

RAP E O TRANSATLÂNTICO: POÉTICAS DE IDENTIDADE

Fernanda Scheluchuak Dias

(UNESP - Mestranda)

Paulo Scheluchuak Dias

(USP - Graduando)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<p>Fernanda Scheluchuak Dias é bacharela e licenciada em Letras (Português-Espanhol) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Campus de Araraquara. Atuou como pesquisadora no Grupo de Pesquisas em Estudos do Léxico - GPEL, situado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara. Atualmente está na Pós-Graduação em Estudos Literários pela UNESP Araraquara, focada em poesia brasileira moderna e contemporânea. A pesquisa é na área de literatura comparada, com a poesia de Oswald de Andrade e Roberto Piva, a fim de estudar e compreender como a cidade de São Paulo reflete na escrita de ambos. Email: fernandasched@hotmail.com</p> <p>Paulo Scheluchuak Dias é bacharel em História pela Universidade de São Paulo (2019). Email: paulo.scheluchuak@gmail.com</p>

RESUMO	ABSTRACT
<p>O presente artigo tem como objetivo apresentar reflexões pautadas na interdisciplinaridade entre as áreas de História e Letras. Deste modo, tendo como cenário as relações do transatlântico, o caráter histórico de identidade, postulado por Stuart Hall, foi retomado. A partir dessa conceituação, procuramos contextualizar as origens do <i>rap</i> até os dias atuais, pois esse gênero musical torna-se mais relevante quando realçamos sua característica militante, onde ele continua figurando como um instrumento de manifesto de poetas negros e periféricos. Nesse sentido, os estudos de Maria Ligia Prado e Roberto Camargos foram trabalhados para pensar a questão identitária dentro do <i>hip hop</i>, e também trazemos as contribuições dos pensamentos de Antonio Candido e Glauco Mattoso sobre poesia, sobretudo a abordada, pautada nas experiências em sociedade. Dessa maneira, a princípio, aplicamos essas ideias ao analisar duas músicas do grupo de rap paulistano, Racionais MCs, finalizando o artigo com uma breve comparação com uma música do rapper português Valete. Assim, é da identificação e interpretação dessas produções que foi possível compreender como a poesia do rap ora é refúgio, ora discurso de denúncia, e como o transatlântico é expresso de maneira recorrente em suas composições.</p>	<p>This article aims to present reflections based on interdisciplinarity between the areas of History and Literature. In this way, taking the transatlantic relations as a setting, the historical character of identity, postulated by Stuart Hall, was taken up again. Based on this concept, we seek to contextualize the origins of rap to the present day, since this musical genre becomes more relevant when we highlight its militant characteristic, where it continues to figure as an instrument of manifesto of black and peripheral poets. In this sense, the studies of Maria Ligia Prado and Roberto Camargos were worked on to think about the question of identity within hip hop, and we also bring the contributions of the thoughts of Antonio Candido and Glauco Mattoso on poetry, especially that approached, based on experiences in society. Thus, at first, we applied these ideas when analyzing two songs by the São Paulo rap group, Racionais MCs, finishing the article with a brief comparison with a song by the Portuguese rapper Valete. Thus, it is from the identification and interpretation of these productions that it was possible to understand how rap poetry is sometimes a refuge, sometimes a speech of denunciation, and how the transatlantic is expressed in a recurrent way in its compositions.</p>

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Transatlântico; Rap; Identidade; Poesia Contemporânea.	Transatlantic; Rap Music; Identity; Contemporary Poetry.

INTRODUÇÃO

Ao buscar compreensão sobre os processos históricos culturais, em especial daqueles relacionados às artes, não é interessante limitar-se ao termo nacional, pois a circulação de ideias e a agência dos indivíduos surgem como fator preponderante, não somente como uma micro extensão do Estado Nacional. Dessa maneira, pretendemos, a princípio, questionar a ideia de uma história nacional, ao utilizar e salientar, ao mesmo tempo, a riqueza e a pluralidade analítica de uma perspectiva histórica transnacional, mais especificamente, tendo o Atlântico como pano de fundo para essas trocas, apropriações, contradições e ressignificações culturais e políticas.

Assim, introduzimos o conceito de História Transatlântica, postulado por Kristen Burton e Isabelle Rispler. As teóricas explicam que

A história transatlântica é uma abordagem cultural da história, baseada no transnacionalismo, estudos comparativos e de transferência, partilhando o foco geográfico da história atlântica e fundindo o confinamento temporal tanto da história atlântica como da história mundial. A história transatlântica é também uma abordagem conceptual, que permite o estudo não-Eurocêntrico e transnacional das interações de pessoas, bens e ideias entre qualquer um dos quatro continentes que rodeiam a bacia atlântica entre o tempo da “descoberta” europeia das Américas e o tempo presente. (BURTON; RISPLER, 2011; aspas dos autores, tradução nossa).¹

A partir do recorte do Atlântico, entendemos a importância de analisar as potencialidades do *rap*, sobretudo sua dinâmica lírica, na qual a identidade do jovem negro e de periferia é representada. É por meio da cultura *hip hop* que se traça um caminho analítico prolífico para a compreensão das diversas sutilezas e expressões marcadas que marcam o gênero musical em destaque, pois “tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele.” (BLOCH, 2001). Além disso, concordamos com Paul Gilroy ao pensar que “a mais importante lição que a música ainda tem a nos ensinar é que seus segredos íntimos e suas regras étnicas podem ser ensinadas e aprendidas.” (GILROY, 2001)

A importância do *rap* é evidente em diversos âmbitos. Economicamente, o gênero tem ganhado espaço em grandes festivais, como, por exemplo, o *Lollapalooza* Brasil. A

¹ Transatlantic history is a cultural approach to history, drawing on transnationalism, comparative and transfer studies, sharing the geographic focus of Atlantic history and merging the temporal confinement of both Atlantic and World history. Transatlantic history is also a conceptual approach, which allows for the non-Eurocentric and transnational study of the interactions of people, goods, and ideas among any of the four continents surrounding the Atlantic basin between the time of the European “discovery” of the Americas and the present time. (BURTON; RISPLER, 2011).

edição de 2019 ofereceu maior repertório de *rappers*, promovendo os concertos de artistas como Djonga, Baco Exu do Blues, BK e outros. Segundo BK, “a indústria da música está vendo que o rap movimenta muita gente. independentemente de gravadora. Não deu mais para ignorar” (G1, 2019). Ademais, a cultura *hip hop* “passou a ser o estilo favorito dos gringos, chegando a 25,1% de toda a música consumida no país, 2,1% a mais que o rock.” (HIP, 2017). Percebemos também uma maior demanda de produções que contem sobre as origens dessa cultura, e que revelem novas vozes para o cenário musical, como é possível notar nas séries originais do serviço de *streaming Netflix*, que produziu títulos como *The Get Down*, *Hip Hop Evolution*, ambas do ano de 2016, e um *reality show* musical, *Rhythm + Flow*, de 2019. Dessa maneira, é possível inferir não somente a notoriedade dessa indústria, mas seu próprio crescimento e potencial.

