

Música em Contexto

<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica>

Da denúncia ao orgulho: tendências e transformações temáticas e estéticas do rap brasileiro

Gabriel Barth da Silva
Universidade do Porto

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6893-211X>
gabrielbarths@gmail.com

João Pedro Schmidt
Universidade Estadual de Campinas

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7623-4642>
jotape_sch@hotmail.com

Silva, Gabriel Barth da e João Pedro Schmidt. 2019. “Da denúncia ao orgulho: tendências e transformações temáticas e estéticas do rap brasileiro”. *Música em Contexto* 13, no. 2: 25-42. <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/28202/26004>.

ISSN: 1980-5802

DOI:

Recebido: 18 de outubro, 2019.

Aceite: 22 de novembro, 2019.

Publicado: 27 de dezembro, 2019.



DA DENÚNCIA AO ORGULHO: TENDÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES TEMÁTICAS E ESTÉTICAS DO RAP BRASILEIRO

Gabriel Barth da Silva
João Pedro Schmidt

Resumo: O presente artigo pretende analisar as transformações que as canções de *hip-hop* sofreram ao longo das últimas décadas, tanto em suas características líricas quanto estéticas. O estudo parte da premissa do enfoque na palavra nesse gênero musical, que era tida como única fonte discursiva, evitando comunicação pelo *beat* para possibilitar a transmissão da mensagem de denúncia sobre as violências contra populações subalternas a partir da música. Apesar de ainda haver esses mecanismos discursivos, o gênero sofreu diversas transformações, agregando também outras pautas de discurso, o que também refletiu na estética das canções. A análise será feita entre duas canções de grande alcance nacional, uma do Racionais MC's e outra do Baco Exú do Blues, tendo em torno de 20 anos de distância entre seus respectivos lançamentos. Espera-se, por fim, desmistificar diversas concepções que ainda se fazem presentes em discussões acerca do *rap* brasileiro.

Palavras-chave: Rap Brasileiro; Hip-hop; Música Popular; Negritude.

FROM REPORT TO PRIDE: TRENDS AND THEMATIC-AESTHETICAL TRANSFORMATIONS OF BRAZILIAN RAP.

Abstract: The present article aims to analyze the transformations that hip-hop songs have undergone over the last decades, both in their lyrical and aesthetic characteristics. The study starts from the premise of the focus on the word in this musical genre, which was considered as the only discursive source, diminishing communication by the beat to enable the transmission of the message of denunciation about violence against subaltern populations by the music. Although there are still these discursive mechanisms, the genre underwent several transformations, adding also other discourse patterns, which also reflected in the aesthetics of the songs. The analysis will be made between two songs of greater national reach, one of Racionais MC's and another one of Baco Exú of Blues, having around 20 years between their respective releases. It is hoped, finally, to demystify several concepts that are still present in discussions about Brazilian rap.

Keywords: Brazilian Rap; Hip-hop; Popular music; Blackness.

DEL INFORME AL ORGULLO: TENDENCIAS Y TRANSFORMACIONES TEMÁTICAS Y ESTÉTICAS EN EL RAP BRASILEÑO

Resumen:

Palabras-clave: Rap brasileño; Hip hop; Música popular; Negrura.

O Rap Brasileiro

Ao iniciar um diálogo acerca dos artistas que permeiam o universo musical do *hip-hop*, faz-se necessário compreender os processos históricos e sociais que formaram o movimento, além de delimitar o que seria o *rap* enquanto expressão musical, principalmente contextualizado na realidade brasileira. Essa abordagem permite a compreensão das raízes dos nichos sociais que vivenciam o universo do *rap* brasileiro, elucidando algumas características posteriormente elaboradas acerca dos atores que compõem esse movimento.

Inicialmente, o trabalho de Moreno e Almeida (2009) auxilia a elaborar acerca do que é o *rap*. Sendo uma das formas expressivas do movimento do *hip-hop*, que teve suas origens nas comunidades mais pobres de Nova York, nos Estados Unidos, o *rap* surge em um contexto de realidade subalterna, por parte de uma população que sofria isolamento social, fragilidade econômica e encolhimento das organizações de serviço. O *rap*, como elaboram as autoras, desde sua origem, foi vinculado às tradições culturais negras, além da música caribenha de origem africana, consistindo em uma “forma musical na qual um texto é recitado enquanto é acompanhado por uma batida rítmica de baixo ou percussão”.

A vinculação do *rap* com a cultura negra é elucidada a partir do trabalho de Zeni (2004), que considera como um dos principais elementos do movimento a conscientização da ascendência étnica negra, sua herança cultural e de luta, além do combate ao preconceito e recusa de pertencimento à grande mídia. A relação com a negritude

esteve próxima desde o início do *rap* em São Paulo, inclusive se utilizando do termo “preto” como forma de expressão de orgulho.

Como defende Guimarães (1998): “O *hip-hop* é um conjunto de formas de expressão utilizados pelos jovens, em sua maioria negros e mestiços, da periferia das grandes cidades, para relatarem seu cotidiano” (p. 154). A autora defende como o gênero é inclusivo por não haver a necessidade de saber tocar algum instrumento, reiterando que ele “tem como base uma releitura de músicas já gravadas, sendo necessário, para tanto, apenas toca discos e amplificadores” (p. 156). Como elabora Frederico (2013), no mundo globalizado, o *rap* se faz presente em todas as grandes cidades, manifestando suas críticas à sociedade, sendo “a forma musical preferida para a vocalização dos excluídos”.

Essas noções podem ser confirmadas a partir da obra de Gilroy (2012) que, ao apresentar sua conceituação de Atlântico Negro, assume o Atlântico como uma unidade de análise única e, ao mesmo tempo, complexa ao discutir o mundo moderno, em uma noção transcultural/intercultural. Tal perspectiva permite o Atlântico Negro demonstrar como há estruturas que podem ser desenvolvidas a partir da diáspora africana no hemisfério ocidental, tendo um exemplo no movimento contemporâneo das artes negras, como a música, que “criou uma nova topografia de lealdade e identidade na qual as estruturas e pressupostos do estado-nação têm sido deixados para trás porque são vistos como ultrapassados” (Gilroy 2012, 59).

Por conta desses fatores, é possível traçar um padrão politizado na origem do *rap*, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Nos

EUA, isso se dá com artistas como o Public Enemy, um dos mais representativos do gênero, com letras nas quais há relatos e denúncias das injustiças sofridas pela comunidade negra no país. Enquanto isso, no Brasil, o desenvolvimento político do *rap* foi bastante precoce, tendo artistas como os Racionais MC's como um dos mais representativos, lançando seu primeiro disco solo em 1989 e abrindo para a turnê do Public Enemy em 1991.

