



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

EZEQUIEL SANTOS CRUZ

**O RAP COMO LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: UMA ANÁLISE
POÉTICA DAS CANÇÕES DO ÁLBUM DE ESTREIA DO GRUPO
OPANIJÉ, E *GALANGA LIVRE*, DE RINCON SAPIÊNCIA**

Salvador - BA

2022

EZEQUIEL SANTOS CRUZ

**O RAP COMO LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: UMA ANÁLISE
POÉTICA DAS CANÇÕES DO ÁLBUM DE ESTREIA DO GRUPO
OPANIJÉ, E GALANGA LIVRE DE RINCON SAPIÊNCIA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado
em Letras do Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura da Universidade Federal da
Bahia-UFBA para a obtenção do grau de
Mestre em Literatura e Cultura.

Área de concentração: Teorias e Crítica da
Literatura e da Cultura
Linha de Pesquisa: Documentos da Memória
Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Milena Britto de Queiroz
Coorientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Souza

Salvador - BA

2022

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UFBA

Cruz, Ezequiel Santos.

O rap como literatura afro-brasileira: uma análise poética das canções do álbum de estreia do Grupo Opanijé, e Galanga Livre de Rincón Sapiência / Ezequiel Santos Cruz. - 2022.
128 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Milena Britto de Queiroz.

Coorientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Souza.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2022.

1. Literatura brasileira - Influências africanas. 2. Música e literatura. 3. Canções de protesto - História e crítica. 4. Rap (Música) - História e crítica. 5. Rap (Música) - Textos. 6. Poética. 7. Sapiência, Rincón, 1985- . Galanga Livre. 8. Sapiência, Rincón, 1985- . Ponta de Lança. 9. Opanijé (Conjunto musical). Encruzilhada. 10. Opanijé (Conjunto musical). O.P.A.N.I.J.É. I. Queiroz, Milena Britto de. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - B869.09

CDU - 821(81).09

EZEQUIEL SANTOS CRUZ

**O RAP COMO LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: UMA ANÁLISE
POÉTICA DAS CANÇÕES DO ÁLBUM DE ESTREIA DO GRUPO
OPANIJÉ, E *GALANGA LIVRE*, DE RINCON SAPIÊNCIA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado
em Letras do Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura da Universidade Federal da
Bahia-UFBA, para a obtenção do grau de
Mestre em Literatura e Cultura.

Banca Examinadora:

Milena Britto de Queiroz – Orientadora _____
Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Ana Lúcia Silva Souza – Coorientadora _____
Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade de Campinas, UNICAMP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

José Henrique de Freitas Santos _____
Doutor em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia,
UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Silvana Carvalho da Fonseca _____
Doutora em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia,
UFBA, Brasil.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, UFRB

Dedicado a geral que enxerga nas rimas, nas danças, nos beats e nos riscos novas formas de ver o mundo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por absolutamente tudo e à melhor mulher do mundo, mainha Eliana (in memoriam).

A minha orientadora Milena Britto, e Analu Souza, minha coorientadora, por acreditarem no meu trabalho e colarem no bonde.

Ao professor Leandro Viana, pelas inúmeras e importantes dicas.

Ao PPGLitCult, pela competência e dedicação dos docentes, coordenação e técnicos administrativos e À CAPES, pelo financiamento à pesquisa.

À vovó (Benedita), painho (Humberto), Quel, Léia, Quesia, Rebeca, Débora e Sara (irmãs); Eliseu, Pêto, samu (in memoriam) Dan, (irmãos); Gu, Keila, Heliabe, Pan, Nick, Jô, Tavinho, Jony, Ágata, Calebe, Isaac, Pietro e Ester (sobrinhos); Ana, Gleide, Alaíde, Coco (tios); Raul, Pinha e André (primos).

À família da UFBA, Jó, Eri, Gesqua, Cíntia, Black Bell, Tai, Drika, Robi, Lari, Flávia, João (in memoriam), Edu, Joy, Mau, André da xerox, Severino, Janine, Ita, Kofi, Si, Gal, Rufas, Tahit, Tâmara, Alex, Léo, Cris, Alessandro, Débora, Nanda, Everaldo, Joceval, Kambundu, Ni, Elen, Amanda irmã, Ires, Nete, Gabi Bacelar Maíra, Sissa e Mai.

À família Fróes, Marcelo, Márcio, Glória, João, Peu, Ju e Alberto.

Aos colegas do HMC, Delson, Dieguinho, Daniel, Poly, Roberto, Duarte, Ilo, Marquinho, Tamir, Tiago Galo, Rodrigo, Ramón, Igor Bastos, Igor Araújo, Martinho, Peu, Alex, Nai roqueira raíz, Miguel e os Fiais Thiago, Jel e Carlos.

À galera do Cursinho Pré-vestibular “Conexões de Saberes”, Adilson, Leela, Jailson, Alex, Marta, Marise, Diego, Luca, Ramón, Didi, Martinha, Diogo, Rita.

Aos parças que o rap me deu, Tex, Sidy Vini, Rafa, Falcão, Everson, Diego Genilson (Mentor), Gilson King, Paulo Brasil, Marck (irmão), Wendell L.R.D. e MC Pequeno CL.

Aos parceiros do rock, Dilton Maga, Tarcísio (irmao de infância), Nenca (vizinho de infância), Breno Tatroo, Bruno Lecter e banda Distúrbio Urbano.

Ao quilombo da academia e das ruas, “Movimento Negro de Letras da UFBA”, “O Hip-Hop na Política”, “Um Novo Pensamento” e MCs e DJs.

Ao meu amigo do ginásio (HMC) e que me ensinou a dirigir, Lucas. A família Opanijé, Erê, Rone e Chiba.

Aos “compas” da resistência, Hamilton, Osvaldo, Zil e Alex da Bahia.

“O importante não é ser o primeiro, é abrir caminhos.”
(Conceição Evaristo)

RESUMO

A presente Dissertação de Mestrado tem como proposta apresentar o rap como Literatura afro-brasileira. Para isso, utilizarei como corpus de análise canções do grupo de rap baiano Opanijé e do rapeiro paulistano Rincon Sapiência. O trabalho está dividido em três partes: a primeira é uma introdução; a segunda, direcionada ao referencial teórico; e por fim, a análise das músicas do álbum homônimo do grupo Opanijé e de *Galanga Livre*, de Rincon Sapiência. Neste trabalho, tomo como chave teórica principal o conceito de “Literatura-Terreiro”, cunhado pelo autor Henrique Freitas, a fim de sustentar as questões propostas por Sapiência e Opanijé em seus afro raps, subgênero do rap que mantém um diálogo demasiadamente aprofundado com as africanidades, desde a literatura até a filosofia. Quatro obras serão analisadas de forma íntegra, são elas: *Galanga Livre* e *Ponta de Lança*, de Rincon Sapiência; *Encruzilhada* e *O.P.A.N.I.J.É.*, do grupo de mesmo nome. Nelas abordarei a temática, o foco narrativo, o enredo, mas também questões relativas à estética, à poética e ao fazer literário de ambos artistas. Técnicas de construção do afro rap, a lírica, métrica e composição rítmica também acompanharão a pesquisa. Já o referencial teórico está localizado em Souza (2011), Martins (2003), Gilroy (2012), Freitas (2017), Hall (2003) e outros que se debruçam a respeito de produções artístico-literárias negras no Brasil e na diáspora, sobre o rap, o movimento hip-hop e sua revolução musical, e política cultural no mundo afora. Enquanto gênero literário poético, o rap possui determinadas especificidades, pois, além de escrito, é cantado e falado ao mesmo tempo, e declamado, já que alguns rapeiros por vezes declamam seus raps. Sendo próximo da poesia oral, musicando e dialogando com diversas vertentes da literatura, o rap se torna o gênero musical e literário mais autêntico da atualidade. Rincon Sapiência e Opanijé se apropriam de forma magistral dessa diversidade escrevendo, cantando, dançando, performando, brincando, revolucionando em seu afro rap.

Palavras-Chave: Rap. Hip-hop. Literatura afro-brasileira. Poesia. Música.

ABSTRACT

The present master's thesis aims to present rap as Afro-Brazilian literature. For this purpose, I will use songs by the Bahian rap group Opanijé and the São Paulo rapper Rincon Sapiência as a corpus of analysis. The work is divided into three parts: the first is an introduction; the second, directed to the theoretical framework; and finally, the analysis of the songs from the homonymous album by the group Opanijé and from Galanga Livre, by Rincon Sapiência. In this work, I take as the main theoretical key the concept of “Literature-Terreiro”, coined by the author Henrique Freitas, in order to support the questions proposed by Sapiência and Opanijé in their afro rap, a subgenre of rap that maintains an in-depth dialogue with the Africanities, from literature to philosophy. Four works will be analyzed in full, they are: Galanga Livre and Ponta de Lanka, by Rincon Sapiência; Encruzilhada and O.P.A.N.I.J.É., from the group of the same name. In them I will address the theme, the narrative focus, the plot, but also issues related to aesthetics, poetics and the literary work of both artists. Afro rap construction techniques, lyrical, metric and rhythmic composition will also accompany the research. The theoretical reference is located in Souza (2011), Martins (2003), Gilroy (2012), Freitas (2017), Hall (2003) and others that focus on black artistic-literary productions in Brazil and in the diaspora, about rap, the hip-hop movement and its musical revolution, and cultural politics around the world. As a poetic literary genre, rap has certain specificities, because, in addition to being written, it is sung and spoken at the same time, and recited, since some rappers sometimes declaim their raps. Being close to oral poetry, setting music and dialoguing with different aspects of literature, rap becomes the most authentic musical and literary genre today. Rincon Sapiência and Opanijé masterfully appropriate this diversity by writing, singing, dancing, performing, playing, revolutionizing their Afro rap.

Keywords: Rap. Hip-hop. Afro-Brazilian Literature. Poetry. Song.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I – PRELÚDIO.....	14
2 O ESTUDO DA LITERATURA-RAP SOB O OLHAR DE UM INTELLECTUAL ORGÂNICO	15
2.1 RAP OU HIP-HOP?	25
PARTE II – OUVINDO	27
2.2 O ESTUDO DO RAP NA LITERATURA	28
2.3 O RAP E A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA	29
2.4 INTRODUÇÃO AO AFRO RAP	31
2.5 O QUE É O AFRO RAP?	32
3 O AFRO RAP NO BRASIL	35
3.1 O AFRO RAP DO EIXO E O AFRO RAP UNDERGROUND	35
3.2 OPANIJÉ, RINCON SAPIÊNCIA E A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA	39
3.3 RAP DE TERREIRO: POR UMA TEORIA DO AFRO RAP	44
3.4 OS DOIS GALANGAS: NARRATIVAS AFRODIASPÓRICAS EM CHICO REI E RINCON SAPIÊNCIA	46
3.5 DE GALANGA REI DO CONGO A GALANGA LIVRE	51
PARTE III – REAÇÃO/ANÁLISE	54
4 A POÉTICA DE EXU NO AFRO RAP <i>ENCRUZILHADA</i>, DE OPANIJÉ ..	55
4.1 REFLEXÕES SOBRE O ÁLBUM <i>GALANGA LIVRE</i>	69
4.2 A ESTÉTICA DA CRIAÇÃO NA CANÇÃO <i>GALANGA LIVRE</i>	75
4.3 GALANGA LIVRE DENTRO DA TEORIA	82
4.4 AS 3 FACES DA CANÇÃO <i>O.P.A.N.I.J.E.</i>	87
4.5 A RAIZ DA PALAVRA	87
5 A GRIOTAGEM FORJADA	88
5.1 <i>O.P.A.N.I.J.E.</i> – A METALINGUAGEM	90
5.2 A SAPIÊNCIA DO VERSO LIVRE DE RINCON OU ANÁLISE DO AFRO RAP PONTA DE LANÇA	107
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

O rap possui características bastante específicas, as quais o diferenciam em relação a outros gêneros musicais. Um exemplo de minha afirmação está na linguagem: o vocabulário dos MCs é composto por palavras de criação própria ou adaptadas/readaptadas da periferia e de outros estilos musicais. O trânsito entre a linguagem formal e a coloquial, o jargão e a gíria. Acrescento aqui também performance corporal, vestimenta e adereços. Um rapeiro¹ é facilmente identificado na rua pelo seu traje.

O uso da expressão *rapeiro*, ao invés de *rapper*, que está presente não só nesta introdução, mas em toda a dissertação aparece aqui para circunscrever o locus em que se encontra a pesquisa, sufixo “-eiro” que demarca naturalidade e atividades exercidas. Nesse caso, sendo eu um pesquisador do Brasil, logo sou brasileiro; e sendo um cantor de rap, um rapeiro. Essa terminação é também usada em outras profissões do ramo artístico, bem como no rock (roqueiro), reggae (reggaeiro) etc. Ser um rapeiro significa também ter um compromisso com o rap. Essa afirmação pode parecer redundante, uma vez que Sabotage (2000) cunhou a expressão, a qual foi difundida na cena do Brasil inteiro. Entretanto nem todos os artistas que produzem rap no Brasil compactuam com o compromisso pregado por Sabotage e por outros rapeiros. Ser um rapeiro está além de escrever versos rimados e cantá-los sob um instrumental, é necessário conhecer a fundo o rap e o movimento hip-hop, honrar a velha escola (os mais velhos do rap), ensinar e instruir as novas gerações, apenas para citar algumas características.

A linguagem do rap que será explorada nesta dissertação de mestrado é a musical, localizada em dois álbuns, sendo um homônimo, do grupo baiano Opanijé, e outro do rapeiro paulista Rincon Sapiência, ambos de estreia. Para o desenvolvimento do trabalho, compreendo o rap como uma vertente da literatura afro-brasileira, visto que a literatura rap, de um modo geral, retrata questões que atravessam o universo preto, passando pela questão racial, social, cultural etc.

Longe de buscar identificar uma gênese do rap/hip-hop, a pesquisa consiste em analisar detalhadamente quatro obras dos referidos artistas, identificando os elementos que conferem a elas o título de gênero literário afro-brasileiro.

A palavra “Reconhecer” é o termo que traduz a referida dissertação de mestrado, pensando o gênero rap como parte da literatura afro-brasileira, uma vez que não faltam críticos

¹ A palavra que geralmente é utilizada para definir um artista de rap é “rapper” ou MC (Mestre de Cerimônia), porém MV Bill aportuguesou o termo, passando a se intitular como rapeiro.

literários e das artes em geral para invalidá-lo. Alguns não o identificam sequer como um gênero musical, e, apesar de ser um discurso arcaico, determinados intelectuais contemporâneos do mundo artístico nutrem esse pensamento.

O rap é forjado na militância, na luta, assim como o coco, a congada e o samba, gêneros musicais criados pelo povo negro durante o processo de escravidão no Brasil. Os escravizados não conseguiam dançar acorrentados, então, apenas sapateavam no mesmo lugar, dentro das senzalas, com os pés acorrentados. Eram pequenos passos, denominados passos miúdos (Pereira, 2010, p.650). Com o passar dos anos, essa forma de dançar passou a ser chamada de “miudinho”, e se tornou uma expressão usada com frequência no samba e no pagode. Na Bahia, é comum a expressão “dançar no miudinho” em composições desses gêneros. No Rio de Janeiro, “no sapatinho” é o termo usado entre os sambistas. Acorrentados, os africanos e afro-brasileiros sapateavam e cantavam nas noites de banzo², como nos estados Unidos, onde o jazz, o blues e o soul manifestavam o lamento dos escravizados. O cântico de lamento entoado por eles era chamado de *spiritual*.

Esse parágrafo longo, de caráter historiográfico escrito acima, nada mais é do que um gancho para puxar a literatura afro-brasileira, a qual é fruto dessas duras, longas e remotas lutas do povo negro no Brasil; e por sua vez, trazer o rap como extensão de todo esse processo. A identidade musical dos artistas Rincon Sapiência e Opanijé reúne todo o legado de resistência, expansão e arte negra no Brasil em uma vertente do rap chamada de afro rap.

A dissertação está dividida em quatro seções, incluindo as subseções. Na primeira parte, apresento algumas informações importantes sobre minha carreira como rapeiro e pesquisador da literatura rap, dados biográficos dos autores e uma breve introdução sobre o afro rap. Na segunda parte, direciono o foco para o referencial teórico que irá sustentar os argumentos por mim construídos a respeito das obras dos respectivos autores, a terceira e a quarta partes serão dedicadas a análises das canções “Galanga Livre” e “Ponta de Lança”, de Rincon Sapiência; “Encruzilhada” e *O.P.A.N.I.J.E.*, do próprio grupo Opanijé.

A análise das canções presentes em *Galanga Livre* e *Opanijé* levarão em conta os aspectos poéticos-estéticos, além da interpretação destas. Pontuo aqui que as referidas obras precisam ser estudadas/analizadas para além da dimensão conteudística, pois as ciências humanas possuem um vasto material sobre o rap a partir dessa perspectiva: leia-se a sociologia e antropologia.

² Nome que é dado à tristeza e saudade da terra natal que os africanos escravizados sentiam; o banzo provocava depressão profunda, levando à loucura e, muitas vezes, à morte.

Sem intenção de invalidar as pesquisas publicadas sobre o rap em outras áreas do conhecimento, ressalto a importância de reconhecer o valor literário do rap, dando a devida atenção ao fazer poético de cada MC, a lírica, métrica e outros elementos estético-estilísticos que me convidaram para a realização do presente estudo.

PARTE I – PRELÚDIO

2 O ESTUDO DA LITERATURA-RAP SOB O OLHAR DE UM INTELLECTUAL ORGÂNICO

A primeira vez em que tive contato com o rap foi aos onze anos, em 1999, época em que o álbum dos Racionais MC's, *Sobrevivendo no inferno*, estava fervendo no Brasil inteiro. Ao ouvir a música “Capítulo 4 Versículo 3”, não consegui retirá-la da minha cabeça. Obviamente que não compreendia todo o conteúdo, pois é uma canção extremamente complexa, ainda mais para uma criança de onze anos. Passei a apresentar a música para todos os meus amigos do bairro e da escola. Inclusive, o poeta Tarcísio Nascimento, meu amigo de infância, conheceu o rap através dessa canção que apresentei a ele.