Politicamente, o *rap*, desde a sua origem em meados do século passado até os dias atuais, carrega consigo mensagens que questionam e denunciam a presença do Estado: da presença da força policial a ausência de políticas públicas de saneamento, educação e outras problemáticas. Não obstante, esse discurso, muitas vezes, menciona partidos políticos, como vemos nos versos do grupo de *rap* de Campinas, Inquerito: “A única esperança que nois podia ter/ Votar no PT ou pegar na PT” (INQUÉRITO, 2020).

O professor João Batista de Jesus Felix, em *Hip hop: cultura ou movimento* (2015), ressalta que há uma aproximação, de maneira geral, de *rappers* com partidos políticos da esquerda desde o final do século passado, seja nas palestras em escolas do município de São Paulo, durante o mandato petista de Luiza Erundina (1989-1993), ou no apoio do grupo Racionais MC's à eleição de Lula, já em 1999. Algumas décadas depois, em 2018, durante a corrida presidencial brasileira, Mano Brown, integrante do grupo supracitado e, possivelmente, o *rapper* mais conhecido e influente do Brasil, participou de um evento em prol da eleição de Fernando Haddad. As notícias sobre o evento destacam a crítica do *rapper* paulistano ao PT, no entanto, o mais interessante para o artigo é identificar a estratégia do Partido dos Trabalhadores em associar sua imagem a de Brown, no intuito de conseguir votos. O *rapper* é oriundo do extremo da Zona Sul do município paulistano, um personagem que serve como identificação e admiração para milhares de moradores negros e periféricos, e tê-lo como aliado colaboraria positivamente no cálculo político do partido.

Nos Estados Unidos, o ex-presidente Barack Obama, em um evento anual com jornalistas, fez referência a um verso do *rapper* Jay-Z e, posteriormente, o homenageou em uma premiação, ressaltando ter sido “o único presidente que já ouviu música de Jay-Z no Salão Oval” (ROLLING STONE, 2017). Não obstante, Donald Trump contou com apoio de Kanye West durante a corrida presidencial, chegando a debater uma possível reforma prisional com o *rapper*. Dessa maneira, com tantas evidências, não há dúvida do crédito

que o *rap* possui e de sua influência até nas mais altas cúpulas políticas, atuando como fator angariador de votos e de voz para formulação de políticas estatais.

Além disso, o impacto do *rap* na sociedade é evidente, seja nas próprias canções que expressam o gênero como caminho alternativo para o crime, nas histórias verídicas de quem esteve encarcerado e enxergou na música uma saída da realidade pouco esperançosa, na luta contra a depressão de vários jovens, até no reconhecimento de instituições de ensino como, por exemplo, a Universidade de Campinas (UNICAMP) ao adotar o álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do Racionais MC's, como leitura obrigatória para seu vestibular. Entendemos essa adesão como um caminho possível para que a academia, ainda elitista e voltada aos clássicos literários, continue a reconhecer as diversas formas poéticas que surgem paralelamente as vivências na sociedade contemporânea.

Portanto, é indiscutível a notabilidade do *rap* na esfera econômica, política e social. No entanto, de que maneira se evidencia o caráter transnacional do *rap*? Qual o percurso trilhado pelo gênero? Uma síntese de sua origem e processo de construção é necessária para que, posteriormente, o artigo se atenha a dinâmica apresentada no Brasil, e comparando brevemente em relação a Portugal.

1 O CARÁTER TRANSATLÂNTICO DO RAP: CONEXÃO JAMAICA, EUA E BRASIL.

As culturas, evidentemente, existem dentro de certos espaços geográficos. No entanto, segundo Hall, não é simples afirmar de onde elas se originam (HALL, 2003). Com o *rap* não é diferente, pois existe uma versão defendida por alguns autores que revela uma história de origem do ritmo associada aos *griots*, “sujeitos responsáveis pela difusão das narrativas orais de algumas regiões da África” (CAMARGOS, 2015), e outra concepção mais aceita e utilizada por teóricos, a qual será descrita nos parágrafos a seguir.

O *rap*, sigla inglesa para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), se originou nos Estados Unidos da América, componente de um dos quatro elementos da cultura *hip hop*: o *breaking*, o *grafitti*, o *DJ* e o *rap*. Segundo Camargos, seu surgimento está diretamente ligado a migração de negros e latinos, sobretudo de jamaicanos na segunda metade do século XX (CAMARGOS, 2015). Como Halifu Osumare explica, a bagagem e prática culturais comuns associadas as matrizes africanas – difundidas por meio da escravização de pessoas que habitavam o continente Africano, e trazidas à América pelo Atlântico, base para o que Paul Gilroy chama de experiência atlântica negra (OSUMARE, 2015) – levadas por esses imigrantes são, ao mesmo tempo, evidências do caráter transnacional da música em questão, e de que o *rap* é um ritmo relacionado a diáspora africana. Entendemos a diáspora africana, ou diáspora negra, como o processo de migração forçada

dos mais diversos povos africanos em direção, sobretudo, ao continente americano e suas consequentes implicações no período pós-colonial. Dessa forma, Gilroy afirma que:

como uma alternativa à metafísica da "raça", da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido. (GILROY, 2001; aspas do autor)

Assim, por meio desta marcha é que se construíram novas expressões culturais e identidades.

Osumare nos informa que “a cultura hip hop se origina a partir de uma amálgama de culturas africanas que vieram da diáspora – ela se reflete na vida urbana dos EUA, particularmente em Nova York.” (OSUMARE, 2015). Não obstante, não é demais ressaltar que o “ritmo surge na esteira do Movimento de Direitos Civis, do Black Power e dos movimentos de Arte Negra, com essas gerações herdando pobreza e racismo” (OSUMARE, 2015). Além disso, Camargos explica que a partir desse contexto cultural e de militância, toma-se conhecimento de que, na parte Norte de Nova York, no final da década de 60, um *DJ* jamaicano conhecido como Kool-Herc utilizava a técnica dos *sound systems* associado a intervenções de um locutor – o Mestre de Cerimônias, ou simplesmente MC –, no que, posteriormente, ficou conhecido como *rap* (CAMARGOS, 2015). Conforme se espalhavam as notícias sobre essas festas, outros *DJ's* vizinhos surgiram: Afrika Bambaata e Grandmaster Flash, colaborando com a expansão da cultura e promovendo mudanças técnicas.

