

“ATRAVÉS DO MEU CANTO O MORRO TEM VOZ”: DENÚNCIA E CRÍTICA SOCIAL NO RAP DE FLÁVIO RENEGADO

Joseli Aparecida Fernandes¹

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 medida em que intervém 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. Propomos, neste artigo, uma reflexão sobre o discurso de resistência existente no *rap* do mineiro Flávio Renegado, nascido em Belo Horizonte, no Alto Vera Cruz. Renegado é o grande narrador de sua comunidade, espécie de “*griot* moderno”, que exerce um papel político fundamental, o de entoar a história das pessoas, ao se utilizar da arte como mecanismo de resistência. Para tanto, iremos analisar duas canções de Renegado, presentes nos álbuns *Do Oiapoque a Nova York* (2008) e *Minha tribo é o mundo* (2011).

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 paper we reflect on the discourse of resistance conveyed in Flávio Renegado’s rap. Renegado, who was born in Alto Vera Cruz, Belo Horizonte, is the narrator and 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 two songs from the albums “Do Oiapoque a Nova York” (2008) and “Minha tribo é o mundo” (2011).

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

Introdução

O movimento *hip hop* se origina no Bronx, região periférica de Nova Iorque (maior cidade dos Estados Unidos), tendo como propósito tanto o lazer e o entretenimento quanto a manifestação de questões de cunho social e político. Suas ações culturais e artísticas se disseminavam em quatro frentes, que constituem os elementos da cultura *hip hop*: o *break*, o grafite, o MC e o *rap*, foco específico nessa análise. Sua principal característica é o fato de que ele 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 de revolta quanto, em algumas situações, de incitação à violência ou de promoção

¹ Mestra em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde. E-mail: josyfernandes@hotmail.com. Este artigo é uma síntese da pesquisa realizada para minha dissertação de mestrado, “*Através do meu canto o morro tem voz*”: o discurso de resistência no rap de Flávio Renegado, orientada pela Profa. Dra. Cilene Pereira, associada à linha de pesquisa Literatura, história e cultura e ao Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos.

de um discurso de harmonia entre as pessoas, propondo alternativas à situação de vulnerabilidade que marca o sujeito periférico.

É 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). 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).

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. (Cf. SALGADO, 2015, p. 151)

Considerando esse contexto, este artigo busca refletir sobre o discurso de resistência existente no *rap* do mineiro Flávio Renegado, nascido comunidade Alto Vera Cruz, Belo Horizonte. 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, 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. Ao assumir o papel de narrador e de voz de sua comunidade, Renegado se transforma numa espécie de “*griot*

moderno”. Para tanto, elegemos para análises as “Meu canto” que pertence ao álbum *Do Oiapoque a Nova York* (2008) e “Minha tribo é o mundo”, do álbum de mesmo nome, por entendermos que elas refletem um discurso de resistência por meio da arte.

O rap de Renegado: o grito de resistência do “griot futurista”

Para Flávio Renegado, 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”.² O *griot* “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” (FERNANDES; PEREIRA, 2017, p. 621).³

A partir dessas considerações e da declaração de Renegado, feita no programa *A arte do artista*, da TV Brasil, exibido em 28 de setembro de 2016, podemos estabelecer uma 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. Para tanto, o *rapper* se utiliza da arte como mecanismo de denúncia e de crítica social, como é próprio do *rap*.

Assim 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. Renegado não só aponta seu papel de narrador da comunidade, como intensifica essa função, na medida que ela serve não só para lembrar a história de opressão do povo negro, mas para conscientizá-lo desta e da luta necessária, ainda hoje, para quebrar as correntes da dominação, como vemos nos versos seguintes, da canção “Rebelde Soul”: “Inabalável eu vou fazendo minha longa caminhada/[...] De representar a vila e os manos da quebrada”.

A figura do *rapper* como um “griot moderno” pode ser comparada à do narrador conforme entendido por Walter Benjamin no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fl628IbBt0>>. Acesso em 03 de mai. 2017.

³ Uma discussão mais aprofundada sobre a figura do *griot* associada ao *rapper* pode ser vista em “Do *griot* ao *rapper*: narrativas da comunidade”. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/revistaunincor/article/view/4261>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

de Nicolai Leskov”, no qual ressalta que o narrador tradicional está ligado à oralidade, ao senso prático e à capacidade de intercambiar experiências: “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 ao *griot*, e por consequência 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).

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 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, escolhemos, conforme dissemos, duas para análise, “Meu canto”, do álbum *Do Oiapoque a Nova York*, e “Minha tribo é o mundo”,

que pertence ao álbum de mesmo nome da canção. O que se pode observar é que essas letras evidenciam a intenção de críticas sociais e/ou um discurso de resistência bem marcados, sendo 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.

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.⁴

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
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

⁴ 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 (Cf. CARMO, 2010, p. 182). O que atribuiria 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.

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 e 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.

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.⁵ 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. 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

⁵ 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).

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

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 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.

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.

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”, “cicatrizes”, “tristeza”, “males da vida”, tem também “alegria”, “esperança”, “sorrisos”, “felicidade”, “amor”, “o samba, a cerveja e futebol”. Seu canto é feito de dissabores 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”.

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, 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).

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
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 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 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 “PA⁶” 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”.

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.

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

⁶ 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.

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.

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).

Os últimos versos da canção 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.

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 as canções analisadas nesse artigo evidenciam que o *rap* e a cultura *hip hop* são representativos dos modos de vida de comunidades periféricas, que fizeram da arte e da cultura uma via de comunicação eficiente, contribuindo para dar voz a pessoas que normalmente são excluídas dos canais de comunicação políticos tradicionais. Ao pesquisar a trajetória musical de Flávio Renegado e suas composições,

podemos 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.

REFERÊNCIAS

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

- 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.
- 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.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2979/1802>>. Acesso em: 14 nov. 2016.
- 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.
- 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, 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.
- 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.

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.

Artigo recebido em fevereiro de 2018.

Artigo aceito em abril de 2018.