Os anos se passaram, e, como em Salvador o gênero musical predominante na época era o pagode, por volta dos anos 2000 até a primeira década, ouvia algumas músicas que uns amigos me apresentavam ou que a rua o fazia, já que as rádios tocavam com frequência e meus vizinhos ouviam sempre no último volume. Na escola não era diferente. Já no ginásio, cursando a sexta série do ensino fundamental, atual sétimo ano, a maioria dos meus colegas cantavam as músicas de pagode que eram sucesso no momento, acompanhadas de batuques na mesa ou nas cadeiras da sala. Essa passagem pelo pagode durou exatamente um ano (2001-2002).

Em 2002, ano em que considero ter sido a era de ouro do *rock and roll* em minha vida, meu irmão mais velho, que no final dos anos 90 ouvia bastante Racionais MC's em uma fita K-7 e também cantava para mim algumas músicas do álbum em voga, *Sobrevivendo no inferno*, e outras antigas do grupo, pediu emprestado a um amigo da família um CD da banda de rock paulistana Charlie Brown Jr. A partir daquele momento, surgiu meu amor pelo rock. A banda me chamava atenção por misturar rock, rap e reggae em seu repertório. A partir daquele momento, passei a escutar muitas bandas de rock, nacionais e internacionais, andar de skate, pensar em ter uma banda de rock, tudo por influência da banda Charlie Brown Jr. A meu ver, é a banda de rock mais alternativa do Brasil e a melhor do final dos anos 1990 até 2013, ano em que encerrou as atividades pela morte de seu líder e vocalista, Chorão.

Em 2007, eu frequentava alguns eventos de rap locais, como o “Quilombo da xôta”, organizado pelo meu amigo, Luiz Arthur Cafezeiro, mais conhecido pelo seu nome artístico L.A.R., o qual pertence à primeira geração do rap de Salvador, e era vocalista do grupo Interrogados³. Os eventos ocorriam sempre aos fins de semana, sábado ou domingo, por volta das 19:00h e 19:30h da noite. Lá, pude conhecer vários grupos de rap da cena local e

³ Ver Interrogados, *Falou d+ morde a boca*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZOzxSttGiWU>>. Acesso em: 28 de julho de 2021.

underground de Salvador, inclusive meu amigo e parceiro de composição, Marcelo Fróes, artisticamente conhecido por Marck, e fundador do grupo TGK MCs (tema gerado do kaos). Assisti ao seu show e fiquei encantado, porém não tive oportunidade de cumprimentá-lo.

Ainda em 2007, fui convidado por Marck e seu irmão, TR, nome artístico de Márcio Fróes, a participar como performer de um videoclipe que eles estavam gravando em frente à casa deles, durante a noite. Houve um problema com as imagens, o que levou ao cancelamento do vídeo.

Já no ano seguinte, um amigo de adolescência havia me convidado para ir a um show de rap que estava acontecendo no Pelourinho. As atrações eram: Fúria Consciente, B. Negão (Planet Hemp) e outros grupos da cena local. Foi a primeira vez em que assisti a um show de um artista do cenário nacional do rap. Outra vez, a vontade de fundar um grupo e começar a cantar rap me visitou, mas continuei apenas como membro do movimento hip-hop e expectador.

No mesmo ano, esse mesmo amigo, que se chama André Luís, autoapelidado Falcão — em referência ao documentário produzido e dirigido por MV Bill e Celso Athayde —, convidou-me para ir ao show do Projeto Big Ben Bang Johnson, fundado pelos integrantes dos Racionais, Mano Brown e Ice Blue; os integrantes do RZO, Sandrão, Helião e DJ Cia; os rapeiros Don Pixote e Du Bronks; e o grupo Conexão do Morro. Foi um show incrível, o evento se chamava Encontro das Tribos, que reuniu a banda de reggae Adão Negro, o rock da banda O Círculo e o pagode do Fantasmão, todas elas de Salvador. Saí do evento profundamente contagiado, pois era a primeira vez, pulsava ainda mais forte. Eu ouvia sugestões de amigos que me incentivavam a cantar rap. Inclusive, a amiga de minha ex-noiva à época havia me questionado sobre criar uma banda de rap. Segundo ela, eu tinha talento. Meu sonho de ser um artista do rap continuou na cabeça, até que finalmente, em 2009, meu amigo e grafiteiro Tex (Roberto Santos), que foi meu professor de grafite em 2005, convidou-me para fundar uma banda de rap⁴. Surgiu o grupo Herança do Guetto⁵.

Em 2010, fomos convidados por nossa amiga, Nilma Moreira, para nos apresentarmos no I Seminário Rasuras: corpo, leitura e escrita⁶, organizado pelo grupo de pesquisa Rasuras,

⁴ O rap é uma válvula de escape para várias pessoas que se encontram em vulnerabilidade social, sobretudo jovens negros da periferia. Diversos grupos foram formados a partir de lugares e experiências de opressão, como o grupo paulistano 509-E, fundado dentro do antigo sistema carcerário Carandiru; o rapeiro mineiro Djonga que teve um fuzil apontado para seu rosto quando tinha apenas 9 anos de idade; e o grupo baiano Nova Era, do qual alguns integrantes já tiveram envolvimento com o crime. Todos os artistas aqui citados são negros e oriundos de regiões periféricas brasileiras.

⁵ Ver primeira música e clipe do grupo Herança do Guetto. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=b4fgAKSSKJE&t=34s>>. Acesso em: 29 de julho de 2021.

⁶ Ver programação do I seminário rasuras. Disponível em: <<https://ihac.ufba.br/3120/>>. Acesso em: 02 de agosto de 2021.

sob coordenação do Prof. Dr. Henrique Freitas. O evento ocorreu na Universidade Federal da Bahia, no PAF III7. Algo interessante que devo aqui pontuar é que Nilma era monitora do cursinho pré-vestibular Conexões de Saberes, coordenado pela Profa. Dra. Ana Lucia Silva Souza, atual coordenadora do Rasuras e minha coorientadora. Dois anos depois, entraria novamente na UFBA para cursar licenciatura e bacharelado em Letras Vernáculas.

Minha passagem pelo grupo durou exatamente 10 anos, após idas e vindas. Em 2012, deixei HG por motivos pessoais e passei a compor minhas próprias letras de rap, pois a maioria das letras do grupo eram compostas em parceria. No disco de estreia *Eu só Lamento*, em setembro de 2009, apenas 4 músicas foram escritas por mim, em um repertório de 10 canções. Em março do mesmo ano, lancei meu primeiro álbum em carreira solo, intitulado *Adoração*, contando com participações de Marck Fróes, Servo de El⁸, JD Los⁹, Bobby Dias¹⁰ e Genilson Franco¹¹.

No ano seguinte, voltei ao grupo e trabalhamos na produção do segundo disco chamado *Uns rappers, Umas vozes e Umas batidas*, lançado em setembro de 2013. Esse foi o último trabalho do grupo Herança do Guetto, que foi alterado para Universidade Rap, pois um grupo de rap de São Paulo surgiu com o mesmo nome, alegando que iniciou suas atividades em 2005, mesmo sem registro fonográfico ou audiovisual. Sugeri o referido nome, uma vez que havia entrado na universidade em 2012, e nós estávamos lançando novos artistas, ou seja, formando rapeiros. Entretanto utilizamos o nome antigo até o dia 03 de setembro de 2016, porque havia alguns shows para cumprir já agendados com o nome Herança do Guetto.

Ainda sobre a alteração do nome do grupo, houve resistência por parte de Tex, alegando que o novo nome “não rimava com nada”, mas aceitou a mudança posteriormente. Vale lembrar que ele havia escolhido o nome anterior do grupo. Em 2017, gravei meu quarto e último videoclipe com o grupo País do Medo¹², cuja música se encontra no primeiro álbum.

A Universidade Federal da Bahia (UFBA) foi um dos lugares que receberam a programação oficial do Fórum Social Mundial em 2018, no qual tive a oportunidade de me

⁷ Ver Herança do Guetto no I Seminário Rasuras-UFBA. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=nIzgM3TqpP0&t=75s>>. Acesso em: 02 de agosto de 2021.

⁸ Ver canal oficial do rapeiro Servo de El. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/ServodeEl>>. Acesso em: 29 de julho de 2021.

⁹ Ver JD, *Exército de um homem só*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UBe-Za8BO_Q>. Acesso em: 29 de julho de 2021.

¹⁰ Ver Bobby Dias e amigos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wojUkxbf8GQ>>. Acesso em: 29 de julho de 2021.

¹¹ Ver Genilson Franco, *Bairro da Paz*. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=Bamvq9NXPEE>>. Acesso em: 29 de julho de 2021.

¹² Ver Universidade Rap, *País do Medo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VRXWdwQ4_R4>. Acesso em: 29 de julho de 2021.

apresentar ao lado dos meus companheiros de banda e convidados. Aquele foi o momento mais importante da minha carreira artística no cenário do rap e hip-hop baiano e, por que não dizer, nacional.

No início do ano seguinte, um dos integrantes do meu grupo, o rapeiro Siddy, viajou para Portugal a trabalho. As apresentações seguiram comigo e Tex até o final do ano. Minha última apresentação à frente do grupo Universidade Rap foi no Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFBA¹³, no dia 27 de outubro de 2019, com o show “O Rap Soteropolitano Contra o Retrocesso no Brasil”. Siddy e Tex abandonaram o rap, e eu segui em carreira solo. Apesar de se tornarem ex-companheiros de banda, são grandes amigos. E sou eternamente grato a eles por tudo que pude viver e aprender com o Herança do Gueto/Universidade Rap.

Em quase 15 anos dedicados ao hip-hop, sinto-me realizado em ver as sementes tornarem-se frutos, pois o primeiro grupo de rap do meu bairro, Engenho Velho da Federação, foi fundado por mim, e sete anos depois, pude presenciar a formação de uma cena de rap engenvelhiana. Surgiram nomes como Átila Colin, Orfeu, Odin, Alan Carlos, Adrejoh, e atualmente, Najin, Posemdom e Venas. Outro fator importante foi a Batalha do Engenho, roda de *freestyle* encabeçada por Alan Carlos e Tamirmorim, que desde 2017 vêm revelando novos rapeiros. O rap é uma verdadeira escola, dividida por alguns MCs e demais membros do hip-hop em *old school*¹⁴ e *new school*¹⁵, e embora eu tenha ressalvas quanto a essa categorização, considero-me “do meio”, ou seja, na encruzilhada entre as duas.

A pandemia do novo coronavírus COVID-19 impactou o mundo e continua impactando, com um número exorbitante de mortos e infectados. Em casa, por medida de segurança, de acordo com a OMS (Organização Mundial da Saúde) e demais profissionais da área, realizei um trabalho duplicado, a produção de minha dissertação de mestrado, intercambiando entre uma produção subjetiva, uma espécie de minimemorial sobre minha caminhada dentro do hip-hop e o estudo aprofundado sobre o rap enquanto literatura afro-brasileira, a partir das músicas de Opanijé e Sapiência. Um trabalho árduo, cansativo e complexo, pois exige bastante consistência e solidez. Por ser uma pesquisa inédita, investi arduamente no rigor científico, a fim de que meu trabalho não fosse reduzido à militância e/ou discurso de artista ou fã de rap.

¹³ Ver Universidade Rap e convidados no Congresso UFBA 2019. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=2RuY8vksEJM&t=875s>>. Acesso em: 30 de julho de 2021.

¹⁴ Significa “velha escola” e diz respeito a artistas da primeira geração do rap no Brasil (1988-1999). Fazem parte da *old school* Black Juniors, Pepeu, Sharilayne, Luna e DJ Cri, Thaíde e DJ Hum, Racionais, Dina Di, entre outros. Ver minidoc *Evolução do Hip-Hop no Brasil [1984-2017]*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=MHkqS4rEGVQ&t=168s>>. Acesso em: 04 de agosto de 2021.

¹⁵ Termo usado para conceituar a nova escola do rap, os novos artistas. Com a nova safra, hip-hopers e pesquisadores passaram a categorizar em gerações, a exemplo da segunda geração (2000-2009). Rapeiros como Marechal, C4bal, Black Alien, Kamau, Emicida, Flora Matos e Lívia Cruz fazem parte da safra.

Sem apresentações musicais, consegui um tempo para finalizar meu primeiro EP¹⁶, intitulado *Vermelho Sangue*¹⁷, no qual estava trabalhando desde fevereiro de 2017, ano em que meu irmão caçula foi brutalmente assassinado pela polícia militar no dia 16 de junho, uma semana depois do meu aniversário. O disco conta com 7 músicas que versam sobre a violência orquestrada pelo Estado, extermínio da juventude negra e meus dramas pessoais.

As reuniões, palestras e debates presenciais sobre o hip-hop também foram interrompidos devido à pandemia do coronavírus, sendo reformulados para a modalidade online. O coletivo *O hip-hop na política* e o programa *Conversa de rap*¹⁸, dos quais sou fundador e coordenador, atingiram um número substancial de adeptos e espectadores, apesar da pandemia. Embora tenha obtido êxito nesses trabalhos e no meu quarto disco de carreira, fiz 8 meses de terapia, pois estava em princípio de depressão.

O trabalho que resultou em minha dissertação de mestrado é fruto dos meus longos 9 anos como pesquisador acadêmico na UFBA, com enfoque no hip-hop, literatura afro-brasileira e marginal. A pesquisa em questão é uma continuidade do meu trabalho de conclusão de curso “O hip-hop como valor cultural afro-brasileiro: identidade e política no rap brasileiro e na poesia moçambicana”. Fiz um desmembramento para pensar o rap sob um viés literário, tendo como corpus os raps africanistas de Opanijé e Rincon Sapiência.

Os rapeiros do grupo Opanijé são meus companheiros de luta e colegas de trabalho, por isso não os concebo como objeto de pesquisa, mas sim, sujeitos transmissores de conhecimento, colaboradores da minha pesquisa, cuja obra é digna de um estudo teórico, crítico e analítico que contemple sua literariedade e/ou poeticidade. Pensar o rap a partir de uma dimensão literária requer um certo esforço intelectual, responsabilidade e uma base teórica consistente. Escrevo esta dissertação de mestrado ciente dos desafios e acrescentando um elemento-chave que delineará meu trabalho: *escrevivência*. O conceito foi cunhado por Conceição Evaristo, e diz respeito à escrita a partir da experiência de uma autora negra no Brasil, na qual escritora, narradora e personagem estão estritamente entrelaçados.

O conceito de *escrevivência*, segundo a própria autora Conceição Evaristo está atrelado a sua experiência enquanto mulher negra na sociedade brasileira, ou seja, trata-se de uma escrita a partir da vivência, a *escrevivência* está acentuada no tripé escrever/viver/ver, pois a autora transporta para suas obras literárias narrativas advindas não apenas de sua vivência/experiência,

¹⁶ “Extended play” (single estendido). Compilação de 4 a 6 músicas de trabalho.

¹⁷ Ver Zick Rapeiro, *Vermelho Sangue*, EP. Completo. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=w408tarPPbc&t=316s>>. Acesso em: 31 de julho de 2021.

¹⁸ Ver programa *Conversa de Rap*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/channel/UC7KzcbzDKUfMRMQHSGmlfg>>. Acesso em: 01 de agosto de 2021.

mas também de outras mulheres e homens negros que atravessam cotidianamente o oceano do racismo, machismo e outras violências oriundas do legado colonial brasileiro. Assim, literalizo aqui nesta seção, a minha escrevivência, obviamente não me encontrando na condição de um corpo de escritora/mulher/negra, como a autora Conceição Evaristo, mas enquanto um corpo negro, masculino e rapeiro, tendo no movimento hip-hop e no rap a lança que aponta em direção à emancipação da juventude negra brasileira, especificamente a baiana, combatendo o racismo estrutural e trazendo para a cena da teoria literária um estudo sobre duas potentes vozes do rap brasileiro: Opanijé e Rincon Sapiência.

Como um intelectual negro que não apenas pesquisa e estuda o rap e o hip-hop, mas como alguém que é membro do movimento hip-hop e que pratica a arte de cantar rap, o conceito de escrevivência é cabível dentro da referida dissertação, mesmo não sendo um trabalho literário, já que o mesmo está atrelado a escrita, vida, corpo, memória, narrativa de si e/ou de nós, pessoas pretas.

A escrita, a vida e a vivência dentro do movimento hip-hop me concederam “régua e compasso”¹⁹ para elaborar um estudo teórico acerca do rap enquanto gênero literário afro-brasileiro e para desenhar nesta pesquisa os elementos afro-poéticos, afro-estéticos, líricos e outros. A escrita acadêmica em questão, advém de uma experiência negro-periférica que não será possível explorar com tanta completude, necessitando de ser sucinto. Opanijé e Rincon também calçam suas composições musicais com as sandálias da escrevivência a partir do local do qual são oriundos (periferia), da raça e gênero a que pertencem. Portanto, são três trabalhos gestados a partir do conceito da autora Conceição Evaristo, os álbuns do grupo Opanijé e de Rincon Sapiência e a referida dissertação de Mestrado. A escrevivência dialoga diretamente com a autobiografia. No caso da autora Conceição Evaristo, ocorre no campo da ficção; aqui, no plano teórico.