Essa expansão da cultura não é tão abordada, principalmente em relação as condições materiais. Nota-se que o país estava passando por uma situação de crise social e política, como a desindustrialização em diversas áreas, por exemplo. Desta maneira, como haveria viabilidade para que estes jovens tivessem acesso aos equipamentos necessários para as festas? Roberto Camargos explica que esses jovens novaiorquinos se apropriaram dos “objetos descartados”, tidos como “obsoletos” (CAMARGOS, 2015), dentro de um contexto de transição de recursos analógicos para os digitais. Dessa maneira, Camargos define esse processo de origem do *rap* como

resultado de múltiplas experimentações culturais que, em meio a processos de incorporação e apropriação (no caso, de traços da cultura jamaicana, afro-americana e latino-americana, bem como de estilos tão variados como funk, jazz, soul, reggae, dub etc.) desembocaram em uma música nova, desenvolvida organicamente em clubes e festas, em atenção aos anseios de parcelas específicas da população. (CAMARGOS, 2015).

Dessa maneira, o *rap* pode abranger outras definições além de seu nome, isto é, como uma forma cultural que combina tradições orais afro-americanas com sofisticadas modalidades tecnológicas de reprodução do som. A poética vai se tornando cada vez mais importante a partir do final da década de 70 e 80, ainda que os *beats* e a produção, principalmente nos EUA, sejam um elemento de extrema relevância². Assim, com a origem descrita, ainda resta saber de que maneira o ritmo transpôs as fronteiras nacionais estadunidenses e chegou ao Brasil.

Como é evidente supor, de acordo com Osumare, o surgimento do *hip hop* em território nacional data de meados da década de 80 (OSUMARE, 2015), com a expansão dos suportes físicos (discos, fitas e imagens), do consumo da produção audiovisual estadunidense e da promoção de bailes/festas, os conhecidos bailes *black*. Para Camargos, estes foram espaços fundamentais de difusão do *rap* no Brasil. (CAMARGOS, 2015).

A conexão estabelecida entre o *rap* estadunidense e o brasileiro abarca a busca e apropriação de *beats* – situação inicial, muito diferente atualmente –, e a semelhança na temática de protesto e posicionamentos agressivos. No entanto, Camargos pontua que as canções criadas no Brasil não eram uma cópia do que ouviam nos discos, filmes e bailes, afinal, prevaleceu como característica do *rap* nacional a fala, a poética e a criação e referência a especificidades regionais. (CAMARGOS, 2015).

Thaíde e DJ Hum foram dois nomes pioneiros do *rap* brasileiro e localizam o “desenvolvimento histórico do *rap* brasileiro dentro do *continuum* cultural do Samba Rock à *Soul Music* brasileira dos anos 70 do país, assim como a contemplação do Candomblé” (OSUMARE, 2015). Logo, estes músicos possuem uma importância inegável, sobretudo ao pensar na incorporação de elementos peculiares da cultura popular nacional. Nomes como DMN, Sabotage, Fação Central, Realidade Cruel, Ndee Naldinho, Dina Di etc., são exemplos de como sua música

verbalizou dissonâncias, assinalou a contestação social no espaço da cidade e alimentou um novo ambiente de reflexão e denúncia. O *rap* operou com dupla função no cotidiano de seus produtores e fruidores: a um só tempo foi discurso de revolta e denúncia da deplorável condição a que um sem-número de brasileiros é relegado e também veículo de catarse perante situações de opressão e controle social. Ao aderir a essa prática, homens e mulheres criaram um espaço no qual puderam reaver e construir sua identidade, reconfigurar sua autoestima e propagar valores alternativos. (CAMARGOS, 2015)

Dessa maneira, em consonância com o que apresentam Balbino e Motta, é possível

² A partir do início deste século, há o surgimento de um subgênero derivado do *rap*, chamado *trap*, em que a produção dos *beats* e associação com a música eletrônica são extremamente características, além de também revelar outra face lírica do *rap*.

entender que o *rap*, como integrante da cultura *hip hop*, se expandiu durante as décadas de 80 e 90 pelo seu objetivo contestador e identitário, mas também por meio da criação do Movimento Hip Hop Organizado, o *MH20*; e da atuação das posses – grupos de membros da cultura que juntos promovem ações sociais. (BALBINO; MOTTA. 2006)

No entanto, o presente artigo não tem como objetivo abordar a contribuição individual de todos os nomes supracitados. Deste modo, focamos no impacto identitário que o grupo Racionais MC's disseminou, tornando-se o maior expoente do gênero musical na década de 90 do século XX, ganhando o prêmio de Melhor Grupo de *Rap*, em 1991; e vendendo 1 milhão de cópias do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, em 1997, alçando o *rap* a locais antes improváveis a partir do século XXI. “Os quatro pretos mais perigosos do Brasil”, termo usado por André Caramante (2013), construíram com seus principais álbuns e músicas sua relevância social e política.

2 RACIONAIS MC'S: POESIA MARGINAL E IDENTIDADE NEGRA E PERIFÉRICA

“1993, fudidamente voltando, Racionais. Usando e abusando da nossa liberdade de expressão, um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país. Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denúncia e diversão. Esse é o Raio-X do Brasil, seja bem-vindo.” (RACIONAIS MCS, 2020)

A poesia marginal surgiu a partir dos anos de 1970, sendo herdeiro do movimento tropicalista, movimento que já lidara anteriormente com a censura imposta pelo período ditatorial. De antemão, explicamos que o adjetivo marginal está esvaziado de um sentido pejorativo, pois a marginalidade lírica dos escritores dizia respeito a irreverência empregada em suas produções, além de se afastarem e contestarem a abordagem acadêmica e mecânica da poesia. Entre os nomes importantes dessa geração, estão Ana Cristina César, Paulo Leminski e Torquato Neto. Glauco Mattoso explica que todos os poetas que representassem

uma minoria discriminada foram classificados como *marginais*. Tudo que não se enquadrasse num padrão estabelecido ficou sendo *marginal*. [...] Tratando-se de arte, toda obra e todo autor que não se enquadram nos padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação seriam também marginais, inclusive a poesia e o poeta. (MATTOSO, 1982; grifos do autor).

Diferentemente dos poetas supracitados, a lírica do *rap* é essencialmente periférica, e isso implica em poetas que se encontram a margem da sociedade, com pouco ou nenhum acesso as técnicas e aos modelos poéticos clássicos. De fato, entendemos que os

integrantes do grupo Racionais MC's se encaixam como poetas marginais contemporâneos, mas essa classificação não lhes é suficiente, pois não compartilham das mesmas preocupações estéticas da Geração Mimeógrafo. Esta geração constituiu um agrupamento artístico pacífico, que operava nas esferas do cultural e social, utilizando, por diversas vezes, o humor e ironia em seus versos, opondo-se a lírica do *rap*, que como pontuamos anteriormente, é essencialmente de denúncia e combativa.

