Álvaro Cardoso; LEÃO, Márcia Aparecida. *O código dos marginalizados: a linguagem do Rap*. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/a-linguagem-do-rap.html>>. Acesso em: 10 out. 2016.

GONÇALVES, Julimar da Silva. Poéticas do rap engajado. *Cronos*, Natal, v. 13, n. 1, p. 121-136, jan/jun. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/5628>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. *Do Samba ao rap: a música negra no Brasil*. Tese (Doutorado). Unicamp, Campinas, 1998. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281318>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

GIMENO, Patrícia Curi. *Poética Versão a construção da periferia no rap*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281717>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

HALL, Stuart. “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”. In: *Da diáspora Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 335-349.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *A política do hip hop nas favelas brasileiras*. 2008. Disponível em: <<http://www.inesc.org.br/biblioteca/textos/Le%20monde%20-%20Heloisa%20Buarque.pdf/view>>. Acesso em: 17 out. 2016.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Estética da periferia: um conceito capcioso*. 2012a. Disponível em: <<http://www.seminariosmv.org.br/2012/textos/heloisabuarquedehollanda.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. O engajamento hip hop. In: *Cultura como recurso*. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia/Fundação Pedro Calmon, 2012b, p. 25-39. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/wp-content/uploads/2013/10/vol_5_holanda.pdf>. Acesso em: 02 out. 2016.

JÁCOME, Ana Carolina; ALVARENGA, Camila; FERNANDES, Orlando. Interações entre cultura hip hop e indústrias culturais: um estudo de caso da trajetória musical do rapper Renegado. *Extraprensa Cultura e Comunicação na América Latina*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 566-576, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/77193/81055>>. Acesso em: 15 set. 2016.

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip-hop!:* despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEROUX, Liliane; RODRIGUES, Renata Oliveira. Deslocamentos da nova literatura marginal: os sentidos de 'periferia' e o livre ficcionar do artista. *Antares*, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, p. 3-20, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2979/1802>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

LIMA, Alcides de; COSTA, Ana Carolina Francischetteda. Dos Griots aos Griôs: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil. *Revista Diversitas*, São Paulo, n. 3, p.216-245, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/diversitas/article/view/113893>>. Acesso em: 10 maio 2017.

LINO, Tayane Rogéria. O lócus enunciativo do sujeito subalterno: fala e emudecimento. *Anuário de literatura*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 74-95, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p74>>. Acesso em: 05 abr. 2017.

MARQUES, Gustavo Souza. *O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no duelo de MC's*. 2013. 137f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/AAGS-9EAGPX>>. Acesso em: 10 nov. de 2016.

MARTINS, Carlos Henrique dos Santos. *Charme: território urbano popular de elaboração de identidades juvenis*. Dissertação. (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação / UFF, Niterói. 2004. Disponível em: <http://www.uff.br/pos_educacao/joomla/images/stories/Teses/carloshenrique.pdf>. Acesso em: 10 maio de 2016.

MATOS, Claudia. O samba e seu lugar. In: *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MEDEIROS, Constantino Luz de. Pode o Subalterno falar? Spivak e o Protagonismo nos Movimentos Sociais. *Chic Pop*, s/p, 2015. Disponível em: <<http://www.chicpop.com.br/single-post/2015/12/01/Pode-o-Subalterno-falar-Spivak-e-o-Protagonismo-nos-Movimentos-Sociais>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

MELO, Marilene Carlos do. A figura do griot e a relação memória e narrativa. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (Orgs.). *Griots culturas africanas linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009, cap. XIX, 148-156. Disponível em: <http://www.substantivoplural.com.br/griots_livro.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2017.

MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. 2008. 428f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artigos/2008-dissertacao_Andre_Mesquita.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

MIRANDA, Eugênia. *A poética híbrida da Pós-modernidade nos raps de Gog: poeta periferia*. 2013. 171f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/15764>>. Acesso em: 10 maio 2016.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX?* Rio de Janeiro. Objetiva, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, jan./dez. 2011. p. 25-56. Disponível em: <http://www.unifesp.br/campus/gua/lapha/images/Material_apoio/artepoliticamarcosnapolitano.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2017.

NEIBURG, Frederico. Apresentação. In: *Os Estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

PEREIRA, Cilene Margarete. A dor da gente não sai no jornal: poesia, canção e política. *Recorte Revista Eletrônica*. Três Corações, v. 13, n. 1, p. 1-14, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5524811.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2016.

PEREIRA, Cilene Margarete. “Rita”, de Chico Buarque (E outras histórias femininas de devastação). *Recorte Revista Eletrônica*. Três Corações, v. 14, n. 2, p. 1-14, jul/dez. 2017.

Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/4271/3259>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

PERRONE, Charles. “Literatura e performance” e a poesia da canção brasileira. *Letras e Letras da MPB*. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PISKOR, Ed. *Hip Hop Genealogia*. Tradução Mateus Potumati. São Paulo: Veneta, 2016.