“Ser do hip-hop dá trabalho”. A frase cunhada pelo escritor, pesquisador e crítico de rap Paulo Brasil é verdadeira e instigante. Pertencer ao movimento hip-hop é enfrentar diariamente os questionamentos em relação à veracidade de nossos discursos, o preconceito de raça e classe — e para as mulheres, ainda o preconceito de gênero —, a cobrança de posicionamento sobre toda e qualquer situação de impacto social, local, nacional ou mundial, além de sermos acusados de usuários de drogas, vândalos, vagabundos, às vezes apenas por estarmos usando nossas vestimentas, que são específicas e significam um ato político. Seria cômico, se não fosse ofensivo, o olhar desdenhoso de algumas pessoas quando respondemos à

¹⁹ Expressão extraída do verso da canção de Gilberto Gil, *Aquele abraço*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zFGMLQ3q15c>>. Acesso em: 01 de outubro de 2022

seguinte pergunta: “Você é artista, o que você canta?”. Ao ouvir a palavra *rap*, o diálogo não prossegue, e a conversa é encerrada. O rapeiro Criolo¹⁸ discorreu sobre essa resistência ao rap em um programa de televisão.

A “Rádio Uol”, serviço de música da empresa brasileira de conteúdo, produtos e serviços UOL, desde a sua fundação em 2000, até o ano de 2013 não possuía o rap como parte de seu catálogo de gêneros musicais. Embora o rap esteja em ascensão na atualidade, programas televisivos musicais ainda não aceitam rapeiros como cantores no elenco de calouros no Brasil. Nos Estados Unidos, essa barreira vem sendo quebrada desde 2014. Mas por aqui, nós rapeiros e rapeiras ainda ouvimos que “rap não é música”, segundo a fala de um colega da UFBA em 2017; ou “rap é coisa de vagabundo”, palavras ditas pelo meu pai em 2009, no início de minha carreira como MC.

O racismo estrutural (Almeida, 2019) impõe determinados limites ao rap no Brasil, como impôs ao samba no início do século XX, a chamada “Lei da vadiagem” prendeu e agrediu fisicamente diversos sambistas nas ruas do país, pois tocar e cantar samba na rua era considerado crime, ou seja, ser sambista era equiparado a ser vadio, bandido, criminoso.

O rap brasileiro, mesmo tendo alcançado grande visibilidade, e atualmente estreando no cenário pop devido ao advento da internet, ainda é vítima de uma perseguição em curso, a exemplo do grupo baiano de gangsta rap Nova Era, o qual sofreu abordagem violenta por parte de policiais, durante a gravação do videoclipe da música *Mundo Moderno*²⁰. Por diversas vezes, já fui abordado pela polícia militar e revistado com truculência, e, na maioria das vezes, estava vestido a caráter (traje de rapeiro). Xarope MC, rapeiro soteropolitano, durante um debate no grupo de hip-hop via Whatsapp, “Um Novo Pensamento”, afirmou que no final dos anos 1990, em Salvador, a perseguição do Estado ao rap era maior que nos dias atuais: “ser do rap naquela época era f***, era baculejo o tempo todo” [sic].

O disc-jóquei (DJ), elemento-chave e “braço direito” do rap, também foi hostilizado durante anos. Se o rap não era considerado música, o DJ não era um instrumentista, logo ambos não eram músicos de rap, embora os MCs conseguissem emitir carteira de músico, seguindo protocolos tradicionais de teoria e percepção musical. Só em 2018, o DJ passou a ser considerada profissão, quando o projeto de autoria do então deputado federal do Partido Trabalhadores (PT), Vicentinho, foi sancionado pelo senador Romário, ex-futebolista.

²⁰ Ver Nova Era, *Mundo Moderno*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hwn893rWCWk&ab_channel=RapNovaEraOficial>. Acesso em: 30 de junho de 2022.

Esta seção introdutória foi pensada para situar meu lugar de fala enquanto rapeiro, fundador do grupo Universidade Rap e pesquisador do gênero músico-literário rap. A ideia de lugar de fala está relacionada à raça, posição social, classe e gênero do indivíduo ou grupo social que profere determinado discurso, ou seja, o conceito investiga o lugar desses sujeitos enunciadorees. O conceito é bastante estudado por diversas intelectuais negras no Brasil, e a filósofa e ativista do feminismo negro Djamila Ribeiro é um nome protagonizado no referido estudo. Em meus mais de quinze anos pesquisando rap/hip-hop na condição de membro do movimento, e mais onze como MC à frente do grupo já citado, percebo o quanto é escassa ou pelo menos invisibilizada a produção teórica (acadêmica) de rapeiros. Dos quatorze livros acadêmicos sobre o tema que utilizei como referência para a produção desta tese de dissertação de Mestrado, apenas três foram escritos por intelectuais orgânicos, ou seja, pessoas que produzem a literatura rap e/ou que são membras do movimento hip-hop, são eles: *Letramentos de reexistência: poesia, música, dança, grafite: hip-hop*, da autora Ana Lúcia Silva Souza, e *Bahia com H de hip-hop*, do rapeiro e Doutor em estudos Étnicos e Africanos, Jorge Hilton. Outros trabalhos, ainda não publicados em livro, como *Território usado e movimento hip-hop: cada canto um rap, cada rap um canto* (dissertação de mestrado) e *O relevo da voz: um grito cartográfico dos saraus em São Paulo* (tese de Doutorado) do rapeiro e geógrafo Renan, do grupo Inquérito.

Em contrapartida, há uma vasta produção literária sobre o rap, a exemplo dos trabalhos *Cabeça de Porco*, livro escrito por Celso Athayde, MV Bill e Luiz Eduardo Soares; *Falcão - Meninos do Tráfico e Falcão - Mulheres e o Tráfico*, ambos documentários produzidos por MV Bill; *O Brasil é um quilombo*, de Gaspar Z'África Brasil; *A guerra não declarada na visão de um favelado I e II*, ambos de Eduardo Taddeo; *Poucas Palavras* e *Poesia pra Encher Laje*, livros de Renan Inquérito; *A rima denuncia*, música do rapeiro Gog; entre outros. Todos os autores aqui citados são rapeiros.

Os trabalhos acadêmicos citados no parágrafo anterior à citação dos literários acima não são do campo da teoria literária, embora sejam bastante pertinentes. Isso me fez enxergar outra escassez, dentro do estudo teórico sobre o rap/hip-hop, especificamente sobre a literatura rap. Optei por usar esse termo porque ele melhor comunica e localiza a temática a qual estou aqui abordando. Escrever uma dissertação de mestrado ou quaisquer trabalhos acadêmicos a partir do local da experiência é algo extremamente complexo e desafiador, pois a academia, de um modo geral, tende a questionar a veracidade do fazer científico deste pesquisador, uma vez que as instituições acadêmicas brasileiras mantêm a lógica tradicional/ocidental dicotomizada pelos termos “sujeito versus objeto”, ou seja, através dessa perspectiva, o pesquisador deve

ser/estar distante de seu objeto, ou sujeito de pesquisa, evitando assim um discurso enviesado a respeito.

Porém o que muitas vezes não é levado em conta é que todo o tipo de discurso vem atravessado pela ideologia do sujeito que o profere, passando por suas subjetividades e direitos que lhe são conferidos, ou não produzir e/ou emitir tal discurso. Nesse sentido, o excelente trabalho do filósofo Michel Foucault intitulado “A ordem do discurso” demonstra grande serventia, já que, ao estudar sobre o discurso, o filósofo apresenta o que pode e/ou deve ser falado e qual sujeito possui autoridade/direito de falar sobre determinado assunto. Segundo Foucault (1996), em uma sociedade ocidental, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala.

Muitos pesquisadores não estão, nem são interessados de fato na temática do rap e do hip-hop, mas apenas no impacto provocado ao tratar do assunto. Porém a falta da vivência, experiência, pertencimento, leva-os mesmos a cometerem certos deslizes, desses que os fazem conceituar hip-hop como gênero musical. Isso me impulsiona a questionar a legitimidade desses pesquisadores, que inclusive produzem suas pesquisas ligadas às suas próprias subjetividades (impressões), tal como o fazem os antropólogos, ao abordarem as questões indígenas em suas pesquisas; ou sociólogos, tratando da luta de classes etc. Por isso, trago aqui nesta introdução a importância e autoridade que me são conferidas, enquanto intelectual orgânico, embora muitas vezes minhas produções sejam comparadas a um "discurso de fã", como um grande pesquisador atribuiu a um trabalho meu, anterior a este.

Ao longo de longos anos de caminhada no rap e no movimento hip-hop, percebi a necessidade de uma abordagem inédita sobre essas temáticas. Levando em conta o tempo curto de elaboração de uma dissertação de mestrado (dois anos), resolvi me ater apenas ao rap, que já carrega uma bagagem de desafios no campo, sobretudo pela escassa produção na área da teoria literária, o trabalho anterior, resultado de minha pesquisa de conclusão de curso intitulada “O hip-hop como valor cultural afro-brasileiro: identidade e política no rap brasileiro e na poesia moçambicana” trouxe a importância do reconhecimento e do estudo teórico sobre o movimento hip-hop, enquanto parte da cultura afro-brasileira. Até então, é o único trabalho de conclusão de curso sobre o hip-hop no curso de Bacharelado em Letras da Universidade Federal da Bahia.

A importância de dedicar uma seção específica para tratar da minha relação com o rap e o movimento hip-hop nada tem a ver com aquilo que alguns acadêmicos classificam como “discurso enviesado” ou “discurso de fã”. O registro de minha trajetória, como rapeiro, membro e pesquisador da cultura hip-hop, tem como objetivo principal mostrar para leitores, críticos, pesquisadores em geral, artistas e ativistas do movimento hip-hop que o meu trabalho é de cunho colaborativo, ou seja, de reconhecimento e valorização de dois artistas que são significativos para a vertente afro-rap no Brasil e, portanto, são dignos de uma fortuna crítica acadêmica. Sem dúvidas, essa é a primeira de muitas que estão por vir.

Ainda há questionamentos e muitas tensões entre críticos musicais, críticos literários, rapeiros e membros do movimento hip-hop, a respeito da literariedade do rap, por isso pus a expressão “literatura rap” no título desta seção, como forma de provocação para instigar o debate. A meu ver, é simples conceber o rap como um gênero literário, pois música é literatura, e o rap, por sua vez, é um gênero musical. Portanto, para artistas como eu, não existe questionamento quanto à literariedade do rap.

O roqueiro Bob Dylan recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 2016. Segundo a crítica literária que o elegeu ganhador do prêmio, Dylan é responsável por criar novas expressões poéticas dentro da tradicional canção americana. O cantor é o segundo músico a ganhar o prêmio em 103 anos. Trazendo para o contexto brasileiro, em 2018, a Universidade de Campinas (UNICAMP) divulgou a lista dos livros indicados para o vestibular de 2020, na qual constava o álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do grupo Racionais MC's. É a primeira vez que um disco de rap é indicado como leitura obrigatória em uma universidade. O álbum também ganhou formato de livro, onde constam as letras das canções, comentários e análises de críticos musicais, literários e demais pesquisadores.

Esta seção de abertura de minha dissertação de mestrado também serve para “escurecer” que não irei estabelecer hierarquização entre arte e ciência, embora no trabalho o meu olhar seja de um pesquisador. O que farei nas páginas a seguir será um trabalho de dupla jornada, ou seja, o olhar artístico e científico acerca de trabalhos de dois artistas importantes do afro rap brasileiro. Por essa razão, não haverá inclinação para mais ou para menos, porque o caminho deste trabalho é a encruzilhada²¹, como bem coloca o coletivo de afro rap *Obi Ebó*, “O tesouro é a estrada, não o destino”.

Por tudo isso, este é um trabalho, acima de tudo, de amor, e com todo o rigor científico necessário ao mundo acadêmico. O primeiro trabalho acadêmico sobre dois nomes potentes e

²¹ FREITAS, Henrique. **O arco e a Arkhé**. Ensaios sobre Literatura e Cultura. Salvador: OGUM'S TOQUES NEGROS, 2016.

precursores do afro rap brasileiro, Opanijé e Sapiência, que rasuram a forma fixa de se produzir rap, pensada a partir do viés estético ocidental, e mergulham na raiz, bebem da fonte onde tudo começou: o território africano.

2.1 RAP OU HIP-HOP?

É importante apresentar a diferença entre ambos, pois ainda há certa dificuldade de compreensão da diferença por parte daqueles que não são membros, artistas ou estudiosos do rap/hip-hop. O primeiro fator relevante é entender que o hip-hop é um movimento artístico-cultural, surgido na década de 1970, na Jamaica, tendo se consolidado nos Estados Unidos. Esse movimento possui quatro elementos: DJ, break, grafite e rap. Alguns defendem a ideia de um quinto elemento, o conhecimento, mas essa é uma discussão um tanto complexa, devendo ser feita em outros trabalhos.

O DJ é o elemento fundador do hip-hop, o primeiro dos quatro. Ele é responsável pela parte musical, produção de instrumentais (beats), início e fim de uma música e outra, controla o público de acordo com o ritmo da música executada em suas pick-ups (aparelhagens). O break é a dança, o movimento do corpo, a transcrição (tradução) da música tocada pelo DJ, por meio de passos, gestos, rodopios e outras expressões corporais possíveis. O dançarino e a dançarina de break são chamados de B-boy e B-girl respectivamente.

O grafite é a parte gráfica/escrita e visual do hip-hop. O movimento é feito de modo um tanto diferente dos outros elementos, já que são escritos e imagens feitas nos muros, que com o tempo, são apagadas ou substituídas por outras imagens e outras escritas. Os desenhos, frases, letras e símbolos feitos pelos grafiteiros/grafiteiras são eternizados em fotografias, disponibilizadas em blogs, sites e redes sociais desses artistas, em telas exibidas em eventos de hip-hop, exposições de arte ou mesmo ateliês, atualmente um “alçapão” dos grafiteiros e grafiteiras.

Por fim, o rap, que é originalmente uma sigla para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) e também “revolução através das palavras”, é o canto falado, são os versos rimados, contendo ritmo, lírica, *flow*²², métrica, entoados pelos MCs (mestres de cerimônia) ou rapeiros. O MC/rapeiro é responsável pelo discurso, mensagem, poesia das letras escritas e cantadas e que emergem a poética, estética e literariedade do rap, sendo elas acrescentadas, transformadas e deslocadas a cada apresentação protagonizada por um grupo musical ou artista solo.

²² Trad. do inglês “fluir”, é a forma como cada rapeiro encaixa sua rima em cima de um instrumental, podendo ser alterado diversas vezes em uma única música, a depender do MC.

Todos os elementos citados aqui remetem a movimento, transformação, agregação. Isso é a palavra *hip-hop* em sua essência. O termo é oriundo do *black english* (inglês afro-americano): a palavra *hip* significa algo novo, atual, que está acontecendo no momento; e *hop* é uma expressão usada para dizer “pule, dance, não pare de mexer os quadris”. Todo esse movimento inerente ao hip-hop abre um leque de possibilidades de estudos artísticos, teóricos, analíticos e literários. E neste estudo, proponho uma perspectiva teórico-analítica do elemento rap e sua dimensão literária afro-brasileira, convocando autores como Florentina Souza, Leda Martins, Edimilson de Almeida Pereira, Muniz Sodré, Stuart Hall, Paul Gilroy e Henrique Freitas, cujo conceito de literatura-terreiro ganhará bastante fôlego no repertório teórico das páginas que se seguem.

Estabelecida a diferença entre rap e hip-hop, usarei o conceito de literatura-terreiro para alocar a vertente musical do rap: afro rap. Nessa vertente, nomes como Opanijé e Rincon Sapiência se destacam na cena do rap nacional. Ademais, para pensar um referencial teórico geral sobre o hip-hop e o rap, que ajudará em outras discussões, autores como Ana Lúcia Silva Souza, Derrick Darby e Tommie Shelby, Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano e Benjamin Zephaniah são nomes importantes.

PARTE II – OUVINDO

2.2 O ESTUDO DO RAP NA LITERATURA

Os trabalhos acadêmicos no terreno da literatura, cujo objeto de análise se encontra em letras de música, são majoritariamente canônicos, ou seja, as obras estudadas são de autores tradicionais, em sua maioria brancos e de classe média, o que não difere dos que são comumente produzidos sobre obras literárias clássicas. No campo da literatura afro-brasileira, também percebemos a necessidade de estudos teóricos sobre o rap, embora tenha havido um avanço significativo em estudos sobre os *saraus* literários que ocorrem nas periferias do Brasil, e dos *slams* de poesia que têm sido um produto extremamente caro aos estudos literários negros, e que estão relacionados ao rap.

É importante apontar a dimensão afro-brasileira do rap neste estudo, uma vez que, o grupo Opanijé e o rapeiro Rincon, sujeitos de análise, ressignificam valores civilizatórios de base africana, sampleiam instrumentais utilizados para entoar os cânticos nos terreiros de candomblé, além de se apropriarem de outras estéticas africanistas presentes nas diversas artes negras. Por isso, para o autor Paul Gilroy é válido ao salientar que:

As músicas do mundo atlântico negro foram as expressões primárias da distinção cultural em que esta população capturava e adaptava as suas novas circunstâncias. Ela utilizava as tradições separadas, mas convergentes do mundo atlântico negro, se não para criar a si mesma de novo como conglomerado de comunidades negras, como meio para avaliar o progresso social acusado pela autocriação espontânea sedimentada pelas intermináveis pressões conjuntas da exploração econômica, do racismo político, do deslocamento e do exílio. Essa herança musical gradualmente se tornou um modo distinto de negritude vivida. (GILROY, 2012, p.173).

Para não “tapar as vendas”, compreendo que, em virtude de o rap ser um gênero musical ligado a questões sociais, políticas e culturais, trabalhos como Rap e política, do historiador Roberto Camargos de Oliveira; Se liga no som, do antropólogo Ricardo Teperman; e Traficando conhecimento, da jornalista Jéssica Balbino, só para citar alguns, são referenciais importantes para o estudo do rap no campo das ciências sociais, antropologia, história e ciência política.

Os referenciais citados acima possuem relevância, já que o rap é um gênero musical que dialoga com diversas áreas do conhecimento, quer sejam artísticas, quer não. Além de receber influências da soul music, jazz, blues, funk, R&B, Dub, black music, sendo um produto artístico híbrido. Assim, Hall (2003, p.38) é um grande contribuinte para este trabalho.