Concordamos com Paul Zumthor, que afirma que o poeta é

aquele ou aquela que, executando a performance, está na origem do poema oral, assim percebido. [...] Poeta subentende vários papéis, seja tratando-se de compor o texto ou de dizê-lo; e, nos casos mais complexos (e mais numerosos), de compor uma música sobre ele, cantá-lo ou acompanhá-lo instrumentalmente. Esses papéis podem ser desempenhados pela mesma pessoa ou por várias, individualmente ou em grupo. (ZUMTHOR, 1997)

A experiência marginalizada dentro do contexto urbano torna-se tema da poesia oral, metaforizando-se em uma espécie de armamento lírico, em que há a liberdade para poder expressar os mais diversos sentimentos, como amor e ódio, felicidade e tristeza. A oralidade se torna uma necessidade em que o intérprete precisa ser ouvido, confiando em seu público o seu íntimo, na busca de aliviar a sua própria realidade. O seu discurso afirmativo, coloquial e de gírias faz com que suas palavras assumam

dupla capacidade: por um lado, revela seu poder encantatório, já que se mostra como síntese do vivido e do experimentado; por outro lado, articula novos sonhos e novas esperanças. Ela é a munição capaz de ferir sem sangrar, mas deixando marcas e expondo feridas recobertas pelas metáforas cotidianas. (INÁCIO, 2009)

Deste discurso testemunhal, poetas começavam, então, a interpretar seus poemas ritmados em bases chamadas *beats*. É dessa maneira que DJ KL Jay (Kleber Geraldo Leles Simões), Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves), Ice Blue (Paulo Eduardo) e Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira) se juntaram para traduzir a vivência de um grupo periférico através do grupo Racionais MC's. Por meio de suas letras, questionaram, versaram e verbalizaram os seus dilemas. É importante ressaltar o caráter social dessa poesia, ou ainda da própria arte. Antonio Candido nos afirma essa característica, apontando para a dependência de “ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.” (CANDIDO, 2006).

Para compreender a questão da identidade no trabalho dos *rappers*, é necessário contextualizar historicamente o momento vivido por esses jovens, afinal “não existe

identidade em abstrato. A identidade só pode ser identificada ‘em situação’. É preciso historicizar e analisar conjunturas precisas.” (PRADO, 2009; aspas da autora). A década de 90 do século XX no Brasil é marcada por uma crise econômica, exemplificada pela herança de uma gigantesca inflação proveniente das políticas econômicas da Ditadura Civil Militar. Não obstante, o desemprego, a segregação espacial e índices alarmantes de violência urbana, dão o tom, sobretudo, da região metropolitana de São Paulo. É também, durante essa década, que se iniciam políticas de privatização e a defesa de menos participação do Estado na vida da população, isto é, os serviços públicos que são direitos, de acordo com a Constituição de 1988, começam a ser vistos e defendidos como mercadorias por políticos e ideólogos desse novo liberalismo.

Assim sendo, é possível afirmar que “no mundo do capitalismo contemporâneo, os rappers nos traduzem sentimentos de busca de identidade urbana, mas agora no contexto da metamorfose da cidade em metrópole.” (CARRIL, 2015). É a partir desta conjuntura que “os indivíduos que se sentem identificados estão afirmando suas particularidades culturais, raciais, de gênero, de religião, de classe e estão declarando sua existência diferenciada ao mundo.” (PRADO, 2009). Ademais, é importante ressaltar que, segundo Hall, há uma possibilidade da globalização, ou seja, a própria conjuntura histórica a qual nos referimos, ser produtora de novas identidades, como por exemplo, da simbologia *black*, presente em grande parte das músicas do grupo escolhido. Ainda sobre isso, o autor explica que

o que essas comunidades têm em comum, o que elas representam através da apreensão da identidade *black*, não é que elas sejam, cultural, étnica, lingüística ou mesmo fisicamente, a mesma coisa, mas que elas são vistas e tratadas como “a mesma coisa” (isto é, não-brancas, como o “outro”) pela cultura dominante. (HALL, 2006; aspas do autor)

A discografia do grupo conta com três álbuns de estúdio anteriores aos álbuns aqui estudados, como *Consciência Black* (1980), *Holocausto Urbano* (1990) e *Escolha seu caminho* (1992). Estas obras também são ricas para análise, no entanto, é a partir do quarto disco que o grupo concretiza seu sucesso. Suas produções posteriores são *Raio-X do Brasil* (1993), *Sobrevivendo no Inferno* (1997), *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia: volumes 1 (chora agora) e 2 (ri depois)* (2002) e *Cores & Valores* (2014).

Escolhemos as músicas do quarto e quinto álbum como *corpus*, pois entendemos uma maior predominância nas referências com o transatlântico, e também das temáticas características da produção do *rap* e sua face lírica de denúncia, que se preocupa em informar seu público-alvo, buscar o autoconhecimento ao partilhar suas experiências, denunciar os excessos e ausências estatais e relatar as possibilidades de sobrevivência para esse jovem negro e periférico, cujos direitos são escassos.

3 VOZES PERIFÉRICAS

As duas músicas analisadas sofreram recortes devido ao seu alto volume de versos, o que ultrapassaria os limites estruturais do presente artigo. Essa realidade cantada não está autocentrada, pois como veremos a seguir, há um dialogismo em grupo, isto é, figuram várias vozes líricas, que são incorporadas pelos intérpretes do grupo, pelos cantos de Mano Brown, Ice Blue e Edi Rock, representantes da periferia.

Os versos não seguem um padrão e possuem métricas variadas, de 6 a 16 sílabas poéticas. A única sílaba tônica que é possível aferir uma certa linearidade é a segunda, a qual os *rappers* se apoiam para imprimir o ritmo que, por ser variável, devem ser entendidos como versos independentes. Percebemos a presença das vogais altas [a] e [i], e fechadas como [o], que juntas das consoantes fricativas vibrantes, como [d], [r], [rr] e [t], e as nasais [m] e [n], que produzem uma sonoridade de atrito, expondo a vivacidade da poesia e de seus versos cortantes. Por esse motivo, notamos uma assonância que produz rimas internas, que vão se ligando aos outros versos, como percebemos nos vocábulos da primeira música, “tática”, “prática”, “África”, “sacrifício”, “benefício”, “artifício”, e da segunda música, “sádico”, “mágico”, “otário”, “sanguinário”, “necessário”, “revolucionário”.