No cenário brasileiro, como elabora Guimarães, o *rap* mantém sua característica mais presente de denúncia sobre a violência vivenciada pelas camadas periféricas, porém também há a inserção de elementos próprios da realidade brasileira nesse processo. Essa inserção se dá por "sons de sambas, pagodes e outros gêneros de músicas produzidas pelos grupos negros e mestiços" (Guimarães 1998, 162) sendo incorporados pelo *rap* a partir de *samples*, além da presença de outros elementos nas letras, como citações de símbolos nacionais, sendo o Zumbi dos Palmares um exemplo possível.

As relações do *rap* brasileiro com a estética das canções nacionais também são reiteradas a partir do trabalho de Nascimento (2006), que fala como o movimento está "absorvendo cada vez mais das sonoridades locais". Isso reitera o fato de ser um movimento não simplesmente transportado de uma realidade social para outra, mas criado e interpretado a partir das bases culturais locais, desenvolvendo essa relevância, necessidade e expressão de seu próprio contexto a partir de seus próprios atores.

Por conta disso, a partir dos anos 90, Guimarães (1998) reitera como o *rap* assumiu o papel de principal canção engajada no

Brasil, se ocupando "das questões políticas e sociais, relatando e propondo caminhos de mudança" (p. 170). O *rap*, nesse campo, como apresenta Sovik (2006), se diferencia do Tropicalismo dos anos 1960, por exemplo, por não adentrar a indústria cultural de massa, utilizando-se das novas tecnologias para a criação de novos selos independentes e divulgando-se através de "rádios locais e comunitárias e fazendo shows em ginásios nos subúrbios, atingindo facilmente um público de 10 mil em cada show" (Sovik 2006, 253). Apresentam um novo excluído a partir de razões raciais e econômicas, além de estabelecerem uma nova relação com o estrangeiro a partir da realidade da diáspora africana.

É possível perceber uma deslegitimação em relação ao espaço político dessa população excluída previamente ao advento do *rap*, fator reforçado pelas restrições de acesso à cidade e à cidadania pela desigualdade social e segregação urbana. O *rap* surge então como mecanismo que possibilita a "desconstrução da máquina discursiva que produz a abjeção e a 'inviabilidade' política e social das periferias" (Bertelli 2012, 221). Tal fato é reiterado no trabalho de Nascimento (2006), que defende que o *rap* vem, como resposta em um ambiente de globalização, "buscar o seu lugar de indivíduos dentro da engrenagem urbana e das relações sociais" (p. 6), desnudando as exclusões geográficas e existenciais que esses indivíduos vivenciam.

O trabalho dos Racionais MC's auxilia na definição do compromisso do *rap* com a transformação social e a politização da música na contemporaneidade. Guimarães (1998) reitera esse fator, colocando que os componentes do grupo "narram a dura vida de quem é negro e pobre, denunciando o racismo e o sistema capitalista opressor que

patrocina a miséria que está automaticamente ligada com a violência e o crime” (p. 158), além de realizarem outras atividades como shows filantrópicos e palestras acerca de temas como violência policial, entre outros elementos que compõem o cotidiano periférico.

Como Moreno e Almeida (2009) apresentam, o *rap* possui duas atividades distintas e complementares na sua produção. O *rapper* ou MC (mestre de cerimônias), que possui a função de recitar um texto de forma rápida e incisiva, e o DJ (*disk-jockey*), responsável por manusear o equipamento de som, produzindo a base musical para os *rappers* cantarem. Tal formato se encontrou popularizado e instaurado a partir do final dos anos 80, no qual os DJs e *rappers* dividem o palco e, complementando o processo criativo no *rap*, a eles unem-se os dançarinos de *break*.

No que envolve a estética do *rap*, torna-se importante elaborar acerca do trabalho de Bentes (2008) sobre os recursos multimodais presentes nas composições de *rap* em geral, mas principalmente no trabalho dos Racionais. Esses recursos multimodais são configurados como campos semióticos que criam suas identidades a partir de diversas sonoridades, tendo como exemplos vozes nítidas dos interlocutores, vozes sobrepostas, barulho de sirenes, som de carros freando e se chocando, etc. Esses elementos evocam diversas sensações e características à composição, como outros atores sociais que permeiam o relato, outras temporalidades, outros espaços sociais e até acontecimentos. Possibilita-se, então, a imersão dentro de um relato a partir desses campos semióticos, criando-se o mundo de tal narrativa.

Além disso, outro recurso passível de ser utilizado pelos *rappers* é o de figurativização¹, que, em conjunto com outros recursos linguísticos, auxiliam no desenvolvimento do *rap* brasileiro, reconhecendo também a realidade subalterna de grande parte da população. Surge o termo “mano” que transcende as barreiras étnicas, incluindo sujeitos periféricos em geral, fator que aparece muito na obra dos Racionais, como aponta Nascimento (2006), Kehl (1999) e Oliveira, Segreto e Cabral (2013). O embate se direciona contra o “sistema branco” capitalista em si, que possui em sua composição o indivíduo branco, de classe alta, “inconsciente, inconsequente, quer seja como patrão, quer seja como o jovem consumista que ostenta as marcas do poder econômico”, reitera Nascimento (2006, 4).

Metodologia e Objeto para Análise

É reiterada por Robert Walser (2003, p. 16) a necessidade de “interpretar os textos musicais e atividades das quais os prazeres e poderes da música popular dependem”, ilustrando como a análise musical pode ser feita de diversas formas. Ele justifica como diferentes tipos de composições e movimentos proporcionam “prazeres

1 Walter Garcia reforça a importância desse recurso linguístico nas composições de *rap*: “a figurativização é o recurso mais adequado para isso. E o *rap* é o estilo de canção no qual esse recurso é mais essencial, pois a melodia do *rap* se constrói apenas pelo ritmo, enquanto as notas musicais são substituídas pela sonoridade da letra (entoação, rimas, assonâncias, aliterações) e pelo timbre do *rapper* (o timbre sugere a altura da emissão de acordo com o fundo musical). Fundamentalmente, o jogo rítmico entre a voz e o acompanhamento é a garantia de que cantar *rap* não é o mesmo que declamar um poema sobre um fundo musical: o *rap* quer passar uma idéia sem deixar de envolver todo o corpo do ouvinte” (Garcia 2004, 176).

particulares”, gerando valores específicos atrelados.

Um conceito importante para a presente análise, apresentado por Walser (2003), é a de “bifocalidade de perspectiva”. A partir desse conceito, o autor explicita a necessidade de se ter suficiente conhecimento “interno” sobre o movimento em que a obra é composta, como no caso uma apreciação como fã, e uma noção crítica e histórica vinda de fora desse nicho, elaborando esse diálogo para conceber a complexidade e totalidade que envolve o fenômeno presenciado e como a obra se insere nele, propiciando uma noção holística.