O que hoje se conhece como jungle music em Londres é outro cruzamento “original” (houve muitos, desde as versões britânicas do ska, da música soul negra, do reggae,

música two-tone e de “raízes”) entre o dub jamaicano, o hip-hop de atlantic avenue, o gangsta rap e a white techno (assim como o bangra e o tabla-and-bass são cruzamentos entre o rap, a techno e a tradição clássica indiana).

A inserção do rap nos estudos literários possui relevância, não apenas para ampliar o leque da literatura, o conceito da mesma e seus gêneros, mas também abre portas para o ensino do gênero, ou seja, o rap como gênero literário, o qual seria ensinado em escolas e universidades. Isso garante certa legitimação do rap nesses espaços, já que na indústria cultural e nas periferias brasileiras o rap tem galgado êxito, sobretudo entre as camadas mais jovens. Embora haja oficinas palestras e rodas de conversa ministradas por MC's e demais membros do movimento hip-hop, o ensino do rap no ambiente acadêmico é engendra uma contribuição significa para educação, pois ele é um rico material pedagógico para as discussões/reflexões acerca da escolarização no Brasil, nível educacional do país, educação antirracista etc. O rap como ferramenta pedagógica, é também um grande arcabouço para os estudos culturais de um modo geral, podendo ser incorporado nos ensinamentos de história, ciências sociais, antropologia etc.

2.3 O RAP E A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

A palavra rap significa ritmo e poesia, e apenas com essas informações já podemos concebê-lo como literatura, pois toda poesia, quer seja oral, quer seja escrita, deve conter ritmo, entre outros elementos. Embora uma parte significativa da teoria e crítica literária tradicional não reconheça o rap como literatura, o trabalho do poeta, professor universitário e crítico literário Henrique Freitas, intitulado *O arco e a arkhé: Ensaio sobre Literatura e Cultura*, nos fornece uma chave teórica cara para o que estamos discutindo neste ensaio. Para o autor, o rap é uma literatura afroperformática, e seu estatuto é inquestionável, já que seu significado é ritmo e poesia, contendo música, escrita e performance corporal (2012, 9, p.173).

A literatura afro-brasileira, tanto em seus variados gêneros quanto em seus pressupostos teóricos têm feito um trabalho hercúleo acerca da representatividade no campo dos estudos literários, desde Carolina Maria de Jesus, Joel Rufino, Conceição Evaristo, Oliveira Silveira, entre outros. E mesmo com o racismo estrutural/institucional, esses autores têm logrado êxito no campo literário. Os trabalhos realizados por pesquisadrxs negrxs contribuíram para tal conquista.

Porém, as literaturas afro-brasileiras não livrescas como o rap, ainda carecem de materiais teóricos. Entre os diversos gêneros musicais negros no Brasil, que se (pré)ocupam

com a questão racial, a violência, a educação, a má administração do país, a preservação e a valorização da memória e da cultura negras, o rap é, atualmente, o de maior destaque. Sem desmerecer o reggae, o samba, o samba-reggae, mas o rap tem sido a voz da juventude preta e periférica, com um discurso contundente, entrelaçado ao povo e literariamente inovador.

Em um livro organizado em parceria com a escritora, pesquisadora e professora titular da Universidade Federal da Bahia, Florentina Souza, Maria Nazareth Soares Fonseca (2006) salienta que a expressão “literatura afro-brasileira” procura assumir as ligações entre o ato criativo que o termo “literatura” indica e a relação dessa criação com a África, seja aquela que nos legou a imensidão de escravizados trazidos para as Américas, seja a África venerada como berço da civilização, e é isso que o rap tem feito no Brasil, em suas diversas vertentes, mas principalmente nas obras de artistas como Opanijé, Fúria Consciente, Ba Kimbuta, Rincon Sapiência e Thiago Elniño.

A obra *Encruzilhada*, do grupo Opanijé, a qual analisaremos mais adiante, reúne atributos caros à literatura afro-brasileira. Uma poesia negra, urbana, com uma estética dos terreiros, e com a poética de Exu. Por isso, fazemos jus às palavras de Freitas (2012), as canções de Opanijé têm como traço contundente a imersão rítmica, ritualística e imagética no candomblé, não nos oferecendo o objeto familiar do livro para que a crítica se faça, mas exigem já o deslocamento para a análise de uma literatura tão nômade quanto os saberes estético-discursivos que ela evoca.

Este trabalho não é o único sobre o rap, enquanto literatura afro-brasileira, porém é um dos poucos. Isso demonstra que os estudos literários afro-brasileiros precisam avançar nesse sentido. O artigo de Cíntia Camargo, *Literatura afro-brasileira: o rap como possibilidade*, fornece uma fonte teórica relevante, mesmo a autora tendo como objeto de análise autores clássicos do rap nacional, como os Racionais MC's.

Os raps poderiam ser incluídos no corpo de uma Literatura Afro-Brasileira, visto que são músicas-texto escritas por afrodescendentes, que tomam como matéria poética sua vida e sua cultura e que têm como principal público-alvo os afro-descendentes. Dentre os traços estético-poemáticos que se pode observar nos textos produzidos pelo grupo, merecem destaque a evasão da realidade violenta e a construção, ao longo de toda a discografia do grupo, de um personagem afrodescendente, marcado por momentos de ficcionalização, de uma representação idealizada, o “Preto Tipo A”. (VIANA, 2011, p.124).

O rap, apesar de ser um gênero poético, possui uma veia narrativa, que ora assume um caráter cronístico, ora contista, passando também pela memória biográfica e, sobretudo, autobiografia, como nas obras *1967*, de Marcelo D2, e *Quanto vale o show*, dos Racionais

MC's. No caso do Opanijé, todos esses gêneros se fazem presentes e podem ser compilados em apenas uma memória. A identidade artístico-musical do grupo caminha nessa direção, narrando ancestralidade, mantendo a tradição de sua herança étnica, identitária e cultural. O grupo é formado por Rone Afolabi, Lázaro Erê e Chiba D, sendo o primeiro e o segundo iniciados na religião de matriz africana, candomblé. Nesse caso, concordamos com o professor, jornalista e sociólogo Muniz Sodré:

Do lado dos ex-escravos, o terreiro (de candomblé) afigura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do terreiro e de sua originalidade diante do espaço europeu, obtêm-se traços fortes de subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil (SODRÉ,2002, p.20).

2.4 INTRODUÇÃO AO AFRO RAP

A fim de entregar uma reflexão teórica mais palatável, primeiramente considero importante abordar o rap (ritythm and poetry) que traduzido significa “ritmo e poesia”, e atualmente é o gênero musical mais ouvido no mundo, de acordo com a revista Rolling Stones (2017). Essa vertente musical é um dos elementos do movimento hip-hop.

Muitas pessoas confundem o termo “rap” com “hip-hop”, porém não são a mesma coisa, o hip-hop é um movimento artístico, cultural, social e político surgido em meados de 1970, na Jamaica, especificamente entre as ilhas do Caribe. É dividido em quatro elementos: o DJ, o rap, o grafite e o break ou breakdance. Apesar de ter nascido na Jamaica, o movimento hip-hop ganhou bastante expressividade nos Estados Unidos, de modo que existe uma grande parcela de pessoas que pensam o país como matriz dessa cultura.

Esta subseção pretende tecer uma reflexão teórico-crítica acerca do afro rap, uma das vertentes do gênero musical rap, cuja sonoridade, ritmo, musicalidade e demais elementos dialogam com outras produções literárias espalhadas pelo atlântico negro. Opanijé e Rincon Sapiência, que terão apresentados aqui trechos de algumas de suas obras, são dois expoentes do afro rap.

Para uma melhor compreensão, deixo evidente ao longo destas páginas que estou concebendo o afro rap como uma vertente da literatura, e afro-brasileira, buscando arcabouços teóricos que dialoguem com a discussão proposta. Compreendo o grau de complexidade que atravessa a literatura afro-brasileira, quando se propõe a conceituá-la. No entanto o termo

“literatura afro-brasileira”, de certa maneira, fornece um norte para se pensar teórica, literária e criticamente sobre o afro rap.

2.5 O QUE É O AFRO RAP?

O afro rap é uma, das múltiplas vertentes do rap, que possui influências do rock afro-estadunidense²³, afrobeat²⁴, funk, trap²⁵, blues, jazz, soul, R&B, afropop, reggae, toque de capoeira, afoxé, ijexá entre outros gêneros musicais negros. Como é possível perceber, no afro rap estão envolvidos referenciais de diversos estilos de músicas afrodiaspóricas.

O rap, um dos principais gêneros musicais da diáspora negra, nos últimos anos tem vivenciado um grande processo de reafricanização, e o afro rap é um dos responsáveis pela condução desse processo. Durante muito tempo, os raps produzidos no Brasil e nos Estados Unidos, só para citar países onde o número de artistas e público têm crescido de forma exorbitante, esteve baseado ética, política e esteticamente em um modoocidental/ocidentalizado de produção artística. Isso se deu devido a sua inserção e imersão na indústria cultural capitalista. Embora seja uma arte negra, de base revolucionária, a exibição de carros de luxo e dinheiro em videoclipes, como também figurinos europeizados e a visão de consumo exacerbado de produtos presentes nas letras dos MCs (rapeiros) causavam e ainda causam certas tensões. Ao longo do tempo, as mudanças no cenário político, cultural, social e econômico de ambos os países, levaram os artistas da literatura rap a (re)pensar determinados moldes aos quais estavam sendo submetidos, desde suas escritas, as suas vivências pessoais e atuações dentro do movimento hip-hop.

Um olhar voltado para as suas matrizes fez com que o rap estabelecesse uma conexão/reconexão com a música africana e seus valores, com as produções artísticas afro-caribenhas, com o *dub*²⁶, o *ska*²⁷ etc. O afro rap surge como uma necessidade de reinvenção, valorização, reconhecimento e exploração, no bom sentido, do caráter ético, político e estético das produções artísticas africanas e/ou afrodiaspóricas, e da visão de mundo das sociedades tradicionais africanas. Os artistas norte-americanos que estão pondo o afro rap em destaque, sobretudo do ponto de vista estético são: Kendrick Lamar, Childish Gambino e o casal Beyoncé

²³ O afro rap tem como referência linhas musicais de roqueiros negros, como Chuck Berry, Little Richard e Jimmy Hendrix.

²⁴ Música africana de origem yorubá que se tornou popular da década de 70. Seu principal criador foi o músico nigeriano, multi-instrumentista, Fela Kuti.

²⁵ Uma das vertentes musicais do rap originada nos Estados Unidos.

²⁶ Gênero musical jamaicano.

²⁷ Estilo musical afro-caribenho que combina o mento (Jamaica) e o calipso (Trinidad e Tobago).

e Jay-Z, que recentemente lançaram juntos álbum *The Carters*, cujas letras versam sobre orgulho negro, liberdade e ancestralidade. A sonoridade *raggamuffin*²⁸ também marca a conexão com a diáspora negra na obra dos artistas.

As obras poéticas desses escritores negro-diaspóricos que servem de base para compreendermos o afro rap são *All The Stars*, de Kendrick Lamar e a Rapper SZA, que faz parte da trilha sonora do primeiro filme de um super-herói negro, *Pantera Negra*; *This is America*, de Childish Gambino, cujo videoclipe faz uma referência ao artista nigeriano Fela Kuti; e *Apeshit*, de Beyoncé e Jay-Z, a letra da música cita Malcom X, e no audiovisual, Beyoncé aparece vestida de rainha do Egito, além das referências às personalidades e artes plásticas africanas e afro-americanas.

É importante pontuar aqui que estou citando literaturas afro-americanas e afro-brasileiras para delimitar a temática, mais adiante, sobre o afro rap brasileiro, quando receberão maior destaque as produções literárias do grupo Opanijé e de Rincon Sapiência, nomes importantes do afro rap no Brasil.

Quando falamos em afro rap, estamos também falando de poesia, literatura e narrativas orais, embora alguns críticos literários e especialistas em literatura estabeleçam uma divisão entre esses conceitos e os categorizem. O afro rap é fruto da hibridez sonora, conteudística e estética das produções artísticas negro-diaspóricas e negro-africanas. Essa vertente do rap transita entre diversas correntes da literatura: A negra, afro-brasileira²⁹, afrodiáspórica, negro-brasileira, negro-africana, africana e africanas de língua portuguesa. Embora essas nomenclaturas pareçam significar o(s) mesmo(s) objeto(s) literário(s), cada uma delas possui suas especificidades.

O afro rap brasileiro, enquanto literatura afro-brasileira e/ou afrodiáspórica, envolve oralidade, movimento, canto, fala, corpo, dança e performance. Esses elementos também funcionam como operadores teóricos que caracterizam essa produção artística que gera uma certa tensão, quando tentamos lê-la apenas a partir do viés da representação, conceito ocidental desenvolvido por Platão³⁰. Se estamos trabalhando aqui com uma produção literária que foge dos moldes conceituais e categóricos de base europeia para nos basearmos em epistemes e epistemologias africanas, logo notamos que o afro rap é parte de uma literatura-terreiro,

²⁸ Vertente do reggae (eletrônico) que teve origem na Jamaica.

²⁹ Sobre os referidos conceitos, o livro *Literatura Afro-Brasileira*, das autoras Florentina Souza e Maria Nazaré Lima é uma chave teórica importante.

³⁰ Sobre os conceitos de representação, ler *A república*, de Platão.

conceito desenvolvido pelo autor Henrique Freitas em seu livro *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*.

A literatura-terreiro é aquela que, dentro da cosmogonia africana e/ou afro-brasileira, explora a multimodalidade. Ante os grafocentrismo, logocentrismo e etnocentrismo que orientam a constituição dos saberes tradicionais ocidentais, as experiências excêntricas e descentradas de leitura e escrita na comunidade-terreiro e nas expressões que se orientam por sua lógica desconstruem a perspectiva monológica de produção de sentidos. A apropriação e a geração de significados não ocorrem mais de forma exclusiva por meio do código verbal escrito. Ao contrário, cada vez mais, elas se dão por meio de textos construídos a partir da organização multi-semiótica em que a dança, a escrita, a música, as figuras etc, em sua coocorrência indissociável (FREITAS, 2017, p.175).

Há uma enorme dificuldade de se conceituar, caracterizar literaturas produzidas por escritorxs negrxs, que não dissociam arte e vida. O afro rap, também parte da mesma via indicotomizante entre vida e obra, acompanhado de memória e ancestralidade africanas.

Segundo a autora Denise Carrascosa (2019)³¹, essa dificuldade de se encontrar um conceito que define as produções literárias afro-brasileiras as tornam mais potentes. De fato, estamos diante de uma literatura em movimento, que atravessa atlânticos³² e ressignifica tradições ancestrais.

Na literatura do afro rap, e em outras literaturas afro-brasileiras e afrodiaspóricas, há um fio condutor entre a tradição e a contemporaneidade. Novamente temos um impasse com a teorialiterária ocidental, se compararmos o que diz o autor T.S. Eliot em seu ensaio sobre poesia, intitulado *Tradição e talento individual*, com o que propõe o afro- rap e outras produções negro-brasileiras, por exemplo, veremos uma forte tensão, já que, para o autor, se algum escritor (poeta) visa escrever sobre algo inédito, deve romper com a tradição, ou seja, com aquilo que já fora escrito pelo seu antecessor. (1985, p.39)

Para lermos o afro rap, necessitamos de vetores teóricos que deem conta dessa corrente artístico-literária, e não estabeleçam separação entre tradição e modernidade quando se trata de produções artísticas oriundas da diáspora negra. Para tanto, Gilroy (2012) afirma que há entre essas produções uma continuidade e uma relação recíproca entre as mesmas, ou seja, as produções artísticas contemporâneas não provocam rupturas com as do passado. Não é mera coincidência o diálogo do afro rap com o blues, soul e os gêneros mais contemporâneos como o afro jazz, afro funk e afro trap.

³¹ Palestra conferida no dia 11 de junho de 2019, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

³² Ver livro *O atlântico negro*, de Paul Gilroy.

Apesar de o conceito platônico e aristotélico de representação ser importante para pensarmos a literatura, o deslocamento que o afro rap traça estabelece uma espécie de rasura nessa reflexão teórica ocidental, uma vez que os sujeitos produtores dessa literatura são afrodescendentes, pertencentes e/ou oriundos de regiões periféricas brasileiras, membros de movimentos negros, além de muitos serem iniciados em religiões de matriz africana. No afro rap, apenas o conceito de representação não sustenta a multiplicidade de sentidos e elementos que o envolvem. Os sujeitos realizadores desse fazer artístico não apenas representam, eles *são*, e esse *ser* se conecta com o *estar*. Ou seja, são artistas negros, africanos em diáspora, produzindo em um território afrodiaspórico. O afro rap une diversas linguagens negro-artísticas que permitem aproximá-lo do conceito desenvolvido pela autora Leda Martins.

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste termo singular a inscrição cultural que. Como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda o termo seu valor de leitura, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (MARTINS, 1997, P. 21).

3 O AFRO RAP NO BRASIL

No meio da cena contemporânea brasileira do afro rap temos, além de Opanijé e Rincon Sapiência: Ba Kimbuta³³, Tiago Elniño, RBF, apenas para citar alguns. Suportes literários relevantes estão presentes no álbum U.P.P. (Universo Preto Periférico), de Ba Kimbuta; e na música Diáspora, de Tiago Elniño. Alguns rapeiros³⁴ já consagrados no cenário do rap nacional também passaram a transitar pela linha musical afro rap, como Emicida e Mv Bill. O afro rap, em seu sentido que podemos considerar como essencial, é a reafirmação do rap em países afrodiaspóricos. As obras Raiz, de MV Bill, e Mandume, de Emicida, evidenciam o que estamos afirmando aqui.

3.1 O AFRO RAP DO EIXO E O AFRO RAP UNDERGROUND

Neste item, tratarei sobre as rotas geográficas de Rincon Sapiência e Opanijé, ou seja, sudeste e nordeste. Sapiência pertence à capital do estado de São Paulo, já os membros do grupo

³³ Nome de origem yorubá.