Em “Júri Racional”, sexta música do álbum *Raio X do Brasil*, os *rappers* Mano Brown, Ice Blue e Edi Rock apresentam acusações a um júri, que leva o adjetivo racional. A audiência descrita julga um determinado indivíduo negro, que não possui identificação. Notamos a possibilidade desse réu ser alguém próximo as vozes, pois utilizam o pronome de tratamento você. Mas também é possível traçar a ideia de que, ao não nomear o sujeito, o grupo pretende passar uma mensagem generalizante aos negros que não estão cientes de sua identidade racial, ou seja, denunciam certos comportamentos dissonantes da vivência de homens negros. Não obstante, existem mais trechos relevantes para a análise pretendida, cuja referência é o pertencimento coletivo a um grupo racial/étnico, abrangendo também o critério de classe. Além de remodelar o termo “ovelha negra”, atribuindo negatividade à cor branca, Edi Rock aborda a questão do amor-próprio, ou seja, da autoestima negra³, algo que não é possível sem autoconhecimento. Esse autoconhecimento é adquirido em comunidade, com pessoas que compartilham das mesmas problemáticas.

Você não tem amor próprio, fulano!
[...]

³ Rappers como Baco Exu do Blues, Amiri, Rincon Sapiência, Djonga, Rashid, entre outros, abordam de maneiras diversas a questão da autoestima negra.

Ovelha branca da raça, traidor!
Vendeu a alma ao inimigo, renegou sua cor!
Mas nosso júri é racional, não falha! (RACIONAIS MC'S, 2020)

As vozes dos intérpretes do grupo são uníssonas em um estribilho que é repetido 7 vezes: “Não somos fãs de canalha”. A repetição empregada reforçada em cada estrofe faz com que o poema seja quase um manifesto, já que o objetivo dessas vozes é de denúncia e de que o júri concorde com seus argumentos.

Em sequência, é possível destacar a importância da histórica resistência negra, expressa pelas referências negras de indivíduos como Zumbi dos Palmares pela sua luta quilombola em território nacional, Nelson Mandela e o enfrentamento ao regime de segregação racial, o apartheid, na África do Sul e Spike Lee, cineasta afro-americano, cujos filmes abordam as questões raciais nos Estados Unidos. O local de origem dos supracitados indicam ainda mais o caráter transnacional do *rap*.

Gosto de Nelson Mandela, admiro Spike Lee
Zumbi, um grande herói, o maior daqui
São importantes pra mim, mas você ri e dá as costas
Então acho que sei da porra que você gosta
Se vestir como playboy, frequentar danceterias
Agradar as vagabundas, ver novela todo dia
Que merda!
Se esse é seu ideal, é lamentável! (RACIONAIS MC'S, 2020)

Não obstante, há a inegável presença das heranças do continente africano, da negritude como fator preponderante do que é ser negro para o grupo. Com efeito, para o grupo, um “verdadeiro negro” se caracteriza pela oposição ao que é dominante com um pensamento coletivo, em oposição ao pensamento individualista “esbranquiçado” e “escravizado” do réu. Paralelamente, há uma oposição ao estilo de vida descrito como playboy, ou seja, de uma classe média alta e de uma elite paulistana. Sobre esse processo descrito na música, Kabengele Munanga explica que

O negro se dá conta de que a sua salvação não está na busca da assimilação do branco, mas sim na retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural. moral, física e intelectual, na crença de que ele é sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que precisava recuperar. A essa retomada, a essa afirmação dos valores da civilização do mundo negro deu-se o nome de "negritude". (MUNANGA, 1990; aspas do autor)

Então, “para se construir identidades é imprescindível apagar as diferenças, ocultar os conflitos e as hierarquias, escamotear as diversidades e, sobretudo, as contradições” (PRADO, 2009). Embora haja uma busca por apagar o comportamento diferente desse

outro sujeito negro, não há o ocultamento do conflito, senão o escancaramento da contradição, objeto de combate.

Porém, não quero, não gosto, sou negro, não posso, não vou admitir!
 Do que valem roupas caras, se não tem atitude?
 Do que vale a negritude, se não pô-la em prática?
 A principal tática, herança de nossa mãe África!
 A única coisa que não puderam roubar!
 [...]
 Escravizaram sua mente e muitos da nossa gente
 Mas você, infelizmente
 Sequer demonstra interesse em se libertar
 [...]
 Capítulo 1: O verdadeiro negro tem que ser capaz
 De remar contra a maré, contra qualquer sacrifício
 Mas no seu caso é difícil, você só pensa no seu benefício
 Desde o início, me mostram indícios, que seus artifícios
 São vistos pouco originais, anormais
 Artificiais, esbranquiçados demais
 [...]
 Por unanimidade
 O júri deste tribunal declara a ação procedente
 E considera o réu culpado
 Por ignorar a luta dos antepassados negros
 Por menosprezar a cultura negra milenar
 Por humilhar e ridicularizar os demais irmãos
 Sendo instrumento voluntário do inimigo racista
 Caso encerrado (RACIONAIS MC'S, 2020)

O júri popular, composto por pessoas comuns, é convocado apenas para crimes contra a vida. Desta forma, notamos a importância dada pelo grupo para a questão identitária. A renegação do eu, na leitura dos *rappers*, é uma forma de atentado contra um grupo. No encerramento da canção, a sentença proferida por uma voz desconhecida outorga a esse sujeito culpabilidade, isto é, a racionalidade do júri foi empregada da maneira esperada.

A terceira faixa do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), “Capítulo 4, Versículo 3”, se inicia com uma gravação na voz de Primo Preto, apelido de Paulo Brandão, ex-apresentador do *YO! MTV Raps* (1990-2006). Neste primeiro momento, entendemos a citação como uma espécie de prefácio introdutório da poesia manifesto em sequência. Nestes seis primeiros versos, os dados expostos revelam como o racismo está enraizado na sociedade moderna brasileira. O espaço de sobrevivência, palavra-chave que está presente no título do álbum, e que caracteriza a experiência de Primo Preto no verso posterior, se transforma em mais um agente da violência, em ambiente hostil e excludente, intensificador da realidade do jovem negro de São Paulo.