No caso de composições de *rap*, Walser (2003), em sua análise sobre uma composição de Ice Cube, reitera a necessidade de contemplar o repertório cultural acerca dos elementos líricos e musicais, compreendendo as relações estabelecidas com sua realidade social. Localizando sua obra em um contexto de violência cotidiana sobre indivíduos negros, elucidam-se as intencionalidades e elementos composicionais, além da razão de seu conteúdo lírico ser violento, representando uma forma de denúncia de sua realidade.

A partir desse paradigma, propõe-se uma análise lírica e musical sobre duas composições de *rap* brasileiro, sendo elas “Capítulo 4, Versículo 3” dos Racionais MCs e “Kanye West da Bahia” do Baco Exú do Blues. A escolha das canções se justifica pelo imenso sucesso de seus respectivos álbuns em seus lançamentos, e por serem separados por aproximadamente 20 anos de diferença, período que já possibilita perceber transformações dentro do gênero.

Espera-se, a partir da análise, poder perceber as mudanças que ocorreram dentro do gênero musical, estabelecendo algumas características principais de cada período. Além disso, espera-se, também, a possibilidade de se utilizar de tais comparações para também perceber as transformações na realidade cotidiana de tais atores sociais e, por consequência, da mudança de alguns paradigmas culturais que permeiam o movimento.

Racionais MC’s: A Popularização da Subversão

Para compreender o movimento do *rap* brasileiro, suas significações, expressões e processos, se torna indispensável abordar a obra do grupo Racionais MC’s (fundado em 1989 pelos *rappers* Mano Brown, Edi Rock e Ice Blue, além do DJ KL Jay), por serem, provavelmente, os maiores expoentes do gênero no Brasil. Por conta disso, justifica-se uma análise, que não se propõe a esgotar o tema, acerca da obra do grupo, restringindo-se ao disco *Sobrevivendo No Inferno*, lançado em 1997, para análise e comparação posterior.

Como é apresentado por Nascimento (2006, 25), é possível perceber que a lírica do grupo busca “inscrever-se no mundo a partir da valorização de diversos aspectos da vida nos guetos e das relações das pessoas no circuito da cidade”, reivindicando visibilidade e marcando espaços. Além disso, o discurso do grupo retrata a realidade do país que diariamente reproduz a violenta exclusão de milhares de jovens e crianças que carecem de outras oportunidades, simbolizando essa experiência, resultando que “a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do

país”, como coloca Kehl (1999, 97), indo contra a noção gentil e eufemista da miscigenação.

A violência permeia os temas e narrativas do grupo em diversas instâncias, como na família, entre os amigos, de gênero, do crime, entre tantas outras. A partir disso, se constrói uma representação da realidade em que as relações de classe sempre são violentas, em que “a miséria, os baixos salários, a concentração de renda, a esmola, a publicidade, o alcoolismo, o jornalismo, o poder policial, a justiça, o sistema penitenciário, o governo existem por meio da violência” (Garcia 2004, 172). Critica-se a origem e as consequências dessa violência, que encontra sua origem no capitalismo. Essa violência dialoga a figurativização previamente mencionada; aqui Garcia (2013) a exemplifica ao discorrer sobre a articulação vocal de Mano Brown, em que sua dicção acaba por gerar uma sensação de que, mesmo sem ter contato com as letras, apenas por como elas são expressas já é possível sentir sua agressividade, reiterando a violência vivenciada e sua resposta a ela.

O grupo busca expor a narrativa da realidade do “negro pobre, com pouca instrução escolar, morador da periferia e que não se deixa humilhar por nada disso”, como demonstra Garcia (2004, 172). O autor reitera como as canções são, basicamente, narrativas, falando das “experiências dos integrantes do grupo e narram histórias comuns à coletividade da periferia urbana” (p. 174), gerada de uma técnica que busca exatamente esse resultado, tanto por ser avaliada por todo o grupo diversas vezes quanto por também agregar relatos de diversos outros sujeitos que compartilham essa realidade social. Tal perspectiva é contemplada em outro trabalho do autor, em

que Garcia (2013) externaliza como a lucidez do trabalho do Racionais é resultado “dos vários pontos de vista sempre situados nas periferias” (p. 82).

Sobre esse não se deixar humilhar, é possível recorrer à análise realizada por Oliveira, Segreto e Cabral (2013), que aponta que, nas canções (tal como na canção “Negro Drama”), Mano Brown até utiliza o termo “vagabundo” – que normalmente desqualifica o “favelado” – mas o faz como forma de orgulho, resultando em uma “postura de um sujeito que não aceita mais a miséria que lhe é imposta e devolve a violência na mesma medida” (p. 124). A relação dos Racionais com a negritude se torna possível tanto a partir da expressão de seus membros nas letras quanto nas suas influências musicais. Como Feltran (2013) relata, enquanto Mano Brown era reconhecido como um dos maiores letristas de sua geração, era também respeitado por se posicionar contra o “estrelato”, demonstrando maior vinculação com a humildade e a sua etnia. Sua relação com a musicalidade negra também pode ser percebida na canção “Fórmula Mágica da Paz” do disco *Sobrevivendo no Inferno* na qual, ao relatar sobre o cotidiano, expressa: “Traz a fita pra eu ouvir que eu tô sem/ Principalmente aquela lá do Jorge Ben”.

Não sendo possível dissociar a negritude da desigualdade social e o modelo capitalista, é possível perceber, como propõem Oliveira, Segreto e Cabral (2013), a crítica da imposta necessidade de consumo gerada pelo poder sedutor da propaganda. Em “Capítulo 4, Versículo 3”, Mano Brown canta: “foda é assistir a propaganda e ver/ não dá pra ter aquilo pra você”. Essa percepção possibilita complexificar os debates sobre violência urbana, redirecionando uma culpabilidade social, inicialmente direcionada ao sujeito, ao

sistema capitalista e de consumo como um todo.

O grupo se expressa a partir de três sentidos diferentes, como mostra Garcia (2013): o figurado, o literal e o discurso religioso, todos muito presentes nas canções do disco *Sobrevivendo no Inferno*. O sentido religioso, como elaboram Oliveira, Segreto e Cabral (2013), faz com que a fé e a religiosidade se transformem em “uma arma de combate e denúncia frente às desigualdades sociais”, inclusive, durante o *Sobrevivendo no Inferno*, sejam “postos lado a lado a Bíblia, a pistola e o sentimento de revolta”.