³⁴ O termo “rapeiro” ao invés de rapper foi aportuguesado pelo artista MV Bill, natural do Rio de Janeiro e morador da favela da CDD (Cidade de Deus).

Opanijé são da cidade de Salvador-BA, o que provoca diferenças em vários aspectos que influenciam substancialmente as produções artísticas de ambos.

A cidade de São Paulo é considerada atualmente a mais populosa do país, contendo cerca de 12,33 milhões de habitantes, segundo dados da Agência (2020). O estado de São Paulo é também o mais rico do país, onde se concentra a maioria das grandes indústrias, universidades, bolsa de valores etc. É reconhecida também pelo investimento e preservação de bens culturais, tais como teatros, museus etc. Salvador é a quarta cidade mais populosa do Brasil, com aproximadamente 2,8 milhões de habitantes, conhecida pela beleza, cultura, diversos pontos turísticos, uma das cidades mais históricas do país, tendo sido também a primeira capital brasileira.

A cidade rinconiana é conhecida como “a cidade que não para” e/ou “a cidade do trabalho”. Obviamente, assim como eu, muitas pessoas têm várias ressalvas em relação a essas expressões. O rapeiro paulistano Eduardo Taddeo, ex-integrante do grupo Facção Central afirma que “São Paulo quer ser Nova Iorque”, e eu concordo com sua afirmação. Sendo o local que recebe mais royalties e, portanto, mais desenvolvido econômica e tecnologicamente.

Salvador, território opanijeano, é a cidade com o maior percentual de habitantes negros (pretos e pardos) em todo o país. Sendo o local que mais recebeu africanos escravizados durante o período colonial, e com um contingente substancial de religiões de matriz africana. A cidade é uma “nova África”, ressignificada histórica artística e culturalmente pelo seu povo — “o povo do axé” — e nos afro raps do Opanijé.

O rap produzido em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília é chamado de “rap do eixo” ou de “cena nacional”, devido à grande circulação de músicas em todos os estados e fora do país. Os artistas do eixo, de um modo geral, têm espaço em mídias televisivas, fazem parcerias com artistas consagrados de outros gêneros musicais e possuem uma agenda rica de apresentações no Brasil. Na vertente afro rap, Rincon lidera o ranking de artistas do eixo. Logo em seguida, Thiago Elniño e Ba Kimbuta. Fora do eixo, Opanijé aparece como o maior nome do afro rap brasileiro, ao lado de Fúria Consciente e RBF (Rapaziada da Baixa Fria). Problematizando a questão do “rap do eixo” e do rap “fora do eixo”, o rapeiro Aspri, integrante do RBF, lançou recentemente um single solo intitulado *Outro Eixú*³⁵, um afro rap bastante provocador, incluindo cosmovisão, ciência e espiritualidade.

O afro rap de Rincon Sapiência aponta a lança em direção ao afrofuturismo, enquanto o afro rap do Opanijé invade as mentes, através da comunicação, com o pan-africanismo. O

³⁵ Ver Aspri RBF Outro Eixú. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ELs9z4t-t5I>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2021.

aspecto geográfico não é nem deve ser um fator determinante na produção literária de ambos, mas influência de modo significativo.

O pan-africanismo é um movimento político de emancipação do povo preto na África e na diáspora, passando pela educação, economia, cultura e religião. O pan-africanismo se consagra como um dos maiores movimentos de libertação negra da história. Seu principal fundador foi Henry Silvester Williams, advogado e especialista em questões agrárias, também fundador da Associação Africana na África do Sul. Seus contemporâneos William Edward Burghardt Du Bois, Booker T. Washington, Alexander Crummell, Edward Wilmot Blyden, George Padmore e Marcus Garvey também foram importantes. Este último, mais conhecido no Brasil, é considerado o pensador mais importante do movimento pan-africanista.

É importante trazer informações sobre o pan-africanismo, pois o afro rap baiano mantém uma ligação direta com o ele. Além do próprio Opanijé, o coletivo Obi'Ebó, projeto paralelo do grupo, a banda Fúria Consciente, que integra junto ao Opanijé o projeto Ancestralidade Musicalizada, trazem em suas composições essa veia estética. A canção *Afrohiphopcamente*, do Fúria Consciente, ratifica a minha afirmação.

O silêncio do comodismo
 Pelo manifesto estremeado
 Sempre será interrompido
 Pelos atos e pensamentos coletivos
 Estaremos sempre favorecidos
 Na quadrilha de Marcus Garvey tô envolvido (FÚRIA CONSCIENTE, 2012).

Opanijé escancara o seu afro rap a partir da própria significação da nomenclatura “Organização Popular Africana Negros Invertendo o Jogo Excludente”. O trabalho do grupo ainda é predominantemente de emancipação, educação, conscientização, ou seja, características que podem justificar a linha musical opanijeana. Outro aspecto relevante são os percentuais de analfabetismo entre ambos os estados: São Paulo possui cerca de 4,3%; enquanto na Bahia a taxa chega a 13,5 %, um número superior até à média nacional, que é de 6,6%, segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) de 2020.

Essa é uma afirmação plausível para justificar a linha conteudística do afro rap opanijeano. A informação, o conhecimento, o empoderamento na Bahia, vieram de modo tardio. Opanijé vem reafirmando a cena do rap baiano desde 1996, com suas batidas, letras, vestimentas etc. Porém a assimilação da proposta do grupo por parte do público e membros do movimento hip-hop se deu de modo vagaroso. Só a partir de 2017/2018, com o surgimento de outros artistas trazendo perspectivas similares, o grupo começou a chamar atenção de artistas e

do público do rap baiano. Lázaro Erê, vocal do grupo, publicou um texto em sua rede social (Facebook) a respeito desse assunto.

Em 2008, as pessoas ainda ficavam em choque quando a gente questionava a onda “pop black” nas festas e falava de uma ancestralidade nossa. Se for parar para pensar, na época “Beyoncé ainda se alterava entre ‘dor de corno’ e ‘raba pro alto’”, Kendrick Lamar ainda estava na mixtape, ou seja, só quem acompanhava o rap fora do mainstream conhecia, e Pantera Negra estava longe ainda de virar filme e trazer aquela concepção estética um pouco maior. Ligar a música e estética modernas ao grande acervo cultural que trazemos na nossa vivência de filho de África ainda era algo tido como loucura para muitos (Erê, 2019, sic)

O Opanijé sempre pôs a ancestralidade como conceito mor em seu trabalho, o princípio defendido pelo grupo é o da unidade, unificação do povo preto na Bahia, no Brasil e na diáspora. Opanijé ainda não está no eixo (mainstream), pois não tem um reconhecimento pelo público nacional do rap. Ao contrário de Rincon Sapiência, que já tem um destaque internacional, abrindo shows de grandes artistas do rap estadunidense, como Nicky Minaj. O grupo, desde seu surgimento, sempre andou na contramão de uma vertente tradicional do rap, sobretudo em relação à moda (vestimenta).

No mesmo texto publicado em 2019, Erê comenta um fato ocorrido em uma festa organizada por produtores negros chamada Ancestralidade Black. Segundo ele, uma das pessoas presentes no evento comentou que estava indo à festa black para se sentir como se estivesse no Estados Unidos, como se fosse preto americano, e que foi “mancada” convidar o Opanijé com aqueles batuques de macumba que não tinham nada a ver (Erê, 2012).

Já Rincon Sapiência, que lançou seu primeiro trabalho em 2009, *Elegância*³⁶, um single que saiu junto com um audiovisual, e no ano seguinte o EP. Promotrampo Vol 1. A partir do videoclipe da música *Elegância*, pude perceber a proposta inicial de seu trabalho: a música fala sobre autoestima preta no modo de se vestir, citando nomes de peças de roupas e, ao mesmo tempo, chamando atenção para a importância da informação, conhecimento e acesso aos recursos tecnológicos. Sapiência costuma mesclar elementos orgânicos e tecnológicos em suas músicas e vídeos, mantendo uma proposta afrocentrada. Os bens culturais, artísticos e tecnológicos do ocidente são inseridos no trabalho do artista, mas o mesmo não perde de vista, a matéria-prima deles, ou seja, de onde eles de fato vieram.

³⁶ Ver *Elegância* de Rincon Sapiência. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=3Iosg-_xFGA>. Acesso em: 24 de dezembro de 2021.

No afro rap *Meu ritmo*³⁷, música que faz parte do seu segundo e mais recente álbum Mundo Manicongo, Rincon lança mão de efeitos especiais no videoclipe, incluindo trovões e teletransportes, além de diversas referências ao filme Pantera Negra, primeiro super-herói preto a ganhar um filme pela produtora Marvel Studios, cuja proposta envolve decolonialidade, revisão histórica e afrofuturismo.

Embora um esteja no eixo (mainstream), e outro fora do eixo (underground), e em espaços geográficos distintos, os afro raps de Sapiência e Opanijé inauguram um novo conceito no rap nacional, forjando identidade e autenticidade musical, ideológica e estética. Pan-africanismo e afrofuturismo, presentes nas linhas mais sagazes de ambos, decolonizam o rap nacional, que ainda, de um modo geral, aponta o rap afro-americano como referência. De fato, Opanijé e Rincon Sapiência são pioneiros e contemporâneos do afro rap brasileiro, pois como o próprio Lázaro Erê pontua em seu texto, antes de Kendrick Lamar e Beyoncé pensarem essa revisão estético-musical, o Opanijé estava lá, em 2008, no garimpo por uma reafricanização e reafricanidade no rap nacional.

No videoclipe da música *Se diz*³⁸, no qual os integrantes do grupo estão vestidos de branco e atravessando uma ponte descalços em uma mata, é notável a reflexão sobre a importância do conhecimento, sabedoria e união/unidade para que o povo preto trace um caminho decolonial. Ainda no vídeo, o trio Erê, Dum Dum e Chiba, ajoelha em frente a uma árvore e faz uma prece, antes da entrada dos scratches do DJ Chiba D.

E tudo traça e tudo laça toda crença e toda raça
 Nada é de graça a vida pega quem disfarça
 E da miséria do irmão a gente acha graça
 Acha que é tudo em vão, não vê mais solução
 Finge que é cidadão, vive na escravidão
 Só orixá quem manda no que a gente sente
 A gente quer ser feliz, não sorridente (OPANIJÉ,2012).

3.2 OPANIJÉ, RINCON SAPIÊNCIA E A LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Este último item pretende apresentar de maneira sucinta dois grandes expoentes do afro rap no Brasil, trechos de algumas de suas obras, aliados a referenciais teórico-críticos que se debruçam sobre as produções negro-literárias. O grupo Opanijé, de Salvador-BA, foi fundado

³⁷ Ver Rincon Sapiência Meu Ritmo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zpuO2ff5Fqw>>. Acesso em: 24 de dezembro de 2021.

³⁸ Ver Opanijé Se diz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-3FRtw95L3M>>. Acesso em: 24 de dezembro de 2021.

em 2005 por Erê, Dum Dum (vocais) e Chiba (DJ), vulgos³⁹ dos artistas Lázaro Castro, Rone Érico e Guilherme Cabral. Rincon Sapiência, ou Manicongo, outro vulgo do rapeiro Danilo Albert Ambrósio, é natural de São Paulo e iniciou sua carreira em 2000.

Apesar, de o grupo Opanijé ter sido criado em 2005, Erê já fazia parte de uma banda chamada Jitolú (1994) que possuía uma veia artística também africanista. Rincon Sapiência cresceu na COHAB, periferia de São Paulo; os músicos do Opanijé são oriundos dos bairros periféricos de Salvador, Federação e Garcia, especificamente.

Os afro raps de Sapiência e Opanijé trazem em seus textos cantados, ouvidos, falados, vistos e suingados (dançantes) influências de gêneros musicais afro-brasileiros, afro jazz, samba-reggae, afro trap, samba-rock, samba-jazz, samba de roda, pagode baiano etc. Os textos literários do afro rap são escritos a partir de um olhar de dentro, ou seja, as poesias orais rinconianas e opanijeanas são cantadas, escritas e vividas ao mesmo tempo. Trata-se de autores afro-brasileiros e/ou afrodiáspóricos que versam sobre suas próprias experiências de vida através da música (do afro rap). Rincon Sapiência, em uma entrevista cedida ao site português Rimas e Batidas foi arguto em comentar sobre seu trabalho:

O nome dessa filosofia, digamos assim, eu chamo de afro rap. O rap é uma sequência dessa diáspora, de termos saído do continente africano e se espalhado pelas Américas. Então as perguntas e respostas dos vocais é algo que já tem na música africana, antes do rap. O contar de histórias já tem na cultura africana, o lance do canto versado, isso já tinha no continente africano antes dos EUA construírem esse formato de rap. (SAPIÊNCIA, 2017, sic.)

Segundo o escritor angolano Manuel Rui 40 (2010), o texto oral é texto, não apenas pela fala, mas porque há gesto, dança, ritual. Pensando o afro rap a partir desse pressuposto, pode-se notar que essa poesia (literatura) oral se diferencia das epopeias homéricas⁴¹ uma vez que não apresenta cenas fixas e sem carga de tensão, ao contrário, é caracterizada pela tensão, emoção, memória, tradição, subjetividade e uma confluência de fatores referentes ao mundo negro. Opanijé elabora em suas narrativas orais conexões entre tradição, modernidade, pós-modernidade, contemporaneidade e afrofuturismo, tudo isso a partir de referenciais epistêmicos, epistemológicos de base africana e afrodiáspórica. Vejamos um trecho da letra da música *Eu sou*:

³⁹ No vocabulário do movimento hip-hop, a palavra vulgo significa pseudônimo e/ou nome artístico. Alguns rapeiros possuem mais de um. O vulgo de um artista também serve como autoafirmação político-identitária e caracterização de suas produções artísticas.

⁴⁰ Ver texto *Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*, de Manuel Rui.

⁴¹ Homero foi um poeta grego, autor de duas obras *Ilíada* e *Odisseia*, sendo essas consideradas por muitos teóricos e críticos literários as narrativas orais mais importantes do cânone ocidental.

Sangue na veia, de Angola, de Kêtu,
 Nagô Do ventre da Mãe África nasceu brasileiro
 Sou o negrume da noite que reluziu o dia
 Eu sou a fuga da senzala, a carta de alforria (OPANIJÉ, 2013).

É pertinente observar a partir do fragmento acima citado, que o Opanijé recorre a uma cosmogonia africano-diaspórica para falar de si, de sua origem, de identidade e pertencimento. A presença da afrodiasporicidade está no próprio nome do grupo: a palavra “opaniyé” é de origem yorubá, de nação Ketu, e é o nome dado à dança dedicada ao orixá Obaluayê⁴². O grupo ainda ampliou o significado do vocábulo para “Organização Popular Africana Negros Invertendo o Jogo Excludente”.

Enquanto textos literários afro-brasileiros e afrodiaspóricos, o afro rap de Rincon Sapiência e Opanijé comungam com o que postula o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2003) em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, pois é fruto de um entrecruzamento de músicas negras espalhadas pelo mundo afora, tanto as que foram produzidas no passado, como o ragga e o dancehall, quanto as mais contemporâneas. Segundo o autor, esses gêneros musicais pertencem à chamada diáspora negra⁴³.

O afro rap, assim como outras literaturas afrodiaspóricas e africanas, desconstrói o modelo eurocêntrico (logocêntrico) de escrita, em favor de uma escrita afrocentrada, oralizada. Tais escrituras estão presentes, não só nas músicas, mas também nas vestimentas, adereços e tranças nagô usadas pelos seus artistas. Todo esse conjunto de elementos confirmam o que diz Leda Martins no ensaio *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*.

Movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/corpus, estilística e metonimicamente como lócus e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história. (MARTINS, 2003, P.78).

O hibridismo do afro rap está também atrelado a uma série de valores civilizatórios advindos das sociedades africanas tradicionais. Longe de uma essencialidade espaço-temporal, Opanijé estabelece uma convergência com ancestrais africano-diaspóricos em suas

⁴² A palavra incorporada ao português brasileiro é também grafada como Obaluaê. O orixá quando assume uma forma mais velha é chamado de Omolu.

⁴³ O conceito de diáspora negra, segundo Hall está relacionado a dispersão de diversos povos africanos, voluntária ou forçosamente (escravidão) para outros continentes.

canções, shows, danças e performances, com a saudação laroyê, dedicada a Exu, orixá abridor de caminhos, senhor da palavra, responsável pela comunicação entre os dois mundos: o “orun” (mundo espiritual) e o ayê (mundo material). O grupo narra histórias de si, dos povos ancestrais e contemporâneos, espalhados pelo atlântico negro. Ao som dos atabaques eletrônicos⁴⁴ tocados por DJ Chiba, Opanijé literaliza sua afrodiasporicidade em Valeu, Zumbi, um afro rap em homenagem a Zumbi dos Palmares, um dos principais líderes quilombolas na luta antiescravagista.

Com a resistência que eu mostrei, herdei sangue de rei
 Nem tente me iludir, pois meu passado eu sei
 O que fomos ontem temos obrigação de não esquecer
 O que somos hoje não é nada perto do que vamos ser (OPANIJÉ, 2013).

Sapiência e Opanijé unem ética, estética e política no fazer artístico-literário de seus afro raps, a poesia-narrativa de combate ao racismo, desigualdade social e violência, aliada a um discurso de autoestima, exaltação da beleza negra, e na construção de rimas e versos liricamente sagazes, faz refletir sobre o que diz Freitas (2017) acerca do fazer poético dos artistas africanos e afro-brasileiros, pois o conteúdo e a forma gravitam num xirê de sentidos, guiados pelo tambor, que se torna poesia suplementar da griotagem⁴⁵.