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais
Já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros
A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente
Em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente. (RACIONAIS MC'S, 2020)

Na sequência, a voz que inicia a lírica apresenta um tom de combate, representada por Mano Brown. Em sua descrição identitária, o eu lírico lista elementos que se contrapõem entre si, gerando um encadeamento antitético. Ele se apresenta como um sujeito severo, mas de natureza mutável. Essas acepções são feitas mostrando as nuances da personalidade humana, capaz de se revelar contraditória a qualquer momento. Em relação a isso, Hall afirma que

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há diferentes identidades contraditórias, empurrando em direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006; aspas do autor)

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar
Eu tô em cima, eu tô afim, um, dois pra atirar
Eu sou bem pior do que você tá vendo
O preto aqui não tem dó, é 100% veneno
[...]
E tenho disposição pro mal e pro bem
Talvez eu seja um sádico, ou um anjo
Um mágico, o juiz ou o réu
Um bandido do céu, malandro ou otário
Padre sanguinário, franco-atirador se for necessário
Revolucionário, insano ou marginal
Antigo e moderno, imortal
Fronteira do céu com o inferno
Astral imprevisível
Como um ataque cardíaco
No verso violentamente pacífico, verídico
Vim pra sabotar seu raciocínio
Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo
Pra mim ainda é pouco, Brown cachorro louco (RACIONAIS MCs, 2020)

Mano Brown estabelece uma relação entre as ideias de ser um "Preto tipo A e um neguinho", mediante a existência de um sujeito, identificado como "o outro mano lá", levando essa conclusão para o seu ouvinte pelo pronome "você" como forma de alerta. Se por um lado permanece a oposição entre a vida do "branquinho do shopping" e do grupo

referido, por outro, há a presença de itens materiais nomeados que indicam certa ascensão social, os quais associados a postura do sujeito, levam-no ao patamar de exemplo devido a manutenção de sua humildade. Não obstante, viver com pessoas brancas e com a elite não trouxe avanços para o personagem em questão. Brown mostra o declínio que o sujeito sofreu por ter se iludido com uma vida de falsas aparências, deixando suas raízes escondidas, encontrando-se em total miséria de corpo e alma.

Você vai terminar tipo o outro mano lá
Que era um preto tipo A
Ninguém entrava numa, mó estilo
De calça Calvin Klein e tênis Puma
Um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê
Curtia um funk, jogava uma bola
Buscava a preta dele no portão da escola
Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope
Mas começou colar com os branquinhos do shopping (aí já era)
Ih mano outra vida, outro pique
Só mina de elite, balada, vários drink
Putá de boutique, toda aquela porra
Sexo sem limite, Sodoma e Gomorra
Faz uns nove anos
Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano
Cê tem que ver, pedindo cigarro pros tiozinho no ponto
Dente tudo zoadó, bolso sem nenhum conto
O cara cheira mal, as tia sente medo
Muito louco de sei lá o que logo cedo
Agora não oferece mais perigo
Viciado, doente, fudido, inofensivo
[...]
Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
Depois te joga na merda sozinho
Transforma um preto tipo A num neguinho (RACIONAIS MCs, 2020)

A voz seguinte é a de Edi Rock, que introduz a face de um monstro, que a depender de um sistema desigual capitalista, pode surgir em diversas identidades, independentemente das suas condições financeiras ou qualificações formais. A violência produzida pelo Estado pode fomentar o sentimento de intransigência e revolta em mecânicos, seguranças, carteiros, advogados, que estão sujeitos aos mais variados tipos de realidades exaustivas, realidades estas que podem levar ao limite físico e mental. E para outros sujeitos, os confinados e os recém-integrados em sociedade, estudantes e atletas, a frustração em não alcançar a realidade idealizada pode ser fatal.

Quatro minutos se passaram e ninguém viu
O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil
Talvez o mano que trampa de baixo do carro sujo de óleo
Que enquadra o carro forte na febre com sangue nos olhos
O mano que entrega envelope o dia inteiro no Sol
Ou o que vende chocolate de farol em farol
Talvez o cara que defende o pobre no tribunal
Ou que procura vida nova na condicional
Alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela
Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela
Ou da família real de negro como eu sou
Um príncipe guerreiro que defende o gol (RACIONAIS MCs, 2020)

Este sujeito não se compraz. Lúcido sobre as possibilidades diversas a seguir, principalmente relacionadas ao crime, ele expressa orgulho em permanecer-se dentro dos códigos morais sociais, ainda que esta sociedade o impulsione para um caminho de maior exclusão. O eu lírico expressa o *rap* como um escape, o meio pelo qual ele pôde sobreviver diante do cenário desigual em que vive. Este seu discurso alcança outras regiões, como Guaianazes, região do extremo da Zona Leste, e também perpassa as barreiras geográficas, como é possível notar a voz do locutor voltando-se aos seus aliados da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, e Ceilândia, no Distrito Federal. Notamos uma mensagem para um público-alvo específico: àqueles que enfrentam os mesmos problemas, o mesmo grupo marginalizado ao qual essas vozes fazem parte.

De maneira crítica, o eu lírico empreende o neologismo “Disneylandia”, que denota um alerta às falsas vivências, que buscam maquiagem as relações dentro da cidade. A condição de marginalizado permitiu que esse sujeito vivenciasse os aspectos de uma São Paulo cruel, que em nada se assemelha a um parque de diversões apresentado no verso.

Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a Disneylandia
De Guaianazes ao extremo sul de Santo Amaro
Ser um preto tipo A custa caro
É foda, foda é assistir a propaganda e ver
Não dá pra ter aquilo pra você
[...]
Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real
Minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de touca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada sem roupa, você e sua mina
Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina
Mas não, permaneço vivo
Não sigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística
Seu comercial de TV não me engana

Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de 50 mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais Capítulo 4, Versículo 3 (RACIONAIS MCs, 2020)

Ao finalizar a canção, Brown evoca o cantor Belchior e sua música, “Apenas um rapaz latino-americano”. Por meio de vivências diferentes, os dois sujeitos latino-americanos conseguem dialogar quanto a uma realidade negativa: “A vida realmente é diferente/ Quer dizer/ Ao vivo é muito pior” (BELCHIOR, 2020). Embora as referências feitas evidenciem uma realidade degradada, e que sua vivência seja permeada por antagonismos dentro do eu negro e periférico, não lhe confere o sentimento de solidão, pois desfruta da companhia de “manos”, que o preenchem com relações afetivas e que também comungam da mesma vivência e questionamentos sobre si. Da mesma maneira, o apoio maciço dos moradores do meio em que vive, reforça o caráter coletivo da identidade expressa e criada com apoio do *rap*, que já demonstra contar com mais de 50 mil pessoas⁴. Assim, torna-se possível a identificação de alguns valores caros à identidade do grupo: a defesa da conexão com a África, reforçando assim, segundo Hall (2013), o caráter diaspórico do *rap* como cultura popular do pós-colonial, a resistência coletiva e o orgulho de ser negro.