Walter Garcia desenvolve como esses sentidos confluem em quatro motivações, sendo elas:

Permanecer vivo, o que além de ser razoável é também respeitar um preceito religioso; haver ultrapassado o fascínio da formamercadoria; contar com o apoio de seus “manos”, que não são poucos; e firmar-se como “efeito colateral”, portanto não desejado, do sistema que a mídia difundiu em estatísticas, propagandas e canções (Garcia 2013,99).

A composição escolhida para análise, do *Sobrevivendo no Inferno*, é a “Capítulo 4, Versículo 3”. A escolha dela se deu por ter sido o primeiro single lançado do álbum, além de ser também um bom exemplo da diversidade de temas e elementos que compõem tanto o álbum quanto a obra dos Racionais como um todo. A análise lírica não irá se comprometer com todos os versos da canção por conta de sua extensão, selecionando os tidos como mais característicos do grupo para compreender os elementos que compõem sua obra.

Elementos de diversas músicas foram utilizados nessa composição. Entre os

samples utilizados, estão o da canção “Slippin’ Into Darkness” do grupo de *funk* californiano War, a bateria da música “Sneakin’ in the Back” do álbum de *jazz fusion* Tom Scott and The L.A. Express (do grupo de mesmo nome), a linha melódica executada pelo contrabaixo é um *sample* da música “Pride and Vanity”, do grupo de funk e R&B Ohio Players e a voz que canta “aleluia” na música dos Racionais vem do *sample* da canção “Pearls”, da cantora de *soul* Sade. E, finalmente, o trecho com a letra “filha da puta, pá, pá, pá” é um *sample* da canção “Eles Não Sabem Nada”, do MRN, grupo de *rap* paulista dos anos 90.

Se por um lado a construção do arranjo quase remete à vanguardista *musique concrète* de Pierre Schaeffer com suas colagens e manipulações de áudio, os instrumentos *sampleados* são mais tradicionais (contrabaixo, piano, bumbo, caixa e órgão).

A canção inicia apresentando os dados:

Sessenta por cento 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 dois por cento 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.

Tais informações ditam uma das características principais das canções dos Racionais MCs: tornar explícita a realidade vivida nas periferias, localizando-se, principalmente, na realidade periférica da região sul de São Paulo. É possível perceber como o grupo explora sua realidade social a partir de dados que permeiam a vida dos sujeitos nesses locais — sujeitos que recebem tratamento nominal, como é o caso

de “Primo Preto”, que anuncia os dados e considera-se um sobrevivente por contrariar as estatísticas apresentadas.

Em toda essa primeira estrofe, o único acompanhamento instrumental é feito por um piano que toca uma só nota, que se repete ao fim de cada frase (um fá# no registro grave do instrumento). A música, nesse momento, tem função quase cinematográfica: os ataques súbitos dessa nota grave ao piano remetem a trilhas sonoras de filmes de suspense e terror e, ao mesmo tempo, por ter pouca variação, conduz a atenção do ouvinte às palavras enunciadas por Primo Preto.

Separando (ou unindo) as seções da música está o *sample* de “Slippin’ Into Darkness”, seguido pela seguinte linha melódica do piano que se repete até o fim da canção (Ver Figura 1).



Figura 1

Como se pode notar na Figura 1, a melodia presente na pauta superior está em um registro bastante agudo do instrumento, contrastando com a nota grave do início da canção e também com as notas da pauta inferior. De forma geral, o arranjo de “Capítulo 4, Versículo 3” trabalha com esses extremos, dando pouca ênfase ao registro

médio nos instrumentos — registro no qual se concentra a voz dos *rappers*, que, dessa forma, se destaca. A letra desse trecho inicia da seguinte forma:

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 cem por cento veneno/ A primeira faz bum, a segunda faz tá/ Eu tenho uma missão e não vou falhar/ Meu estilo é pesado e faz tremer o chão/ Minha palavra vale um tiro eu tenho muita munição/ Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além/ E tem disposição pro mal e pro bem.

São então apresentadas as formas de expressão do grupo. Essas formas ditam como são diretivos, como ser “bem pior do que você tá vendo”, sem “ter dó”, até o fato de haver uma missão no ato de compor e gravar, indo além da música enquanto qualidade estética. Essa missão é justificada a partir de expressões como “valer um tiro”, se colocando em uma situação de batalha na realidade cotidiana, possuindo essa atitude de transformação da realidade social.

Ao final da primeira estrofe, Mano Brown expressa: “e a profecia se fez como previsto/ um-nove-nove-sete depois de Cristo/ A fúria negra ressuscita outra vez/ Racionais capítulo quatro versículo três”. A partir dessa fala, é possível perceber a vinculação da obra do grupo com a religiosidade cristã, que no decorrer do álbum é continuamente retomada. Nesse caso, há o diálogo da vivência de negritude enquanto resistência em conjunto com tais bases religiosas.

É possível também perceber como a letra da canção elabora acerca de características cotidianas materiais desses indivíduos. Isso se torna possível a partir de: “Eu tô na rua de bombeta e moletom” e “rap é o som que

emana no Opala marrom". Essas nomeações materiais de aspectos que permeiam o cotidiano desses sujeitos possibilita a visualização de cenários de forma facilitada, permitindo a imersão nesse cotidiano pela música.

Em um momento posterior da canção, há a passagem: "e aí, chama o Guilherme, chama o Fader, chama o Dinho e o Di, Marquinho, chama o Éder, vamo aí, se os outros mano vem pela ordem tudo bem melhor". A partir dela ressalta-se o elemento de nomeação dos indivíduos que compõem esse universo periférico dos Racionais, indo além de uma vivência puramente deles, mas da vivência subalterna em sua comunidade como um todo.

Na estrofe seguinte, cantada por Mano Brown, é explicitado:

Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano/ Cê tem que ver pedindo cigarro pros tiozinho no ponto/ Dente tudo zuado, bolso sem nenhum conto/ O cara cheira mal, as tias sente medo/ Muito louco de sei lá o que logo cedo/ Agora não oferece mais perigo/ Viciado, doente, fudido inofensivo/ Um dia um PM negro veio embaçar/ E disse pra eu me pôr no meu lugar/ Eu vejo um mano nessas condições, não dá/ Será assim que eu deveria estar?/ 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.

A partir dessa estrofe fica explícito o movimento dos Racionais de complexificar as relações de classe em um sistema, que fragiliza os sujeitos periféricos para "não oferecer mais perigo" e se colocar "no seu lugar". Isso se faz a partir de diversos elementos midiáticos e de propaganda

capitalista, abandonando os sujeitos após criar esse desejo do consumo material.