A arte de contar histórias, de transmitir conhecimentos por via da oralidade é uma das principais características das sociedades tradicionais africanas. Não apenas as obras de Rincon e Opanijé carregam essa tradição, mas diversas obras poéticas afro-brasileiras, negro-brasileiras, ou afrodiaspóricas. O cunho narrativo advém de uma ancestralidade corporificada, de uma concepção de saber afrocêntrica, estranha ao logocentrismo europeu. Veja um fragmento do afro rap Ponta de Lança, de Sapiência:

[...]Meu verso é livre, ninguém me cancela
 Tipo Mandela saindo da cela
 Batemos tambores, eles panela
 Raiz africana, fiz aliança, ponta de lança,
 Umbabarauma
 Eu tô bonitão, tá ligado, fei
 Se o padrão é branco, eu erradiquei
 Pra ficar mais claro, eu escureci
 Aquele passado, não esqueci
 Vou cantar autoestima que nem Leci
 A noite é preta e maravilhosa, Lupita Nyong’o
 Tô perto do fogo que nem o couro de tambor numa roda de jongo[...] (SAPIÊNCIA, 2016).

⁴⁴ Refiro-me às pick ups (controladoras, vitrolas, MPCs) que são instrumentos tocados pelos DJs.

⁴⁵ Referente às práticas dos griots da África tradicional, sobretudo os artistas, músicos, poetas e contadores de histórias.

Para Amadou Hampâté Bâ (2010), a tarefa de narrar histórias, exaltar os grandes feitos do antepassado africano, a genealogia, como também o domínio da música, poesia lírica, dos contos e trovas compete aos griots, que são os verdadeiros transmissores de fatos passados e contemporâneos. Na literatura afro-brasileira, Sapiência e Opanijé são exímios griots, tal griotagem pode ser notado no trecho de *Ponta de Lança* citado acima e no afro rap *Se você ainda não notou*, de Opanijé.

Tipo coisa mágica, pego a esferográfica
 Vem na minha mente, conscientemente África
 Herança africana é muito mais que cor da pele
 Contrato vitalício, eu peço que não cancele
 Sou parte de você, mesmo que você me negue
 No samba, no funk, no rap
 No soul, no blues e até no reggae
 Em minha terra fui rei, nunca perdi a realeza
 Corre nas minhas veias o sangue da nobreza
 A cor, cabelo nagô, afrodescendência
 Acima de tudo, eu dou valor pra consciência (OPANIJÉ, 2013).

Nas poesias rinconianas e opanijeanas não há recorte(s) temporal(is), pois estamos diante de um modelo de literatura que dialoga constantemente com sua ancestralidade. A (re)conexão com a memória, identidade étnica, política e cultural de base africana, singularizam essas duas vozes da cena do rap brasileiro, tornando-as referenciais potentes no território afrodiaspórico mais negro do mundo. Não há separação entre estética e política no afro rap, o discurso antirracista, afrocentrado e as sonoridades africanas consagram Opanijé e Rincon em um mesmo sistema de evidências sensíveis (Rancierre, 2003) para além da partilha. Uma partilha, uma vez que estão fora da outridade, e dentro da comunidade (valores comuns), ligados à perspectiva decolonial, memória ancestral, continuidade do legado antiescravagista, negritude, pan-africanismo etc.

O conceito platônico de representação, acerca de produções artístico-literárias causa uma clivagem, quando se trata de literaturas afro-brasileiras e/ou afrodiaspóricas, já que nessas não há distinção entre sujeito enunciador e temática abordada. Opanijé e Rincon Sapiência grafam suas narrativas, seus ritmos e suas poesias “de dentro pra dentro”, ou seja, são poetas negro-periféricos e conhecem (vivem) de perto as realidades que cantam, além de serem iniciados em religiões de matriz africana, no caso do grupo Opanijé. O afro rap é uma produção afroliterária que transita entre a encruzilhada e o terreiro, pensando em especial nas obras de Sapiência e Opanijé. Concordo com Freitas (2016) quando o autor afirma que *A encruzilhada*, no exercício crítico da literatura-terreiro, torna-se conceito-mor por meio do qual

se tensiona a mimese, a dialética, o real; todas as muletas da exegese de uma literatura ocidental calcada numa arké platônico-aristotélica que se tornou, pela insistência na sua validade universal, em abordagem inócua da outridade poética que emana de experiências artísticas diversas como as indígenas, africanas, negro-brasileiras, dentre outras.

3.3 RAP DE TERREIRO: POR UMA TEORIA DO AFRO RAP

A literatura-terreiro é o guindaste teórico que define o afro rap, uma vez que ela não se restringe às narrativas, oralidade e corporeidade presentes nos cultos de religiões de matriz africana. O corpo de teóricos da literatura-terreiro inclui babalorixás, yalorixás, ogãs, rapeiros e pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento, tendo como ponto de partida um pensamento epistemológico africano e afrodiaspórico. Desse modo, o afro rap produzido por Opanijé e Rincon Sapiência, que tem como foco uma estética, poética e identidade musical africanista no rap, é também parte dessa literatura-terreiro. Terreiro este que, para o Opanijé, é berço musical e filosófico, pois os MCs Lázaro Erê e Roni Dum Dum (Afolabi) são iniciados no candomblé.

Rincon Sapiência constrói seu terreiro a partir da estética e visão de mundo, e não através da religião, como faz o Opanijé, porém ambos estão imbuídos na literatura-terreiro, que inclusive está assentada também no legado ancestral e/ou hierarquia, cujos artistas fazem questão de evidenciar em seus afro raps. O autor Félix Ayoh’Omidire é cirúrgico ao tratar do conceito de literatura-terreiro no livro de ensaios de Henrique Freitas:

Quem acompanha a vastíssima produção literária e cinematográfica nascida da oralidade africana e implantada com orgulho no próprio coração da literatura brasileira extracanônica, tão bem promovida no mundo exterior pelos grandes nomes da literatura brasileira da geração antes e depois da invasão amadiana da cena literária brasileira, reconheceria que esse conceito vem de muito longe e tem raízes bem profundas. Tal conceito evoca a vitoriosa ascensão dos mitos, ritos, ditos e feitos dos sagrados recintos religiosos afro-brasileiros onde as gerações de intelectuais orgânicos representadas pelos babalorixás, ialorixás, babalaôs, oluôs, alabás, alabês, ojés e outros herdeiros da tradição dos velhos tios e tias da costa perpetuam o saber e a ciência milenar dos povos africanos em solo brasileiro. (OMIDIRE, 2017, p.13).

A literatura afro-brasileira possui suas vertentes, tais como a feminina, a erótica, homoafetiva. Por isso, trouxe a literatura-terreiro para dar conta dos trabalhos dos artistas aqui estudados. O afro rap está para além da literatura rap, nele estão alocados princípios filosóficos, ideológicos e estéticos de uma ancestralidade antes não reverenciada no rap tradicional. Atrevo-me a dizer que o afro rap já nasceu velho, no sentido de que é ao mesmo tempo inédito e tímido

no meio das diversas linhas de rap e anterior a todas elas, pois ele veio para afirmar e ratificar que tudo começa em África.

O afro rap está para a literatura-terreiro como as epistemologias negro-africanas estão para as literaturas negras produzidas no Brasil e na diáspora. A literatura-terreiro opera na dinâmica da multiplicidade, o texto não está presente apenas nos livros, mas nos gestos, na fala, na dança, nos corpos, na música, e por que não, nas rimas. É o conceito que mais se enquadra para pensar o afro rap a partir de uma perspectiva teórica. Em uma breve passagem pelos escritores da literatura-terreiro, Henrique Freitas põe o Opanijé em local de destaque dentro da cena do rap baiano.

A compreensão dos valores civilizatórios afro-brasileiros nos auxilia na tarefa de entendermos melhor como opera a literatura-terreiro, já que eles constituem a força motriz de sua gênese e, por isso, **podem facilmente ser observados na música do Opanijé** (FREITAS, 2011, p.179, grifo nosso).

Dessa forma, Opanijé e Rincon convida teoria e crítica literárias para uma roda de freestyle em modo xirê, convocando Exu e Ogum como jurados da batalha, uma vez que ambos os orixás são referências estéticas de suas obras. Sapiência e Opanijé fazem questão de evidenciar sua identidade musical e sua poética em diversas canções. No afro rap *Mete dança*⁴⁶, Sapiência ostenta uma lírica impecável em seus versos:

Ponta de lança Ogum
Groove balança bumbum
Os bico caçando assun
To bem de boa com meu rum (SAPIÊNCIA, 2018)

É importante pontuar que a palavra “rum” presente no último verso da canção significa um ponto de partida para o orixá iniciar sua dança, por isso dentro das religiões de matriz africana, no momento em que o ogã (músico) começa a tocar uma música para convidar algum orixá para a festa/dança, essa música é chamada de “cantiga de rum”, ou seja, uma música específica para chamar um orixá. Sapiência, embora dialogue com diversos gêneros musicais em seus afro raps, demarca seu território, afrorrapmente falando, ele tece suas rimas com agulhas africanas, como pontua em *Ponta de Lança*, “raiz africana, fiz aliança, ponta de lança,

⁴⁶ Ver Rincon Sapiência *Mete dança*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=X5p7zyQgA0k> >
Acesso em: 01 de janeiro de 2022.

umbabaraumae”]; também na cypher⁴⁷ *O céu é o limite*⁴⁸, “Hoje todo neguin quer juntar um dim, ver filme de ogum e não de odin”.

Opanijé, partindo de um pensamento pan-africanista cria e recria seus próprios terreiros, e aqui estou me referindo ao coletivo Obi Ebó e ao projeto Ancestralidade Musicalizada, que envolve nomes do afro rap baiano como Mr. Dko e Fúria Consciente. O afro rap é uma rede de contatos e contratos (compromisso) com o conhecimento, a memória e ancestralidade africana, objetivando a emancipação, libertação e união do povo preto, tudo isso aliado à musicalidade, corpo, estética, estilo, flow, lírica e identidade africanizadas.

Para Freitas (2017), o grupo Opanijé apresenta novas manifestações da literatura-terreiro na cena literária baiana, assumindo desde o título do grupo, sua imersão nesse universo, que estabelece dialogo não apenas discursivo, mas de forte expressão em seus textos com o corpo de signos que gravitam nos terreiros, além de apresentar um trabalho com a palavra a contrapelo de uma normatização linguística.

3.4 OS DOIS GALANGAS: NARRATIVAS AFRODIASPÓRICAS EM CHICO REI E RINCON SAPIÊNCIA

Galanga Livre é um trabalho excepcional no cenário do rap nacional, do movimento hip-hop e da indústria cultural como um todo, e Rincon Sapiência, um grande artista e intelectual afrodiaspórico. A ausência de pesquisas acadêmicas sobre o autor e suas obras, trouxe-me inquietações. Partindo do meu lugar de fala, como rapeiro e crítico musical, em especial do gênero rap, afirmo que seria contribuir para o epistemicídio não escrever sobre um disco que narra a história de um rei africano, que foi vendido como escravo e trazido para o Brasil. Rincon Sapiência não apenas conta a história de Galanga, rei do Congo, mas também a história do Brasil como ela é e deve ser contada, pois o apagamento étnico, identitário, cultural provocado pelo sistema escravagista-colonial renomeou o rei congolês pondo-lhe o nome de Francisco. Essa prática de batizar os africanos escravizados com nomes de santos católicos vigorou durante todo o período escravocrata no Brasil.

O rei Galanga, já com o nome de colonizado/escravizado Francisco, recusava ser chamado de escravo pelos traficantes negreiros. Mesmo em condição subalternizada, Galanga

⁴⁷ Nome dado ao encontro de vários rapeiros em uma única música, geralmente sem refrão e em formato audiovisual.

⁴⁸ Ver cypher *O céu é o limite*. Rincon, BK, Emicida, Djonga, Rael e Mano Brown. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zMBKjt_hQl4> acesso em: 01 de janeiro de 2022.

se afirmava rei do Congo. Trabalhou arduamente na mina de ouro do Major Augusto (comprador de escravizados) em Minas Gerais, até comprar a sua própria alforria e, posteriormente, a de muitos negros escravizados. Rincon Sapiência ressignifica a história do rei do Congo em *Galanga Livre*. O Galanga rinconiano é um escravizado que conquista sua liberdade assassinando um senhor de engenho. A narrativa é enredada pela fuga de Galanga, o “negro fujão” que se envolve numa sucessão de acontecimentos desenhados pela voz, rimas e versos de Rincon Sapiência.

Francisco (Galanga) era também chamado de Chico pelos senhores de engenho e companheiros escravizados que trabalhavam na mina conhecida como Mina da Encardideira, hoje chamada Mina de Chico Rei. Como sempre se intitulava monarca, e lutou bravamente para a libertação dos negros africanos e afro-brasileiros escravizados, é considerado o primeiro abolicionista do Brasil.

Galanga rei do Congo era um monarca e sumo-sacerdote do deus Zambiapungo. Era também líder de uma numerosa tribo congoleza. Galanga passou a ser prisioneiro após uma dura guerra no Congo com outra liderança africana. Sua mulher, filhos e toda a corte também foram aprisionados. Vendido como escravo e comprado por comerciantes portugueses, Galanga é transportado para o Brasil junto com sua família. Todavia sua mulher, a rainha Djalô, e sua filha, a princesa Itulo, são atiradas ao mar, segundo os traficantes negreiros, afim de reduzir o peso da embarcação devido a uma tempestade. Estima-se que metade dos escravizados foram lançados no mar. Outras narrativas dizem que a ira dos deuses africanos provocou a tempestade em alto-mar, e para acalmá-la, os traficantes negreiros ofereceram a rainha e a princesa. O rei do Congo desembarcou em terras brasileiras em 1740, apenas como seu filho em Valongo, porto do Rio de Janeiro.

Danilo Albert Ambrósio nasceu em São Paulo, na COHAB I, situada na periferia da cidade. É rapeiro, produtor musical e beatmaker⁴⁹. Em 2017, lançou o álbum de estreia *Galanga Livre* e, no ano seguinte, o próprio selo, *Mgoma*. Seu vulgo é Rincon Sapiência e/ou Manicongo, que traduzido da língua africana kicongo significa “rei do Congo”. Embora tenha lançado seu primeiro álbum recentemente, Rincon Sapiência iniciou sua carreira no movimento hip-hop em 2000. Ele assinava pelos vulgos Rincon X⁵⁰ e MC Shato, também lançou alguns singles⁵¹, o EP SP Gueto BR e o CD promocional Promotrampo vol. 1. O vulgo Manicongo que Rincon adotou

⁴⁹ Diferente do produtor musical e do DJ, o beatmaker apenas produz beats (batidas, instrumentais). Alguns realizam também mixagem e masterização, que são processos de finalização de uma música.

⁵⁰ Referência ao ativista político e liderança na causa antirracista, o afro-americano Malcolm X.

⁵¹ Música de trabalho (traduzido do inglês).

faz referência ao reino do Congo fundado no século XIV, cujo rei era intitulado Manicongo. Parte da família de Rincon é do estado de Minas Gerais, local onde também viveu Chico Rei. A avó de Sapiência era organizadora de manifestações culturais afro-brasileiras, como o tambor de crioula, a umbigada e a congada (referente ao congo).

Chico organizou uma festa, cujo tema era “a coroação do rei do Congo”, que mais tarde receberia o nome de congada. Vestiu-se de rei e foi novamente coroado, passando a ser chamado de Chico Rei.

Aqui, proponho uma abordagem comparativista entre duas narrativas orais, uma histórico- biográfica, e outra artístico-literária. Apesar das diferenças textuais, ambas relatam/contam a história de um rei congolês chamado Galanga. Para tanto, convocarei suportes teórico-críticos que deem conta das (re)flexões que surgirão ao decorrer das linhas e parágrafos deste trabalho.

Os recortes temporais nos quais Galanga rei do Congo e Galanga Livre estão inseridos, não os impedem que estabeleçam entrelaçamentos, já que estou trabalhando com narrativas afrodiáspóricas, baseada na cosmovisão africana, na qual a noção de temporalidade difere da cronologia ocidental, calcada numa linearidade. A saga do lendário Chico Rei se deu em 1740 (séc. XVIII), enquanto *Galanga Livre* é lançado pelo rapeiro Rincon Sapiência em 2017 (séc. XXI). Para Leda Martins (2003, p.75), essa percepção cósmica e filosófica entrelaça no mesmo circuito de significância o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta.

A história do rei Galanga, narrada por Rincon Sapiência no álbum *Galanga Livre* é recriada com todos os recursos que a literatura e a literariedade oferece. Há uma linha tênue entre ficção e realidade, e também entre os dois Galangas, o personagem rinconiano tem por nome “Galanga” e é um escravizado que toma à força sua liberdade após assassinar um senhor de engenho. O caráter intertextual é muito bem articulado pelo autor, pois o verdadeiro nome de Chico Rei era Galanga, mas fora substituído por um padre, durante sua “missão evangelizadora”. Rincon literaliza a história de Galanga vivendo em liberdade no Brasil contemporâneo. Na introdução do álbum, o rapeiro evidencia a temática de sua obra.

Salve, salve! Vamo seguindo aqui nas nossas transmissões, aqui no Novembro Manicongo, com a música de Rincon Sapiência, música que foi inspirada no conto fictício do escritor Danilo Albert Ambrósio, que conta a história do escravo Galanga, que gerou uma grande reviravolta no engenho, a partir do momento que cometeu um crime bárbaro. (SAPIÊNCIA, 2017*sic.*).

Considero indispensável discorrer um pouco mais sobre o texto que é a faixa⁵² de abertura da obra de Sapiência, transcrita acima. Como estou trabalhando aqui com narrativas afrodiáspóricas, não posso me distanciar da afrodiásporicidade presente nelas. Rincon estabelece uma inter(conexão) entre valores ancestrais africanos e africanistas, ao nomear seu programa de rádio, *Novembro Manicongo*⁵³. A primeira palavra se refere ao mês em que um dos mais importantes líderes da luta antiescravagista no Brasil foi executado, Zumbi dos Palmares⁵⁴. O segundo nome faz referência ao título dado aos reis do Congo. Concordo coma autora Denise Carrascosa, quando postula que:

A “afrodiásporicidade”, mais que um conceito, pode ser usado como sua força agonística, que destitui e reconstitui territórios. Seus deslocamentos, movimentações e reversões contraculturas negras se disseminam em vários espaços e tempos, desfazendo a unidade centrípeta da nação e suas ilusões narrativas subalternizantes; gerando uma teia de performances que não se reunificam ou retornam para serem aprisionadas, em um lugar do passado mítico africano, ao contrário, a partir de sua pujança, projetam-se como potência contemporânea, portanto ressonante e intempestiva (CARRASCOSA, 2015, p.65).