Para evidenciar ainda mais o caráter transatlântico que o *rap* possui, apresentamos o *rapper* português, de ascendência santomense, Valete. Nascido em Lisboa, Keidje Torres Lima lançou 4 álbuns de *rap*, sendo estes: *Educação Visual* (2002), *Serviço Público* (2006), *Mixtape Contra-Cultura* (2012) e *Na Batida dos Outros* (2015). Em sua trajetória como *rapper*, Valete revela como as músicas do grupo Racionais MC's influenciaram na sua visão sobre a forma de se fazer *rap*.

Devo ter ouvido isto [“Homem na Estrada”, dos Racionais MC's] em 1992. É um tema muito à frente para aquele tempo. Os Racionais MC's são mais MCs, mas nesta é só o Mano Brown, que faz ali uma descrição de um gajo que está preso numa barraca e a polícia está a tentar entrar na barraca e acaba por assassinar o gajo. Eu tinha uns 12 anos, e é uma faixa que te faz entrar mesmo no filme. Naquela altura, os rappers americanos já tinham uma cena de storytelling forte, mas eu não conhecia, e mesmo o que conheci depois, duvido que tivessem algo assim tão super-cinematográfico. Se fores ouvir hoje já não te vai bater como na altura. Marcou-me porque de repente estava a ouvir *rap* cinematográfico. E desformatado, para aí de sete/oito minutos, sem refrão, e eu nem sabia que era

⁴ Como pontuaram Balbino e Motta (2006), o disco *Holocausto Urbano*, anterior ao *Sobrevivendo no Inferno*, vendeu 50 mil cópias. Desta forma, essa relação entre os 50 mil manos pode ser entendida como um agradecimento do grupo aos seus apoiadores no começo da carreira.

possível fazer música sem refrão. Os próprios Racionais marcaram-me muito. (VALETE apud NOGUEIRA, 2016)

Essa relação luso-brasileira fica ainda mais evidente quando Valete, ao lado de Capicua, se unem ao projeto musical intitulado *Língua Franca* (2017), com os rappers brasileiros Emicida e Rael. No entanto, é com a música *Anti-herói* do seu segundo álbum, *Serviço Público* (2006), em que aproximações transnacionais são evidenciadas. Respeitando os limites do artigo, também fizemos recortes na música, de modo a selecionar o excerto que melhor comprove o caráter transatlântico da composição, e a construção da identidade do sujeito negro.

Similarmente às duas outras canções, o eu lírico apresenta um discurso combativo enquanto descreve o seu processo particular de identidade. A revolta que sente ao longo dos versos expõe, ao mesmo tempo, uma aceitação, de modo que o conhecimento adquirido o libertou da ideologia capitalista, o fazendo assumir uma postura abertamente contrária ao capital. Diante dos líderes como Marx e Lenine, ele toma a frente da luta dentro do rap, comungando a mesma vontade dos supracitados. É possível compreender que, por meio desse conhecimento, ele e todo o grupo ao qual ele é representante marchariam em direção a revolução como podemos ver nos versos: “Nós vestimos a farda de Xanana/ E levamos drama de terceiro mundo à Casa Branca/ Desfilamos com a mesma gana que tropas em Havana”. A luta armada das tropas cubanas e de Xanana Gusmão, guerrilheiro timorense, são exaltadas em face da eficiência ao derrubar o governo vigente, expandindo uma simbologia dos oprimidos que são bem-sucedidos ao combater os opressores.

Eu cresci trancado num quarto com livros de Marx e Pepetela
Alimentado com parágrafos de Néelson Mandela
Foi esta a fonte do ódio que agora já não escondo
Este é o som que eu inalei na voz de Zeca Afonso
Ninguém me separa deste Guevara que eu tenho em mim
E podes ver na minha cara a raiva de Lenine
Eu choro este sangue que devora o espírito
E choca os mais sensíveis, e torna-me num monstro como Estaline
Valete a.k.a Ciclone Underground, nigga
O filho bastardo da vossa opressão, nigga
Eu tenho nos meus olhos a cor da insurreição, nigga
Sou como Malcolm X com o microfone na mão
Eu desenterro vítimas de genocídio capitalista
E levo mais comigo pa' rebelião
Eu sou o primeiro a marchar pa esta revolução
Tu és o primeiro a bazar na hora da intervenção
Eu vim para ressuscitar Lumumba, Ghandi e Arafat
E os nossos homens de combate através desta canção
Pai, eu tatuei no meu peito a tua imagem
Pa' respirar através dela a tua batalha e a tua coragem

Hoje eu trago nos meus braços a tua alma e a tua mensagem
E esses escumalhas não sabem que jamais irão levar vantagem
Nós vestimos a farda de Xanana
E levamos drama de terceiro mundo à Casa Branca
Desfilamos com a mesma gana que tropas em Havana
E com a resistência suburbana dessa convicção cubana
Toma, esta ira psicopata deste filho de Zapata
Activismo de vanguarda é o registo do som
Eu trago a obstinação com que Luther King abalou
E a mesma solução que todo o meu people sonhou
Eu sou aquele mundo novo que Bob Marley cantou
Esboço desse sofrimento todo meu povo guardou (VALETE, 2020)

A primeira aproximação referente ao carácter transatlântico entre a composição lírica citada acima e a canção *Júri Racional* é a menção ao ex-presidente sul-africano, ganhador do Nobel da Paz, Nelson Mandela. Tal fato se mostra relevante por colocar um líder africano como referência, e o próprio continente africano como centro para os indivíduos negros frutos da diáspora, e por evidenciar novamente que a cultura, sobretudo o *rap*, não está isolado territorialmente. Não obstante, o *rapper* português ainda cita as obras do escritor angolano Pepetela como fontes de seu crescimento intelectual.

Além disso, Valete evoca personalidades revolucionárias do continente americano, como Che Guevara e Zapata, e líderes da luta antirracista e por Direitos Civis nos Estados Unidos, como Martin Luther King Jr. e Malcom X⁵. Esses indivíduos dão o tom da construção da personalidade do eu lírico: filho de Zapata que possui o ímpeto revolucionário de Guevara, a obstinação de Luther King e a contundência de Malcom X ao discursar. Também é importante ressaltar que há uma mistura do idioma nativo com o inglês e a predominância de figuras políticas não europeias. Desse modo, é possível afirmar que a construção da identidade nesses versos pressupõe uma influência transatlântica e revolucionária.