Na última estrofe, Brown declara:

E eu não mudo, mas eu não me iludo/ Os mano cu de burro têm, eu sei de tudo/ Em troca de dinheiro e um carro bom/ Tem mano que rebola e usa até batom/ [...] Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério/ Explode sua cara por um toca-fita velho/ Click plau plau plau e acabou/ Sem dó e sem dor, foda-se sua cor/ [...] 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, prossigo 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.

A partir dessa expressão se torna possível elucidar esse movimento contra o consumo material, e de como ele corrompe os sujeitos, gerando diversos sintomas como a miséria e a violência. Esse inimigo é então localizado em todo um sistema capitalista branco, sendo constantemente visualizado, como em exemplos tidos no comercial de TV, e na ilustração da violência a partir de artifícios como o uso da onomatopeia "click plau plau plau" para exemplificar o som de tiros em um assalto. O grupo consegue inserir o ouvinte nessa realidade violenta, buscando essa empatia forçada com o cotidiano periférico.

A canção é encerrada com os versos:

*Eu sou apenas um rapaz latino americano/
Apoiado por mais de cinquenta mil manos/*

*Efeito colateral que o seu sistema fez/
Racionais capítulo quatro versículo três.*

A referência a “rapaz latino americano” elucida o diálogo do *rap* dos Racionais com outras expressões musicais brasileiras, sendo, nesse caso, com a canção “Apenas Um Rapaz Latino Americano” de Belchior, mas a subvertendo a partir de exatamente contradizer o “apenas” no verso seguinte, que explicita a noção de unidade e de resistência com outros indivíduos periféricos, identificados na categoria “manos”. O grupo também reitera como seu trabalho e sua resistência é um sistema colateral do sistema previamente exemplificado, não sendo puramente uma causa da realidade violenta que assola a realidade brasileira.

Bluesman: Baco e o rap contemporâneo brasileiro

Para compreender o fenômeno do *rap* brasileiro na contemporaneidade, e seu processo desde a sua popularização, com os Racionais, até os dias atuais, reitera-se a necessidade de escolha de uma obra para análise e comparação, percebendo os diferentes elementos que compõem tanto sua expressão lírica quanto estética. Justifica-se a escolha do álbum *Bluesman* de Baco Exú do Blues por diversos motivos, sendo um deles o fato do álbum ter sido selecionado pela revista Rolling Stone, no ano de 2018, como o melhor dentre os outros lançamentos brasileiros do ano. Além disso, também em 2018, Baco ganhou o prêmio de “Canção do Ano”, pela música “Te Amo Disgraça” no Prêmio Multishow, sendo escolhido na categoria Superjúri, que é formado por jornalistas, críticos, músicos e profissionais da indústria fonográfica.

É possível analisar as transformações do gênero pelo álbum de Baco ter sido lançado pouco mais de duas décadas depois do *Sobrevivendo no Inferno* dos Racionais, tempo suficiente para perceber as transformações — ou manutenções — das realidades sociais brasileiras, e como elas são expressas nas composições de *rap* do país. O artista também explora novos campos temáticos por conta de sua realidade social, iniciando maiores diálogos com referências estrangeiras, ainda que não deixando de se vincular fortemente aos elementos nacionais, e tematizando outras formas de sofrimento social, tendo como exemplo a elaboração acerca de sua saúde mental.

Sobre a relação com suas influências, tornou-se indispensável abordar a entrevista de Caetano Veloso com Baco, para a Mídia Ninja². Na entrevista, o *rapper* fala da influência de Kanye West em seu trabalho por ambos não respeitarem a Indústria Cultural, além de sempre tentarem se reinventar nas composições. Além disso, é perceptível que, ao elaborar acerca de sua relação com lugares do estrangeiro, busca permeá-los de forma subversiva: para o *rapper*, ele “não deveria” ocupar esses espaços, por serem identificados como acima de sua classe social³.

Também explica como se apropriou de uma melodia de Caetano, da canção “You Don't

2 Disponível em <https://youtu.be/ZHCeTIWAXQM>.

3 Por volta dos 03'20" da entrevista, Caetano Veloso observa que o disco *Bluesman* reflete avanços que ocorreram no mundo do *rap* no sentido de aproximação com culturas europeias. A essa colocação, Baco responde que sempre se questionou sobre o lugar que ocupa e sobre o sentimento de deslocamento em relação ao cenário europeu. Ele ainda aponta como objetivo a conquista desse lugar, não apenas tendo sua obra exposta, mas ocupando espaços nos fundamentos e na criação da arte europeia.

Know Me” (do disco “Transa” de 1972), mais especificamente a melodia dos versos “laia, ladáia, sabadana, Ave Maria” (Figura 3). Essa melodia aparece na música “BB King” de Baco (desse mesmo disco “Bluesman”) no verso “Três nove na camisa e eu me sinto um rei” (Figura 4). Interessante notar que esses versos e melodia atribuída a Caetano na verdade já é em si um empréstimo (Burkholder 2001) da canção “Reza” composta por Edu Lobo (lançada no disco “A música de Edu Lobo” de 1965 – Figura 2).



Figura 2

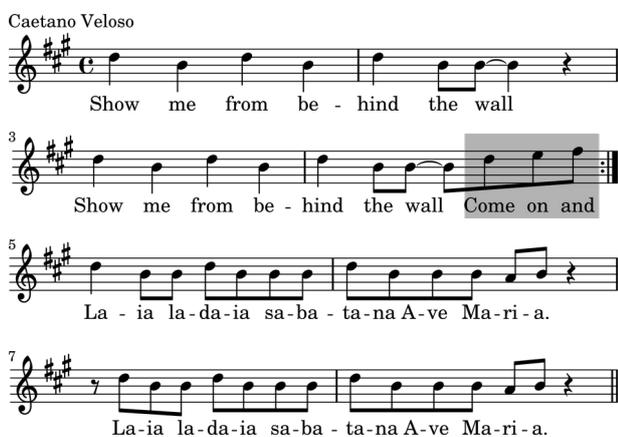


Figura 3



Figura 4

Interessante notar que a melodia cantada por Baco utiliza um mesmo motivo melódico criado por Caetano na frase anterior ao empréstimo da frase de Edu Lobo (quarto compasso da transcrição da Figura 3, na frase “Come on and”), mas não presente na melodia de Edu Lobo, confirmando a relação linear do empréstimo entre as melodias com as devidas modificações (Edu Lobo → Caetano Veloso → Baco Exu do Blues⁴).

No que envolve suas influências sobre o *rap* nacional, o *rapper* reitera como sua maior influência é o Mano Brown, dos Racionais, e dele rimar por 8 minutos sem parar em algumas canções, se mostrando como uma inspiração central para a carreira de Baco.