RIGHI, José Volnei. *Rap: Ritmo e Poesia* Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. 2011. 515f. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/10853>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

ROCHA, Janaína; DOMENICH Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SAID, Camila do Carmo. *Minas da rima: jovens mulheres no movimento hip-hop de Belo Horizonte*. 2007. 241f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/HJPB-7DBRTT>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

SALES, Ana Célia Garcia de. *Pichadores e grafiteiros: manifestações artísticas e políticas de preservação do patrimônio histórico e cultural da cidade de Campinas – SP*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285013>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

SALGADO, Marcus Rogério. Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 151-163, 2º sem. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2015v19n37p153/9666>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

SANTOS, Eneida Pereira dos. *Gil Amâncio & encontros: processos educativos, cultura negra, intervenções de mestres e convivência*. 362 f. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. p. 198-207. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/HJPB-7FKHPA>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

SANTOS, Luiz Henrique dos. *As letras de rap do movimento hip-hop como desdobramento do processo de segregação socioespacial: antigamente quilombos, hoje periferia*. 2013. 103f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Instituto de Geociências e Ciências Exatas) Campus de Rio Claro, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/95729>>. Acesso em 10 mar. 2017.

SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-16062015-131826/pt-br.php>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e Educação: A experiência do Movimento Hip Hop Paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). *Rap e educação Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, p. 55-63.

SOUSA, Rafael Lopes de. *O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a Estética da Violência*. 2009. 243f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280592/1/Sousa_RafaelLopesde_D.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

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

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TAKEUTI, Norma Missae. Refazendo a margem pela arte e política. *Nômadias*, p.13-26. Colômbia, 10 abr. 2010. Disponível em: <http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_32/32_1T_Refazendoamargempelaarteepolitica.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2017.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). *Rap e educação Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 55-63.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VIANNA, Cíntia Camargo. *Movimento Hip Hop paulistano: a produção artística dos Racionais MC's*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto. 2008. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106348>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

Discografia

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

RENEGADO, Flávio. *Minha tribo é o mundo*. [CD]. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Com. Fonográfica Ltda, 2011.

RENEGADO, Flávio. *Outono Selvagem*. [CD]. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Com. Fonográfica Ltda, 2016.

Sites consultados

AREBELDIA – Alto Vera Cruz BH/MG. Disponível em: <<https://www.arebeldia.org.br/>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

BDTD - Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. Disponível em: <<http://bdtd.ibict.br/vufind/>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

Dança de rua. Disponível em: <www.dancaderua.com>. Acesso em: 22 nov. 2016.

De rua hip hop. Disponível em: <www.derua.com.br>. Acesso em: 22 nov. 2016.

Flávio Renegado, Do Oiapoque a Nova York. Disponível em: <http://www.alebeldia.com.br/site/index.html>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

Flávio Renegado, Minha tribo é o mundo. Disponível em: <http://minhatribo.flaviorenegado.com.br/>>. Acesso em: 10 abr. de 2016.

Flávio Renegado, Outono Selvagem. Disponível em: <http://flaviorenegado.com.br/outonoselvagem/>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

FNDC – Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação. Disponível em: [http://www.fndc.org.br/system/uploads/ck/files/Curriculo_Flavio_Renegado\(1\).pdf](http://www.fndc.org.br/system/uploads/ck/files/Curriculo_Flavio_Renegado(1).pdf)>. Acesso em: 16 fev. 2017.

Prefeitura Belo Horizonte. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=39243&chPlc=39243&&pIdPlc=&app=salanoticias.>> Acesso em: 12 nov. 2017.

Projeto Sol – UFMG. Disponível em: https://www2.icb.ufmg.br/projetosol/?page_id=206>. Acesso em: 12 nov. 2017.

Una TV. Disponível em: <http://www.unatv.com.br/category/jornal-contramao/entrevistas/>>. e <https://www.youtube.com/watch?v=pS4MpMKQXzs>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

ANEXO: ENTREVISTA COM FLÁVIO RENEGADO

BLOCO 1: Questão pessoais/envolvimento com o rap

1. Como você descreveria Flávio Renegado?

R: Um ser humano em constante movimento, um homem em um processo contínuo de decomposição. Vivo para superar os meus limites, procuro chegar ao final da caminhada amadurecido, mas sem perder a essência inicial.

2. O que significa o *rap* para você? Como você se aproximou do *rap*? Qual a importância dessa aproximação para a sua vida?

R: Pra mim é a música da verdade, a forma mais direta de rebeldia. O *rap* é a voz dos oprimidos o grito dos esquecidos. Entrou na minha vida nos meados dos anos 90, quando ouvi “Racionais Mc's” “Fim de semana no parque” a identificação foi direta, pois aquela música fala da minha realidade e contava a minha história e dos meus iguais, ali eu vi que poderia me expressar deixar minha contribuição na sociedade e no mundo e no meu no coração. O *rap* hoje é minha vida, meu ofício meu legado.