Tal identidade revolucionária, evidente pela escolha de famosos revolucionários comunistas e pela denúncia do genocídio capitalista, possui uma relação com o título da canção. Valete relaciona sentimentos como raiva, ódio e “ira psicopata” a construção da identidade revolucionária do eu lírico. Ao mesmo tempo fala sobre rebelião, solução, gana e coragem ao lidar com diversas situações. Tais mecanismos se aproximam do carácter antitético descrito por Mano Brown em *Capítulo 4, Versículo 3*, mas também justificam a escolha pelo título da música, pois um anti-herói, de acordo com Pedro Baranita:

é considerado a personagem que vai perturbar, e ao mesmo tempo, criar empatia

⁵ O grupo Racionais MC's também evoca essas duas personalidades em outra música não abordada no presente artigo.

com o espectador, ao conciliar características boas e más, defeitos e qualidades, que podem ou não ser equivalentes aos do espectador normal. Ou seja, o anti-herói vive no equilíbrio entre virtudes e defeitos da conduta moral. (BARANITA, 2015)

Além disso, o *rapper* português estabelece uma relação de pertencer a um determinado grupo, o qual chama de “meu povo” e “meu *people*”, sem detalhar ou evidenciar de forma direta quem faria parte dele, quais seriam suas características. No entanto, é possível interpretar pelos versos que há uma identificação com aqueles oprimidos do Terceiro Mundo, os comunistas e com os negros, sobretudo ao estabelecer uma relação direta em possuir a cor da insurreição em seus olhos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar duas músicas dos discos supracitados, constatamos diversas referências culturais que atuam como realçadores da identidade enquanto homem negro e periférico. Algumas personalidades foram abordadas, também, na canção do *rapper* português, evidenciando ainda mais a simbologia de luta e resistência apresentada por eles.

Notamos a consciência crítica empregada pelos *rappers*, que transmitiram suas ideologias como forma de fortalecimento das questões estéticas do povo negro, de modo a exaltar seus fenótipos, rechaçando o sistema branco padrão, que condena o que é diferente. É evidente que a lírica testemunhal do *rap* concede credibilidade aos artistas citados, abarcando cada vez mais admiradores.

Não obstante, foi possível identificar como a experiência transatlântica, oriunda da própria característica do *rap*, possui uma continuidade com diversos versos dos músicos, evidenciando como o processo de construção dessa identidade não existe isolado em um determinado espaço geográfico, corroborando com a ideia utilizada de Paul Gilroy.

REFERÊNCIAS

- BALBINO, J.; MOTTA, A. **HIP HOP A Cultura Marginal: Do povo para o povo**. São Paulo: Independente, 2006.
- BARANITA, P. A. de A. L. F. **Anti-heróis no Cinema: Cinema e Audiovisual – 2014 / 2015**. 2015. 94 f. Dissertação (Mestrado em Som e Imagem) – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015.
- BELCHIOR. **Apenas Um Rapaz Latino-Americano**. Disponível em: <https://genius.com/Belchior- apenas-um-rapaz-latino-americano-lyrics>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- BLOCH, M. **Apologia da História ou ofício do historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BURTON, K. D., RISPLER, I. Introduction: What is Transatlantic History? **Traversea**, Texas, vol. 1, 2011, p. 1-4. Disponível em: <https://traversea.journal.library.uta.edu/index.php/traversea/article/view/1/1>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- CAMARGOS, R. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARAMANTE, A. “Os Quatro Pretos Mais Perigosos do Brasil”. **Rolling Stone**, São Paulo, 06 dez. 2013. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/racionais-mcs-quatro-pretos-mais-perigosos-do-brasil/>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- CARRIL, L. O Rap no quilombo: a periferia dá seu tom. In: AMARAL, M. do; CARRIL, L. (orgs.). **O hip hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2015, p. 149-164.
- FELIX, J. B. de J. Hip hop: cultura ou movimento. In: AMARAL, M. do; CARRIL, L. (orgs.). **O hip hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2015, p. 133-148.
- GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.
- G1 (São Paulo). Bk, atração do Lolla, vê progresso do rap em festivais: ‘Não deu mais para ignorar’. **G1**, São Paulo, 7 abr. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/lollapalooza/2019/noticia/2019/04/07/bk-atracao-do-lolla-ve-progresso-do-rap-em-festivais-nao-deu-mais-para-ignorar.ghtml>. Acesso em: 10 ago. 2020.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, S. Parte 1: Controvérsias. In: HALL, S. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. SOVIK, L. (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p. 25-130.

HIP hop supera rock como gênero mais consumido nos EUA pela primeira vez. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 jul. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/hip-hop-supera-rock-como-genero-mais-consumido-nos-eua-pela-primeira-vez-21603956>. Acesso em: 10 ago. 2020.

INÁCIO, E. Sobre poesia e rap, rappers e poetas. **Via Atlântica**, n. 15, p. 117-127, 24 jun. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/view/50427/54541>. Acesso em: 10 ago. 2020.

INQUÉRITO. **PÓesia**. Disponível em: <https://genius.com/Inquerito-poesia-lyrics>. Acesso em: 10 ago. 2020.

MATTOSO, G. **O que é poesia marginal?** 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MUNANGA, K. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. **Revista de Antropologia**, v. 33, p. 109-117, 30 dez. 1990.

NOGUEIRA, R. O princípio do rap. "The Get Down" e outras histórias. **Observador**, Lisboa, 12 ago. 2016. Disponível em: <https://observador.pt/2016/08/12/o-principio-do-rap-the-get-down-e-outras-historias/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

OSUMARE, H. "Marginalidades conectivas" do Hip hop e a Diáspora Africana: os casos de Cuba e do Brasil. In: AMARAL, M do.; CARRIL, L. (orgs.). **O hip hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2015 p. 63-92.

PRADO, M. L. C. Uma introdução ao conceito de identidade. In: BARBOSA, C. A. S.; GARCIA, T. da C. (orgs.). **Cadernos de Seminário de Pesquisa: Cultura e Políticas nas Américas**. Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, v. 1, 2009, p. 66-71.

RACIONAIS MCS. **Capítulo 4, Versículo 3**. Disponível em: <https://genius.com/Racionais-mcs-capitulo-4-versiculo-3-lyrics>. Acesso em: 10 ago. 2020.

RACIONAIS MCS. **Júri Racional**. Disponível em: <https://genius.com/Racionais-mcs-juri-racional-lyrics>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ROLLING STONE (Estados Unidos da América). Barack Obama homenageia Jay Z em discurso para o Hall da Fama dos Compositores. **Rolling Stone**, São Paulo, 16 jun. 2017. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/barack-obama-homenageia-jay-z-em-discurso-para-o-hall-da-fama-dos-compositores>. Acesso em: 10 ago. 2020.

VALETE. **Anti-herói**. Disponível em: <https://genius.com/Valete-anti-heroi-lyrics>. Acesso em: 24 nov. 2020.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.



Título em inglês:
RAP AND TRANSATLANTIC: POETICS OF IDENTITY