No que envolve seu alcance, o *rapper* reconhece como suas composições são consumidas por, também, um público branco, inclusive explicitando esse fato no início da primeira faixa do disco *Bluesman*. A partir desse fato, o *rapper* diz buscar se apropriar desses espaços e dessa condição para possibilitar uma transformação social, não se deixando mudar por esse fenômeno, mas exatamente se utilizando dele para mudar a realidade racista em que está inserido.

A canção do *Bluesman* escolhida para análise é “Kanye West da Bahia”. A escolha se deu por ela propiciar diversos elementos que compõem as temáticas e a estética do projeto: além de mostrar sua perspectiva sobre a figura do músico Kanye West, ela

4 Entre as principais modificações estão as relações tonais entre as músicas (esse trecho da música de Edu Lobo está em Ré Dórico, a de Caetano está em Si Dórico e a de Baco encontra-se meio tom abaixo da música de Caetano); e a nota mais grave da melodia, a nota da sílaba “ri” na palavra Maria (que, em Edu Lobo, fica uma terça menor abaixo da nota anterior ‘Ré-Si’; e que tanto em Caetano quanto em Baco fica uma segunda maior abaixo da nota anterior ‘Si-Lá’).

apresenta tanto influências regionais quanto internacionais em seu instrumental e letra, explicitando sua presença em uma realidade globalizada.

A canção se inicia com um sample da música “Oya Ka Jojo”, interpretada pelo grupo Les Volcans de la Capitale, do país africano Benim. Essa gravação aparece originalmente no disco *African Scream Contest – Raw & Psychedelic Afro Sounds from Benin & Togo 70s*, lançado em 2008 pelo selo Analog Africa, com diversos artistas. O disco é, na realidade, uma coletânea de músicas de Benim e Togo originalmente gravadas nos anos 70 e o selo foi responsável pelo levantamento e compilação dessas gravações.

Um dos elementos mais interessantes desse sample, porém, é o ritmo da música. Embora seja uma música do continente africano, ela possui uma levada que remete à salsa cubana; mais especificamente, à levada de Montuno de clave 2-3 de piano de salsa cubana. Essa levada ao piano se caracteriza pelo ritmo descrito na Figura 5.



Figura 5

Essa levada sincopada ao piano é acompanhada da clave 2-3, que está descrita na segunda linha (Figura 5). Recebe esse nome por agrupar os ataques dessa maneira (primeiro dois, depois três). Na canção “Oya Ka Jojo”, sampleada em “Kanye West da

Bahia”, o baixo do piano executa exatamente aquele ritmo (ver Figura 6).



Figura 6

Muito provavelmente, aqueles músicos de Benim queriam reproduzir a sonoridade da salsa cubana — também caracterizada aqui pelo trompete com timbre bem brilhante e cuja melodia é executada com bastante vibrato. Levando em consideração o conceito de Atlântico Negro de Gilroy (2012) apresentado anteriormente, é possível perceber que os movimentos das artes negras nesses espaços não são uma via de mão única. A salsa executada pela população afro-cubana retorna à África e se mistura a outros elementos. Em um terceiro movimento, o *rapper* brasileiro Baco Exú do Blues entra em contato com essa gravação do grupo de Benim e utiliza um trecho dela em sua canção “Kanye West da Bahia”, que também dialoga com a cultura negra norte-americana. De certa forma, aparece aqui a criação de uma nova topografia, como coloca Gilroy — uma localidade que não é definida por fronteiras geográficas, mas sim, diálogos culturais.

O uso do canto com melodias definidas junto ao *rap* é também uma característica presente no álbum de Baco Exú do Blues e que reflete movimentos contemporâneos desse gênero. No *rap* americano, esse uso explícito do canto aparece com destaque no álbum *808s & Heartbreak*, de Kanye West, lançado em 2008, e, nesse caso, o canto é utilizado para expressão de fragilidade do *rapper*. Foi com

esse disco que essa forma de discurso se tornou algo comum nesse cenário musical, o que se reflete, posteriormente, em artistas como Drake, Frank Ocean, Kid Cudi, Chance the Rapper e Childish Gambino, por exemplo⁵. Os trechos cantados da canção “Kanye West da Bahia” são, justamente, os que Baco diz entender Kanye West.

Liricamente, “Kanye West da Bahia” perpassa diversos temas, que são transmitidos aliados a diferentes momentos estéticos na canção. Na primeira estrofe é possível perceber que o *rapper* canta sobre um movimento de orgulho da ancestralidade negra, em conexão com uma realidade contemporânea, repetindo duas vezes:

*Para no posto pra comprar um Marlboro/
Olha bem pra minha cara, filho engole o
choro/ Meus ancestrais se banhavam com
ouro/ Olhe bem pra minha pele, ela reluz, seu
tolo.*

Em conjunto, é possível perceber esse movimento de valorização da negritude em conjunto ao fator econômico, se utilizando de figuras como do ouro como forma de valorização de uma ancestralidade, em que sua pele reluz por conta do ouro em que seus ancestrais se banhavam. Além disso, é possível perceber a contemporaneidade por conta de imagens atuais como um “posto” e a presença de marcas como “Marlboro” para consumo.

Na segunda estrofe, há a repetição da frase “eu sou o preto mais odiado que você vai ver”

5 Para maior aprofundamento sobre a influência de *808s & Heartbreak* na construção de diferentes masculinidades no *hip-hop*, ver: LAFRANCE, Marc; BURNS, Lori; WOODS, Alyssa. *Doing Hip-Hop Masculinity Differently: Exploring Kanye West's 808s & Heartbreak through Word, Sound, and Image*. In HAWKINS, Stan (org.). *The Routledge Companion to Popular Music and Gender*. Nova York, NY: Routledge, 2012, p. 285-299.

seis vezes, sendo então seguida pela expressão “você vai ver”. É possível compreender isso como o reconhecimento da violência social sofrida por sujeitos negros, sendo mais direcionado ao locutor por conta de sua expressão de orgulho e por falar sobre temas de subalternidade a partir de uma ótica subversiva, gerando uma repressão social.

Na estrofe seguinte, Baco expressa:

*Eu não abaixo a cabeça, não vou te
obedecer/ Ser preto de estimação não, eu
prefiro morrer/ Sinhozinho eu troco soco
nunca fui de correr/ Feche os olhos eu vi Deus
nascer/ Eu me vi nascer, eu te vi nascer/ Tão
livre que nem a polícia pode me prender/
Suas palavras não vão me ofender/ Apaga a
luz tente me entender/ Sinta a África pra me
entender/ Transe ao máximo pra me
entender/ Não tema a morte pra me
entender/ Enquanto 'cê tiver limite, não vai
me entender/ Todo líder negro é morto, 'cê
consegue entender?/ Tenho recebido cartas
falando/ O próximo é você, o próximo é você,
o próximo é você.*

É possível perceber como o *rapper* explicita o relato de sua experiência própria, não se utilizando de outros atores sociais de sua realidade social, mas falando de sua experiência e uma valorização de si. Além disso, dá continuidade tanto à sua relação com uma ancestralidade africana quanto à expressão de ódio sobre si iniciada no verso anterior, resultado de ser um líder negro que não aceita um lugar social inferior.