A história de Chico Rei é registrada através da tradição oral, pois não há documentos biográficos escritos sobre o rei do Congo. Entretanto, a festa do congado⁵⁵, a mina de Chico Rei, localizada na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, e outras manifestações/produções artístico-culturais afro-brasileiras, como o álbum *Galanga Livre*, mantêm viva a memória do monarca congolês. Para o griot⁵⁶ Amadou Hampaté Bâ, o documento oral é a base histórica da África e dos povos africanos.

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de

⁵² Nome que é dado para se referir a cada música de um álbum, EP, mixtape (coletânea), etc.

⁵³ Manicongo, ou Mwenekongo (Língua quicongo) nome dado aos governantes do reino do congo.

⁵⁴ Zumbi foi executado em 20 de novembro de 1695. Na mesma data e mês, todo o ano no Brasil, é comemorado o dia da consciência negra, em sua memória.

⁵⁵ Também chamada de congada, a festa também ocorre em Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Paraná e Pará.

⁵⁶ Historiadores, músicos, poetas, responsáveis pela preservação da memória africana e transmissão de conhecimentos a partir da oralidade.

grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.181).

Alguns historiadores, antropólogos, escritores e pesquisadores de literatura brasileira, imbuídos de preconceito racial, encabeçados pelo ocidentalismo, proferem comentários equivocados acerca da história de Chico Rei. Um dos dois únicos trabalhos que encontrei no banco de teses da CAPES sobre Chico Rei, uma dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, cujo autor é também mineiro, pertencente a uma universidade localizada em Juiz de Fora, argumenta o seguinte:

O que desagradava e enojava Chico Rei era a presença de portugueses comosenhores da exploração de muitas minas. A eles eram creditados o ônus de tudo de mal que lhe aconteceu, nos últimos tempos de sua vida. No entanto, servia com lealdade ao seu senhor mineiro, filho de paulistas. Como seus patrícios chegados no mesmo barco trabalhavam na Vila e circunvizinhanças, embora não se vissem, ele sabia-lhes as notícias. Seu filho Muzinga trabalhava no mesmo eito e resistia ao áspero destino com a coragem herdada e a respeitada capacidade de adaptação de sua raça. Para a infelicidade de sua raça, esse poder de adaptação, foi a grande causadora de tanto sofrimento e dor, e um bem para o Brasil, que teve nesse infeliz povoo melhor elemento na exploração de suas riquezas mineral e na resistência física de sua miscigenação. (GOUVEIA, 2015, p.57).

Essa lógica colonial eurocêntrica (logocêntrica) é uma constante no campo das ciências humanas brasileiras como um todo, e na literatura há uma duplicação de tal lógica, uma vez que isso se manifesta nas produções literárias, e nos livros de teoria e crítica da literatura. O romance *Chico Rei*, escrito pelo autor mineiro Agripa Vasconcelos, deixa evidente o pensamento racista-europeísta que ainda permeia os imaginários de escritores e intelectuais brasileiros. Segundo o autor, Chico por várias vezes garantiu ao Governador paz entre os escravos de todas as Capitânicas. Pelo sucesso de seu trabalho de concórdia em Vila Rica, julgara a negralhada enraivecida no sertão das Gerais. (1964, p.170).

O discurso produzido por um sistema racista- hegemônico, além de negar saberes não livrescos, como as tradições e/ou narrativas orais africanas e indígenas, falsifica dados sobre estes povos. A historiografia geral, antropológica, ou literária calcada no ocidente também se apropria dos saberes, produções culturais e/ou artístico-literárias não ocidentais. Isso ocorreu na música, com o rock nos Estados Unidos, nomeando Elvis Presley como “O rei do rock”, secundarizando Chuck Berry e Little Richard. Também ocorreu na literatura brasileira, cuja crítica literária branca não reconhece Lima Barreto como precursor do Modernismo, só para citar alguns exemplos. A esse conjunto de práticas, o autor Henrique Freitas denomina de “pilhagem epistemológica”.

Chamamos pilhagem epistemológica uma das perversões do epistemicídio que consiste na subtração ou apropriação de elementos constitutivos dos saberes subalternos (aqueles que constituem as cosmogonias indígenas, africanas negro-brasileiras, ou as tecnologias sociais e linguísticas dos pobres) sem qualquer agenciamento e muitas vezes mesmo referência dos sujeitos dessas gnoses. Nesse sentido é pilhagem, porque saqueia-se o outro naquilo que se reconhece como mais valioso para incorporando em seu repertório como estratégia de produção individual ou de um grupo completamente diferente daquele que gestou os saberes em foco (FREITAS, 2016, p. 39).

3.5 DE GALANGA REI DO CONGO A GALANGA LIVRE

Nesta subseção, pretendo explorar as (res)significações elaboradas pelo autor Rincon Sapiência, acerca da narrativa oral do rei Galanga. Para isso, trarei alguns trechos de duas músicas presentes no álbum *Galanga Livre*, trechos esses que irão além de objetos literários, funcionando como vetores teóricos, somados a outros referenciais africanos e afrodiáspóricos que darão embasamento ao que proponho realizar.

Na segunda música do álbum, intitulada *Crime Bárbaro*, Rincon narra a fuga de Galanga após o assassinato do senhor de engenho. Essa canção possui um caráter excepcional e singular, pois desmistifica o heroísmo atribuído à princesa Isabel pela assinatura da Lei Áurea, e traz para o protagonismo do acontecimento o rei Galanga, que, na condição de escravizado, lidera rebeliões e influencia uma gama de escravizados africanos e afro-brasileiros a aderir à causa. Estrategicamente, Rincon Sapiência lançou o videoclipe de *Crime Bárbaro* no dia 13 de maio, data em que definitivamente é assinada a proibição da escravidão no Brasil.

Boatos correm, eu também
 Me sinto como um herói, isso me faz bem
 Escravos me colocam como um rei
 Porque o senhor de engenho fui eu que matei! (SAPIÊNCIA, 2017)

Chico Rei comprou a própria liberdade, a de muitos escravizados e a Mina da Encardideira que foi dada como esgotada pelo Major Augusto, homem que havia comprado o rei Galangae sua família. Todavia Chico Rei sabia que ainda havia bastante ouro na mina. O galanga rinconiano usa a força física e literalmente toma a sua liberdade das mãos de seu algoz. Porém essas duas figuras estão numa mesma epopeia afrodiáspórica, que foge dos moldes ocidentais tão acentuados nas narrativas homéricas. Essas narrativas envolvem tensão, emoção e as cenas não são fixas. Ficção, autoficção, realidade, mito e subjetividades se conectam através do fio condutor da ancestralidade. Nesse sentido, Denise Carrascosa afirma:

A noção de “afrodiáspora”, portanto, na medida de seus deslocamentos e ressignificações politicamente estratégicas, carrega consigo a força, não apenas espacial do deslocamento territorial em forma de *iter* narrativo (no contraditório entre escravidão-liberdade); mas também movimenta o eixo do tempo em chave mítico-cíclica, que faz girar as noções lineares e causalistas eurocêntricas de passado e presente que construíram “a” história oficial e legível, articulando paradigmas importantes das contraculturas negras damodernidade. (CARRASCOSA, 2015, p.64).

Na faixa-título do álbum, o ex-escravizado Galanga, comemora a liberdade conquistada, mas sem deixar de olhar para outras dificuldades que continua a enfrentar. Rincon Sapiência tece com bastante cuidado cada linha da obra *Galanga Livre*. Como a literatura afrodiaspórica rasura a linearidade de tempo e espaço estabelecida pela epistemologia ocidental, o personagem rinconiano se encontra na sociedade contemporânea brasileira, canalizando as dores do passado escravocrata e “procurando pela paz, aruanda” como a própria letra da composição diz.

Andar, andar
 Minha vida ninguém pode mandar!
 Procurando pela paz, aruanda
 Eu não vou bater panela na varanda! (SAPIÊNCIA, 2017).

Galanga Livre carrega consigo toda força ancestral de Galanga Rei do Congo (Chico Rei), o enfrentamento ao racismo estrutural presente no segundo país mais negro do mundo — bem como a busca pela recriação/reafricanização do Brasil —, presentifica o rei congolês, dá continuidade à luta dos africanos e afro-brasileiros escravizados no Brasil colônia, e apresenta para qual povo está direcionado o chamado “ódio de classe”. O último verso do fragmento apresentado acima evidencia o que estou expondo aqui.

A tensão entre conforto e conflito acompanha Galanga, o fio da ancestralidade e da memória une os dois Galangas a diversas figuras africanas e afrodiaspóricas, como Faraó⁵⁷, Nefertiti⁵⁸ e Bob Marley. Comungo com Freitas (2017) quando o autor postula que a *ancestralidade* relaciona-se com outro valor que é a *memória*, e esta não diz respeito apenas a um retorno ao passado, mas à possibilidade de reelaboração das experiências vividas a partir do presente (o princípio da ancestralidade vincula o homem a uma rede que o ultrapassa, já que mesmo os mortos ligam-se a sua existência a partir do respeito e cultivo a esta memória que vai se tecendo em reverência aos *mais velhos* — símbolos do saber). É possível perceber no próximo fragmento da letra abaixo:

O escravo preso na corrente

⁵⁷ Nome que era dado aos reis do Egito antigo.

⁵⁸ Rainha da XVIII dinastia do Antigo Egito, esposa do faraó Amenófis IV, conhecido como Aquenáton.

E hoje temos corrente no pescoço!
 Sem bala no pente e colete
 Tô querendo banquete no almoço, hãh!
 Burlei, faço minha lei
 Alma rebelde, Bob Marley!
 O império dos preto se rebela
 O perfume flutua no ar
 Já me deu apetite!
 Poderoso que nem faraó
 E uma nega lindona tipo Nefertiti (SAPIÊNCIA, 2017).

A narrativa de Chico Rei (Galanga), que lutou incansavelmente para alforriar escravizados ex-membros de sua corte e outros, é retomada em Luís Gama⁵⁹, José Carlos Limeira⁶⁰, Abdias do Nascimento⁶¹, no próprio Rincon Sapiência e em diversos abolicionistas afrodiáspóricos. Diante do exposto, a saga do rei Galanga se entende a cada geração de afrodescendentes que o incorporam, a cada Galanga que morre, surge um novo Galanga, um Chico Rei, um “Novo líder”⁶². A literatura afrodiáspórica atravessa a tradição e a modernidade, vida e morte, e por essa razão, os conceitos teóricos ocidentais/eurocentrados não são suficientes para sustentá-la.

O conceito de literatura-terreiro, arquitetado por Henrique Freitas, que a meu ver, é um grande contributo para os estudos literários afrodiáspóricos e afro-brasileiros, também o é para pensar as narrativas de Chico Rei (Galanga rei do congo) e do galanga rinconiano.

A literatura-terreiro é aquela que, dentro da cosmogonia africana e/ou afro-brasileira, explora a multimodalidade. Ante os grafocentrismo, logocentrismo e etnocentrismo que orientam a constituição dos saberes tradicionais ocidentais, as experiências excêntricas e descentradas de leitura e escrita na comunidade-terreiro e nas expressões que se orientam por sua lógica desconstroem a perspectiva monológica de produção de sentidos. A apropriação e a geração de significados não ocorrem mais de forma exclusiva por meio do código verbal escrito. Ao contrário, cada vez mais, elas se dão por meio de textos construídos a partir da organização multissemiótica em que a dança, a escrita, a música, as figuras etc. em sua coocorrência indissociável. (FREITAS, 2017, p.175).

⁵⁹ Poeta, rábula, orador, jornalista, escritor brasileiro e o Patrono da Abolição da Escravidão do Brasil. Gama nasceu livre, mas foi vendido como escravizado pelo seu próprio pai. Tornou-se o advogado mais influente na causa abolicionista, tendo libertado mais de 500 cativos. Antes, Luís gama havia comprado sua própria liberdade.

⁶⁰ Poeta, cronista, contista baiano e militante na causa antirracista. É considerado um dos grandes escritores da literatura negra brasileira. Limeira faleceu em 2016.

⁶¹ Poeta, ator, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras. Abdias foi o primeiro senador negro do Brasil e um dos principais líderes do pan-africanismo no país.

⁶² Referência a música *Zé do Caroco*, da sambista Leci Brandão.

PARTE III – REAÇÃO/ANÁLISE

4 A POÉTICA DE EXU NO AFRO RAP *ENCRUZILHADA*, DE OPANIJÉ

Nesta seção, darei enfoque à análise da canção *Encruzilhada* do grupo Opanijé. tal análise será feita na íntegra. Dada as diferenças entre os versos desse rap, sendo uns curtos, outros longos, e algumas estrofes com características de prosa poética, não utilizarei o tradicional esquema 4x4 (quatro por quatro) para analisar esse afro rap do grupo Opanijé. O foco deste estudo é apresentar a figura de Exu como recurso estilístico que constrói a poética da referidacação. Distante da proposta aristotélica de universalidade, a poesia-rap que será por mim analisada está alicerçada nas africanidades brasileiras e na diáspora africana, através de conceitos filosófico-literários forjados dentro das comunidades-terreiro.

Acharam que nos derrotaram,
que tinham todos na mão
Pensaram que nos derrubaram,
que não ia ter reação. (OPANIJÉ, 2013)

O narrador opanijeano inicia seu rap na terceira pessoa do plural, e essa forma de narrar é muito conceitual e singular, levando em conta que a poesia está situada no gênero lírico, no qual o poeta reflete sobre os seus próprios universos, realidade, subjetividade, individualidade. Todavia o rap do Opanijé navega na contramão das obras poéticas tradicionais da literatura brasileira, apresentando sua lírica dentro de uma coletividade, logo se trata de uma obra poética que reflete sobre questões relacionadas, não apenas ao universo do narrador, mas ao universo de um povo e, conforme a estrofe apresenta, traz marcas de um grande sofrimento.

A composição rítmica da estrofe se dá através de verbos na primeira pessoa do plural, no pretérito perfeito, e a escolha pelas palavras na pessoa e tempo verbais caracteriza a obra em questão, a coletividade é um dos princípios da tradição oral africana, das religiões afro-brasileiras e de seus membros. Opanijé é um grupo de rap forjado na cosmovisão africanista dos terreiros de candomblé (cf: Freitas, 2017).

Com a multiplicidade de vozes entoadas pelo narrador opanijeano, os versos dessa primeira estrofe são regidos também pela repetição do pronome pessoal oblíquo “nos”. A ordem das rimas se assemelha ao modelo dos tradicionais sonetos. No entanto, aqui, o narrador opera com rimas em um mesmo verso, como é possível observar no verso 1. A métrica está no esquema AB/AB, e o narrador rima em quatro palavras paroxítonas, recurso bastante usado entre os rapeiros adeptos e fiéis ao estilo 4x4 (quatro por quatro).

A estrofe inicial do afro-*Encruzilhada* estabelece uma intertextualidade com a canção do rapeiro Dexter, intertextualidade essa que posso chamar de ancestralidade, compreendida aqui como o ato de honrar, reverenciar e ser continuidade de toda uma luta, valores e práticas culturais daquels que vieram antes, denominadxs no âmbito das comunidades-terreiro como mais velhxs. O rap de Dexter intitulado *Oitavo anjo* trata da resistência, renascimento e reexistência (SOUZA, 2011) de um homem negro vivenciando o sistema carcerário. Vale ressaltar que Dexter ficou 13 anos preso em regime semiaberto, sendo liberado apenas para fazer shows. “Acharam que eu estava derrotado”, esse é o verso inicial da obra *Oitavo anjo*, de Dexter.

Mentiram dizendo que a gente não tinha história ou passado
 Feriram nossa identidade
 Falando que a gente cultua o diabo. (OPANIJÉ, 2013)

A segunda estrofe é também regida por paroxítonas, conforme estão grifadas acima. Sem citaro nome dos seus opressores e de seu povo, o Opanijé segue com rimas transformadas em relatos verídicos sobre apagamento histórico, desumanização e racismo religioso. Na estrofe, há a primeira referência ao culto afro-brasileiro e à orixá em questão, mas ainda de forma implícita. O afro rap *Encruzilhada* possui versos longos, e linguagem rebuscada, diferente do afro rap *Ponta de Lança*, de Rincon Sapiência.

Essa estrofe é indispensável no tocante ao epistemicídio (Carneiro, 2005), pois diz respeito à negação/ocultação/deslegitimação da historiografia negro-diaspórica e de sua cultura. O último verso evidencia minha argumentação, quando o narrador opanijeano trata do racismo religioso, aponta a associação que é feita do culto aos orixás, em religiões de matriz africana, com o ato de servir ao diabo.

Na estrofe a seguir, o narrador segue denunciando as atrocidades cometidas pelo sistema colonizador/colonialista europeu, tratando do historicídio, ou seja, a destruição de dados históricos da população negro-africana escravizada no Brasil e na diáspora, e seus descendentes. Aqui no Brasil houve diversas tentativas de historicídio negro, um dos casos mais emblemáticos de historicídio ocorreu no ano de 1890, dois anos após a abolição, quando o então ministro da Fazenda, Ruy Barbosa, ordenou a queima de todos os documentos que tratassem da escravidão, sobretudo os que continham os lugares da África de onde os negros escravizados vieram, datas de compra e venda deles, anúncios e recibos de aluguel de escravizados. Mesmo havendo resistência por uma parte de abolicionistas e membros da República, como o então Deputado Francisco Coelho Duarte Badaró, afirmando que “não devemos fazer o papel de

iconoclastas, devemos ter um arquivo”⁶³. Acrescentando que “a nossa vida é nova, mas precisamos ter a nossa história escrita com provas verdadeiras. Pelo fato de mandar queimar grande número de documentos para a história do Brasil, a vergonha nunca desaparecerá, nunca se poderão apagar da nossa história os vestígios da escravidão”.