3. O que você acha dessas classificações que alguns (estudiosos ou pessoas da indústria fonográfica) fazem a respeito do gênero, com gangsta *rap*, estilo ostentação, o *rap* do bem, entre outros?

R: O *rap* é grande e abriga muitos mundos dentro de si, pois é um estilo musical de identidade forte que consegue estabelecer diálogo com todos os outros. Temos espaço para todos, pois somos agregadores, vejo importante e necessário ter diálogo com o mercado, pois já estamos na cadeia produtiva da música.

4. Em termos sonoros, sua produção costuma promover uma mescla de gêneros, abrindo espaços para o *reggae* e o samba, por exemplo. Você acredita que essas misturas sejam importantes para o *rap*? Como você situa o *rap* no conjunto da música popular brasileira?

R: Não sei dizer se é importante para o *rap*, mas é importante para as coisas que eu acredito e vislumbro, o *rap* já é o estilo musical mais produzido e consumido no mundo, ele traz em si o maior legado africano que conheço: a oralidade. Sempre busquei aproximar o *rap* da música brasileira, acredito que vai ressignificar o gênero, vejo como uma nova forma de manter viva a cultura popular a colocando em diálogo com a juventude.

5. Qual a relação da sua música com as suas experiências de vida?

R: Não tem como desconectar uma coisa da outra, sou quem eu sou, pois tudo o que vivi me esculpiu, os meus problemas e conflitos me fizeram ser esta pessoa, este poeta, ativista e sonhador, o filho da dona Regina.

6. Você poderia, brevemente, fazer uma descrição de cada um de seus álbuns, observando o que percebe de diferenças entre eles, pensando na sua trajetória musical?

R: Essa análise é bem delicada, pois o ponto de vista muda conforme o tempo nos amadurece, mas vejo “Do Oiapoque a Nova York” – 2008 como um grito de quem queria ser ouvido, de quem queria conhecer o mundo, ser cidadão. “Minha Tribo é o Mundo” - 2011 – é um relato de uma pessoa vivendo a oportunidade do acesso, sendo protagonista do seu próprio destino, dividindo com os irmãos o que tem além da fronteira. “Outono Selvagem” 2016 – É alimento para a alma, um convite para o alto conhecimento nossas fraquezas e fortalezas, quem realmente somos por de baixo de nossas cascas.

7. No programa *A arte do artista*, exibido em 2016, você se identifica como um “griot moderno”. O que significa isso para você? Qual a relação entre seu *rap* e a cultura de raízes africanas?

R: É o meu legado, minha missão. O *rapper* e o *Griot* cumprem o mesmo papel manter viva a história da tribo, preservando a nossa essência.

BLOCO 2: Ativismo político

1. Sua produção é bastante envolvida com a comunidade da qual você se origina, o Alto Vera Cruz, que aparece não apenas nas letras de suas canções, mas também como local de atuação política, devido a ONG Associação Arebeldia e pelo surgimento de projetos como o Festival de Inverno de Vilas e Favelas. Qual é, para você, a relação entre a cultura *hip hop* e os ambientes e sujeitos da periferia? Você acha que o *rap* pode transformar a realidade? Como isso se dá na prática?

R: Mudou a minha, eu aprendi a fazer esse *hip hop*, o que transforma, isso se dá na minha no meu jeito de formular, não acho que isso seja uma obrigação do *rap*, mas essa militância faz parte do meu *rap*.

2. Você se considera um artista engajado? Você acha que sua produção artística tem um papel político e social importante em sua comunidade, e também como forma de levar a voz de sua comunidade ao restante do Brasil?

R: A minha comunidade tem um papel importante na minha produção, me vejo como o embaixador no Alto Vera Cruz no mundo, não sei se sou um artista engajado, essa é a minha forma de fazer arte, o nosso fazer artístico reflete quem somos, no que acreditamos.

3. Apesar de seu reconhecimento nacional e mesmo internacional você optou por se manter no circuito do *rap* em Minas Gerais. Você acredita que produzir *rap* numa cidade como Belo Horizonte, na qual a cultura *hip hop* não ocupa o mesmo espaço que em capitais como São Paulo e Rio de Janeiro, faz com que suas produções tenham algum traço de diferença com aquela produzida nesses lugares? Quer dizer, você acha que seu *rap* é diferente por ser um *rap* mineiro?

R: Sempre me vejo como *rapper*, como músico, sou e vivo em BH, mas me sinto cidadão do mundo, como falei no início sou quem eu sou pelo o que vivi.

4. Eu acredito que, em suas canções, muitas vezes o discurso de revolta e violência diante das injustiças sociais dá lugar a um discurso mais esperançoso, que procura incentivar ações positivas, chegando mesmo a algumas afirmações de um “discurso de paz”. Essa é uma preocupação sua?

R: É uma bandeira que trago comigo, a violência pela violência nunca trouxe nada de positivo pra minha vida não acredito nessa anarquia simplista, as minhas principais armas são o amor é o bom e velho sorriso negro.