Na estrofe seguinte, ele canta:

*Agora eu te entendo Kanye, agora eu te
entendo Kanye/ Ser preto não é só ter pele/
Coisa que joalheiro entende/ A minha
cultura é minha febre/ Eu sou a explicação
pra quem não sente.*

O ponto principal dos versos é a sua identificação com Kanye West, que depois será reiterado a partir da repetição da frase “agora te entendo Kanye”. O *rapper* se identifica com uma figura estadunidense como forma de expressão subversiva, localizando em West a manifestação negra subversiva máxima na contemporaneidade, como expressado na entrevista concedida a Caetano Veloso (previamente citada). Na visão de Baco, esse *rapper* norte-americano se coloca contra a indústria cultural e diversas estruturas sociais brancas a favor de sua expressão individual.

Em seguida, após repetir diversas vezes a expressão que o identifica com Kanye West, o *rapper* explicita, repetindo duas vezes:

Jesus, eu espanquei Jesus/ Quando vi ele chorando, gritando, falando/ Que queria ser branco, alisar o cabelo/ E botar uma lente pra ficar igual/ A imagem que vocês criaram.

A partir desses versos, é possível também relacionar a posição do *rap* em uma postura crítica em relação à religiosidade, fazendo uma leitura sobre o embranquecimento de figuras históricas para se inserir em uma lógica branca hegemônica. Isso pode ser percebido a partir de termos como “a imagem que vocês criaram”, divergindo da imagem real de Jesus.

Baco então se volta para uma meta expressão do mundo do *rap*:

Nos palcos como Michael Jackson/ RAP game jogamos como Michael Jordan/ Vocês chamam esses caras de gênio, mas/ Eles só falam o óbvio/ Porque os rappers rezam pra eu parar com o Rap? (amém)/ Tudo que eu ouço soa igual, eu cansei do RAP/ Morri como rapper em ‘En Tu Mira’/ Voltei como bluesman/ E agora eu me sinto bem, bem, bem.

Essa expressão reitera as referências estrangeiras na vida do *rapper*, os tendo como ídolos e referência de qualidade, além de criticar os outros sujeitos do mesmo movimento por soarem “iguais”. Ele também retoma uma morte simbólica de outra canção sua, chamada “En Tu Mira”, e de como sua nova persona como *bluesman* o faz se sentir melhor.

A estrofe final da canção se apresenta como:

Porque esses brancos amam chamar a polícia/ Porque esses negros me olham com tanta malícia/ Porque aprendemos a odiar os semelhantes/ Sua inveja não me deixa ser o mesmo de antes/ Se o sucesso te irrita, sou um cara irritante/ Não me chame de preto bonito/ Preto inteligente, preto educado/ Só de pessoa importante/ Seu rótulo não toca na minha poesia/ Eu sou o Kanye West da Bahia/ Seus rótulos não tocam na minha poesia/ Eu sou o Kanye West da Bahia/ Seus rótulos não tocam na minha poesia/ Não, não, não nunca vão tocar/ Eu sou o Kanye West da Bahia.

O *rapper* explicita a violência que sofre cotidianamente, tanto de brancos que chamam a polícia contra sujeitos negros, como também do ódio de outros indivíduos afro-descendentes. Por fim, reforça a sua identificação com Kanye West por não se encaixar em rótulos, estando disposto a causar desconforto em quem for, sem que a expressão de outros em relação a si mude ou afete sua obra, reiterando sua afirmação de si mesmo enquanto uma representação do *rapper* estadunidense na Bahia.

Considerações finais: aproximações e distanciamentos temáticos e estéticos

É possível compreender diversos processos que permeiam os trabalhos dos Racionais e o de Baco, aproximando-os e os distanciando. Ambos se aproximam na valorização da negritude e na visão de como a violência contra a população negra atinge em níveis profundos a vida desses sujeitos na realidade brasileira. Ambos também, a seu modo, localizam suas vivências no Brasil, em que os Racionais acabam por continuamente se referir a São Paulo, enquanto Baco se localiza no contexto baiano. Há também a presença da figura policial presente em ambas as obras, e sua vinculação com a branquitude, apesar de na obra dos Racionais haver a relativização desse personagem, ao ser apresentado a figura paradoxal do “policial negro”, gerando a seguinte reflexão na letra dos Racionais:

*Um dia um PM negro veio embaçar
E disse pra eu me por no meu lugar
Eu vejo um mano nessas condições não da
Será assim que eu deveria estar*

Apesar disso, tematicamente, há vários fatores divergentes nas obras. De início, é possível perceber como Baco possui uma expressão voltada para sua própria vivência, relatando sobre o que sente e as consequências de seus próprios atos. Enquanto isso, no caso dos Racionais, é possível perceber uma fala mais voltada para a comunidade, citando diversos outros nomes que compõem as realidades dos *rappers* em São Paulo, inclusive contando histórias desses sujeitos que permeiam seu cotidiano.

Também há a divergência em como o dinheiro é percebido pelos *rappers*. Baco retoma a ancestralidade em busca do passado próspero, de ouro, e da valorização da negritude em conjunto com os fatores econômicos, considerando a questão financeira uma das formas centrais de libertação. No caso dos Racionais, a crítica é direcionada a um sistema que cria essa necessidade do consumo material, e de como a violência é gerada a partir disso, relatando como o comercial, o *status* e a fama não os enganam. O dinheiro, nesse caso, atua como um instrumento para seduzir o negro e submetê-lo a uma adequação social que o desonra, principalmente pela dificuldade de se ser um “negro tipo A”.

Como foi visto, tanto os Racionais quanto Baco Exú do Blues fazem uso de diversos *samples* em suas composições (o que é um dos procedimentos mais comuns no *rap*, de forma geral). Porém, a forma como utilizam esses *samples* se difere. Na canção dos Racionais MCs, o *sample* aparece como suporte para a letra de forma minimalista, com apenas pequenas intervenções se sobressaindo. Os *beats* não deixam de carregar significado, porém, funcionam de forma a colocar o foco do ouvinte no *rap* sendo cantado. Já no caso de “Kanye West da Bahia”, os *samples* utilizados dialogam diretamente com a temática da letra e com a proposta do álbum como um todo.

Quando Baco traz *samples* de um grupo africano que remete a ritmos cubanos, ele coloca num mesmo patamar diversas localidades nas quais perpassam culturas negras. Como aparece na letra da canção de abertura do álbum, para Baco “o samba é *blues*, o *rock* é *blues*, o *jazz* é *blues*, *funk* é *blues*, o *soul* é *blues*, eu sou Exu do Blues,

tudo que quando era preto era do demônio e depois virou branco e foi aceito eu vou chamar de *blues*". Em "Kanye West da Bahia", Baco coloca na prática essa proposta.

A leitura religiosa também é diferente em ambas as obras. Enquanto na dos Racionais, ao longo do *Sobrevivendo no Inferno*, é tida como um elemento que compõe o cotidiano periférico, principalmente das mães de jovens negros, Baco realiza uma leitura crítica da figura de Jesus, principalmente sobre sua figura embranquecida, resultado de processos hegemônicos de um sistema de apropriação branco. É gerada, então, a justificativa de uma dignidade da raça a partir de uma coerência com a estrutura do divino, de forma, portanto, metafísica.

Outro ponto central nas duas obras diz respeito a como os artistas percebem o preconceito racial, oriundo tanto de pessoas brancas quanto de pessoas negras, e como lidar e se portar estando inserido nessa realidade. Tanto no caso de Baco quanto na expressão dos Racionais há o consenso sobre a não-submissão frente aos sujeitos brancos. Um exemplo de Baco diz: "ser preto de estimação, não, eu prefiro morrer", e um trecho dos Racionais: "tem mano que rebola e usa até batom, vários patrícios falam merda pra todo mundo rir, pra ver branquinho aplaudir".

No caso de Baco, a forma de resistência vem de uma forma direta contra a submissão, em frases como "eu não abaixo a cabeça, não vou te obedecer", e indo até ao encontro de um resistir pela violência, como em "sinhozinho eu troco soco, nunca fui de correr". No caso dos Racionais, essa resistência vem enquanto organização ideológica e em comunidade, ressaltado em expressões tanto sobre repúdio à violência em "louvado seja o meu

Senhor que não deixa o mano aqui desandar, e nem senta o dedo em nenhum pilantra", reconhecendo os aspectos negativos do inimigo designado, mas não deixando de reconhecer o papel da religião na organização de sua luta. O aspecto ideológico e comunitário se resalta em "vinte e sete anos contrariando a estatística, seu comercial de TV não me engana, eu não preciso de *status* nem fama" e "eu sou apenas um rapaz latinoamericano, apoiado por mais de cinquenta mil manos". Nesse ponto, o *rapper* mostra como sua sobrevivência só se deu a partir da elucidação de sua realidade contra a estrutura em que está inserido e de como um dos principais motivos e ferramentas de sua sobrevivência e subversão é o apoio de outros que estão em uma situação similar à dele.

Ademais, há uma diferenciação na relação de ambas as obras com o estrangeiro. Enquanto os Racionais predominantemente falam da realidade de São Paulo, apresentando indivíduos dessa realidade e histórias do local, tanto como relato quanto metáfora, Baco apresenta uma perspectiva mais voltada ao estrangeiro, em um mundo globalizado. Seus exemplos figuram pessoas como Michael Jackson, Michael Jordan e Kanye West, e raramente são citados nomes cotidianamente brasileiros em sua composição, inclusive se utilizando de uma expressão em inglês, o *Bluesman*, para se identificar.

Por fim, é possível perceber, então, uma tendência de deslocamento do olhar no *rap* nacional do local para o global, e que também há esse movimento para o "eu", o indivíduo, enquanto expressão social. Na obra de Baco, em contraponto com a dos Racionais, as vivências próprias do sujeito afloram de forma mais incisiva, se

deslocando também de um local físico próprio de onde a realidade é falada, se relacionando, neste ato, com outros movimentos e expressões globais de negritude.

Referências

Bentes, Anna Christina. 2008. "Contexto e multimodalidade na elaboração de *raps paulistas*." *Investigações* 21, no. 2: 199-220. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1911>.

Bertelli, Giordano Barbin. 2012. "Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política." *Sociologias* 14, no. 31: 214-237. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-45222012000300010>.

Burkholder, J. Peter. 2001. "Borrowing." *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>.

Feltran, Gabriel Sanctis. 2013. "Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do 'crime' numa tradição musical das periferias." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 56: 43-72. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p43-72>

Frederico, Celso. 2013. "Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos." *Estudos avançados* 27, no. 79: 239-255. <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68714>.

Garcia, Walter. 2004. "Ouvindo Racionais MC's." *Teresa* 4-5: 166-180. <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377>.

Garcia, Walter. 2013. "Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006)." *Idéias* 4, no. 2: 81-108. <https://doi.org/10.20396/ideias.v4i2.8649382>.

Gilroy, Paul. 2012. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes.

Guimarães, Maria Eduarda Araújo. 1998. "Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil." Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas. <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/R/EPOSIP/281318>.

Kehl, Maria Rita. 1999. "Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo." *São Paulo em perspectiva* 13, no. 3: 95-106. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88391999000300013>.

Lafrance, Marc, Lori Burns, e Alyssa Woods. 2012. "Doing Hip-Hop Masculinity Differently: Exploring Kanye West's 80s & Heartbreak through Word, Sound, and Image." In *The Routledge Companion to Popular Music and Gender*, organizado por Stan Hawkins, 285-299. New York: Routledge.

Moreno, Rosangela Carrilo e Ana Maria F. Almeida. 2009. "O engajamento político dos jovens no movimento hip-hop." *Revista Brasileira de Educação (Online)* 14, no. 40: 130-142. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782009000100011>.

Nascimento, Jorge Luiz. 2006. "Da ponte pra cá: os territórios minados dos Racionais MC's." *REEL-Revista Eletrônica de Estudos Literários* 02: 01-28.

<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3434>

Oliveira, Leandro Silva De, Marcelo Segreto, e Nara Lya Simões Caetano Cabral. 2013. "Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 56: 101-126.

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p101-126>.

Sovik, Liv. 2006. "O rap desorganiza o carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira." In *Caderno CRH* 13, no. 33, Dossiê: nação e identidades, organizado por Eneida Leal Cunha.

<http://anpocs.com/index.php/caderno-crh/user-category/29-cadernocrh/182-cad-crh-v-13-n-33-salvador-jul-dez-2000/6618-caderno-crh>.

Walser, Robert. 2013. "Popular music analysis: ten apothegms and four instances." In *Analysing Popular Music*, editado por Alan Moore, 16-38. Cambridge: Cambridge University Press.

Zeni, Bruno. 2004. "O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva." *Estudos Avançados* 18, no. 50: 225-241.

<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100020>.