Serviram nossa autoestima na bandeja aos **porcos**
 E riram dizendo que nossos deuses estavam **mortos**
 Cortaram nossa raiz desde **cedo**
 Arrancaram nosso cordão **umbilical**
 Fizeram o povo ter **medo**
 Nos deram uma condição **marginal**
 Mas, chega! (OPANIJÉ, 2013)

A terceira estrofe, exibida acima, vem com rimas mais incisivas contra o historicídio, novamente o eu poemático descarrega rimas com palavras no plural, conforme as duas anteriores estrofes. A opção por termos no plural conota que o afro rap *Encruzilhada* está imbuído na decolonialidade, ao expor as diversas formas de violência cometidas contra o povo preto de um modo geral, e em específico, a comunidade pertencente a religiões de matriz africana. Considero relevante destacar que, embora seja uma obra poética, o afro-rap *Encruzilhada* toma o lugar do lirismo tradicional e individual, passando a adotar um lirismo coletivo, segundo os valores ancestrais africanos/africanistas, tradicionalmente denominados “valores civilizatórios afro-brasileiros”. Já a métrica dos versos está em um esquema autêntico e singular para composições de rap, as quais costumam ser esquematizadas em modos pares, como AA/BB, em rimas quatro por quatro. No entanto *Encruzilhada* aparece com uma septilha, ou seja, a estrofe possui sete versos, em rimas alternadas entre AA/BC/BCA, um esquema de arranjo rítmico totalmente oposto ao utilizado por Rincon Sapiência em *Ponta de Lança*. É válido ressaltar que o último verso não rima com nenhum outro, portanto *Encruzilhada* não é uma obra poética de formas fixas como tradicionalmente costumam ser ossonetos, as trovas, as baladas etc.

A quarta estrofe é construída através de versos pesados, rimas diretas, com poucas imagens poéticas. Um discurso duro e contundente, concebido no vocabulário do rap como “papo reto”. Tal estrofe destoa da anterior, em termos poéticos e estéticos e líricos. Esse dinamismo no afro- rap opanijeano é uma das particularidades de Exu, o movimento, a

⁶³ A destruição dos documentos sobre a escravidão. Estadão, São Paulo, 15 de dez. de 2015. Disponível em: <

descentralização, a desordem, que aqui são traduzidas em forma de poesia, com toda sofisticação das palavras. É importante atentar para a ausência de gírias, palavras coloquiais que são recursos frequentemente utilizados em letras de rap, e, sendo Exu o orixá da comunicação e da linguagem, o mensageiro que faz a ponte entre os dois mundos (o dos homens e o dos orixás), o eu poemático do Opanijé lança mão da linguagem rebuscada, da qual Exu é exímio detentor, a fim de contrapor a romantização da opressão sofrida pelo povo negro, desenhadas em obras de poetas ocidentais, como Castro Alves, conhecido pela alcunha de “Poeta dos escravos” .

Ser oprimido não tem poesia como você pensa
 Idéia neonazista que se alastra feito doença
 Pensaram que a gente iria assistir calado na defensiva
 Enquanto vocês transformam mães-pretas em **mortas-vivas**
 Sem vida! (OPANIJÉ, 2013).

Aqui, o narrador opanijeano além de operar com o recurso da “arte do bem falar” de Exu, também põe o “traje a rigor” do orixá, que é o paradoxo. No último verso da estrofe acima eu destaquei em negrito essa figura de linguagem. Já as rimas estão esquematizadas em AA/BCD, ou seja, fora do eixo tradicional em que são casadas nas métricas do rap e de outros gêneros líricos. O narrador segue se apresentando em primeira pessoa do plural, conectando-se a várias vozes que dão sentido a sua cosmovisão, alicerçada na epistemologia yorubá. Essa desordem na articulação das rimas é profundamente proposital, pois Exu é o orixá que organiza desorganizando, que explica confundindo, dono da retórica da contradição. Há um arranjo rítmico no verso final da estrofe anterior e na atual, tal recurso estético seria a voz de Exu complementando a voz do narrador opanijeano. Exu é o orixá das múltiplas vozes, e elas vão estar presentes em outras passagens da obra aqui analisada.

Entregando o próprio **destino** na mão de **estranhos**
 Que só se preocupam com o poder e seu próprio **ganho**
 Se lenham!
 Nem todos se rendem a qualquer **esperto**
 Pensaram que eu tava sozinho, mas não, tô bem coberto (OPANIJÉ, 2013)

Nesse fragmento, há um ponto de virada no processo de confecção do afro rap *Encruzilhada*: o eu poemático, que antes estava narrando em primeira pessoa do plural, passa a poetizar em duas outras vozes no singular, uma na terceira pessoa, e outra em primeira pessoa. Exu é o orixá de muitas vozes e muitas faces, e por isso o Opanijé está explorando essa poética Exuística, ele também é senhor do movimento, daí a ausência da fixação de formas

poéticas no rap opanijeano. Abordarei de maneira mais aprofundada e teórica esses conceitos em outra seção.

No primeiro verso dessa estrofe, o eu poético está falando sobre os desvios de caminhada, ou seja, as erratas cometidas pelos seus iguais. A denúncia apresentada no verso está direcionada também ao povo não-preto que descende de colonizadores europeus, esses são os que se apropriaram e se apropriam da cultura, religião, arte, ciência, arquitetura e tudo o mais que é produzido pelo povo preto. Há um contra-ataque, ainda no primeiro verso dessa quinta estrofe, a sociedade ocidental/colonizadora, além ter praticado durante séculos o epistemicídio e historicídio contra o povo africano e afrodescendente, sobretudo no período da escravidão, também os desumanizavam, intitulado-os de “estranhos”. Esse adjetivo foi usado também por escritores europeus, quando se referiam ao povo africano, como o filósofo inglês John Locke, e o poeta português Luís de Camões.

Ainda sobre o primeiro verso da quinta estrofe, Opanijé está jogando com a poética de Exu, tal como faz o próprio Exu, com o mal e o bem, com o puro e o lascivo, ao falar acerca da entrega do “destino na mão de estranhos”, o narrador está se reportando ao conhecido e ao desconhecido, uma vez que, sendo ele filho e protegido de Exu, logo conhece a personalidade e o caráter dos ditos “estranhos”. Portanto, esses “estranhos” são conhecidos, e os conhecidos do narrador estão se entregando, de fato, aos estranhos. Parece complexa essa minha abordagem, mas será mais objetiva nas seções teóricas.

No terceiro verso, o eu poemático identifica a características dos “estranhos”, afirmando não ser ingênuo a ponto de cair em determinadas ciladas, e admitindo-se estar coberto (protegido) por Exu. O esquema rímico aparece diferente de todos já analisados aqui, apenas uma sílabase repete, no quarto e quintos versos, consideradas pelo esquema analítico tradicional como rimas perfeitas. Nesse caso, a métrica ficou em modo ABC/DD.

Outro fator interessante nessa estrofe é que o verso curto, de expressão exclamativa, usado para encerrar fragmentos, aparece na terceira linha da estrofe, ao contrário da terceira e quartas estrofes, onde esse tipo de verso é colocado em posição de desfecho. Incorporando elementos poéticos e estéticos diferentes a cada trecho do rap *Encruzilhada*, Opanijé adorna a sexta estrofe com ritmos poéticos bem elaborados, rimas aliterantes e assonantes. A estrofe possui um cuidado estético, musicalidade e compasso bem definidos, além de jogo de palavras e o paradoxo, recurso estilístico adotado pelo Opanijé, a partir de Exu. É importante notar que, com base na poética e estética do narrador opanijeano, é impensável nomeá-lo dionisíaco ou apolíneo. Observe a estrofe abaixo:

Eu **prego** a **palavra** dos **puros**, dos que tão em **apuros**
 Minha rima o sangue estanca, roupa **branca**, corpo **escuro**
 Sozinho cê toma **susto** vendo **vulto**, tá de **luto**
 A sua desonra sumiu na fumaça do **charuto** (OPANIJÉ, 2013)

A estrofe está formulada no clássico modo 4X4 (Quatro por quatro), típico modelo usado frequentemente na maioria das letras de rap, o esquema rímico, organizado em AB/CC, uma estrutura simples presente no afro rap aqui analisado, podendo ser comparada com a primeira estrofe, pelas quatro linhas e pela sonoridade das rimas. Há um detalhe importante nesse fragmento, o narrador se apresenta, desta vez, na primeira pessoa do singular, ou seja, apenas uma voz fala, com um belo jogo de palavras, metáforas, paradoxos e um trânsito entre expressões eruditas e populares.

Todos esses recursos estilísticos investidos na estrofe, unindo beleza, suspense e malandragem, apontam que o narrador dessa passagem é o próprio Exu, incorporado ao narrador opanijeano, já que no segundo verso, ele ostenta a cor de sua pele *escura* e de sua roupa *branca*; as cores da roupa de Exu são preto e vermelho. No terceiro verso, também há um indício de que a voz de Exu protagoniza a estrofe, ao falar, ironicamente, sobre opreconceito travestido de medo que muitas pessoas têm, pelo fato de Exu ser associado ao diabo. Incorporado, o narrador desmistifica o imaginário racista acerca do orixá em apenas uma estrofe. No primeiro verso, ele apresenta um Exu antagonista daquele hospedado na sociedade que desconhece o orixá.

Todos os quatro versos, bem como seus elementos, estão muito bem amarrados: a lírica, o ritmo, o compasso e a métrica. Diferente da anterior que possui rimas diretas e contundentes, a referida estrofe encarna um teor mais estético, com lindas imagens poéticas.

Porque já tentou **escravizar** com **ilusões**
 Mas na **encruzilhada** temos várias **opções**
 O caminho, a verdade e a vida, como é que **fica**?
 Entre a terra e o céu me diz, quem é que **comunica**? (OPANIJÉ, 2013)

A sétima estrofe aparece com rimas emparelhadas em modo AA/BB, o narrador volta ao estilotradicional do rap, mas alternando novamente a voz para a primeira pessoa do plural. É a primeira vez na obra em que o narrador faz referência à escravidão de forma direta, por isso grifei a palavra no primeiro verso. O eu enunciador trata da escravidão mental, recurso usado pelo povo colonizador para animalizar os povos africanos e afrodescendentes, justificar a escravidão, estupro e tortura dos mesmos. O clero, composto por diversos padres e sacerdotes da Igreja Católica Ortodoxa, alegava que os negros escravizados não tinham alma. Outro

discurso de escravidão mental, é o sermão do padre Antônio Vieira⁶⁴, um dos mais conhecidos pela historiografia brasileira. Nesse discurso, o padre dizia que os negros escravizados deveriam aceitar os açoites e os grilhões, como um castigo de Deus, e para a redenção de seus pecados.

A palavra que dá nome à canção também aparece pela primeira vez nessa sétima estrofe, eixo do afro rap do Opanijé, e casa de Exu. A *Encruzilhada* é também parte do fazer poético, da estética e da poética opanijeana, já que a canção está atravessada pelas crenças, valores, experiências, cosmovisão do sujeito enunciativo, não tendo uma métrica, lírica nem ritmo determinados.

No terceiro verso, o eu enunciativo estabelece uma intertextualidade com uma passagem da Bíblia Sagrada — especificamente no Livro de João⁶⁵, capítulo 14, versículo 6 —, na qual está escrito que Jesus é o caminho, a verdade e a vida. No entanto o sujeito poético acrescenta uma das principais funções de Exu, que é a comunicação entre o mundo material (ayê) e o mundo espiritual (orun), ou seja, o mundo dos homens e o mundo dos orixás. Ironizando a passagem bíblica, o eu poético diz que Exu estabelece a comunicação entre o céu e a terra, porém dentro das religiões de matriz africana inexistente a crença no céu (bíblico). O fragmento ainda faz alusão à passagem bíblica do livro de Timóteo, em que está escrito que só há um Deus e um só mediador entre Deus e os homens, Jesus Cristo. Entre sátiras e ironias, essa estrofe tem um viés fortemente descentralizador de uma cosmogonia judaico-cristã, hegemônica até os dias atuais, e que subalterniza outras formas de compreensão do mundo, como aquelas presentes nos terreiros de candomblé.

Na construção dos versos da estrofe em questão, há elementos que são inerentes a Exu, usados como recurso poético/estilístico pelo narrador opanijeano. Termos como caminho, encruzilhada, terra fazem parte da *ibugbe* (habitação) de Exu. Os orixás são/estão conectados com os elementos da natureza, como Oxum, rainha das águas doces, e Xangô, senhor do fogo. No entanto Exu não tem poder sobre fenômenos da natureza, pois não é um orixá guerreiro, mas é senhor dos caminhos, da comunicação, e nada se faz sem ele. Portanto, ele é uma incógnita, ao mesmo tempo que não possui nenhum poder extraordinário, possui o maior poder, a palavra. Todo o investimento feito neste parágrafo é para evidenciar que o afro rap *Encruzilhada* faz jus ao próprio nome, não existe fórmula na obra, e sim formas, tal como o é Exu. Importante notar que existem estrofes de três versos, outras com sete, também versos

⁶⁴ Ver sermão vigésimo sétimo com o santíssimo sacramento Exposto, de Padre Antônio Vieira. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=130123>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2021.

⁶⁵ Ver I João 14:6; I Timóteo 2:6 na Bíblia sagrada

compostos por duas palavras, ou apenas uma palavra. Assim, é uma letra de rap que explora as personalidades de Exu.

A estrofe seguinte vem com um tom mais simples, versos curtos, expressões corriqueiras rimas quadradas, mas muito bem elaboradas lírica e esteticamente. Pela primeira vez, aparece a multissilábica, recurso estilístico usado na literatura rap, para tornar as rimas elegantes, divertidas, impactantes, de modo a atrair a atenção dos ouvintes. As rimas multissilábicas são frequentemente utilizadas pelos MCs em batalhas de rimas. Observe:

Tô bem **coberto**
 Eu te **alerto**
 Meu corpo não tá **aberto**
 Lugar certo não tem **teto**
 Não mexe com quem tá **quieto**. (OPANIJÉ, 2013)

A estrofe possui uma sonoridade alta, um ritmo acelerado, e uma musicalidade própria do rap. A textura dos versos são facilmente identificáveis como tal. O samba e o repente possuem uma característica semelhante ao rap nesse sentido. Destaquei em negrito as duas palavras querimam em modo multissilábico “alerto e aberto”, a formação multissilábica ocorre ao passo que para construir a rima entre as duas palavras, o Opanijé altera apenas uma letra, no caso a palavra em destaque no terceiro verso.

Com rimas ácidas, aliterantes e combinações emparelhadas/inalternadas, a oitava estrofe é dotada de um discurso afirmativo, direto com o eu poemático narrando na primeira pessoa do singular. A transição das vozes nas estrofes, como também as mudanças nas composições das rimas, marcam a singularidade poética e identidade musical do rap brasileiro, visto que não só o Opanijé lança mão desse recurso estilístico; Rincon sapiência e Racionais MC’s são destaque no uso dessa literariedade. Todos os sons e sílabas dos versos combinam, portanto as rimas são consideradas perfeitas.

De volta à poética de Exu, o Opanijé explora outra característica do orixá, a repetição. A estrofe em questão repete o verso da quinta “Tô bem coberto”. Exu é o orixá da circularidade, do movimento circular, não se sabe onde ele inicia algo, nem onde ele termina. Nesse fragmento, o narrador opanijeano mostra uma familiaridade com Exu, deixando evidente que é seu filho, conforme as religiões de matriz africana batizam os iniciados e seus respectivos orixás. Todos os versos seguem o mesmo esquema rímico, por isso não apresentarei um diagrama desta vez.

Antes de passar para análise do próximo fragmento, considero pertinente falar sobre o quarto verso, cuja metáfora é cara aos especialistas da literatura, sobretudo à crítica literária negra: “lugar certo não tem teto”. Essa imagem poética construída no afro rap do Opanijé

encruzilha toda a estrofe, tal como Exu faz, não dando desfecho para a narrativa, atentando para a infinitude, uma vez que Exu não tem limites, e a imagem do teto remete à limitação, e para Exu não existe um único lugar certo. O verso, de certa forma, explica e complementa o anterior, que diz “meu corpo não tá aberto”. Tal afirmação significa que o eu poemático está com o “corpo fechado”, ou seja, protegido segundo a cosmovisão das religiões de matriz africana. Assim, o fechamento do corpo não é um ritual direcionado a alguém considerado “correto”, mas sim a qualquer pessoa que mantenha uma conexão com o orixá, pois em Exu não há dicotomias entre certo e errado, verdade e mentira. Por isso, para o narrador, “lugar certo não tem teto”.

Quem tem fé no Axé não dá ré, segue adiante
Extrai o êxtase extremo,
Exuberante Exu nasceu no Jitolú, não teme nada
 Mora na comunidade, a encruzilhada é sua morada
Aquele que comunica, frutifica e faz crescer
 Não tenho nada a dizer a não ser...(laroiê) (OPANIJÉ, 2013)

Essa estrofe é totalmente dedicada a Exu. Nela, o eu poemático descreve com grande estima suas características, narrando de fora do fragmento, mas não distante, pois é filho de Exu, e essa é a primeira estrofe com sete versos. Rimas descritivas, linguagem um tanto direta e uma lírica própria do Opanijé, de exaltação às africanidades em seus afro raps. Os versos voltam a ser extensos e com pouco ritmo, de caráter didático e assertivo.

O último verso, que é a saudação para Exu, é classificado no universo literário do rap como “verso destaque” ou “voz de peso”, um recurso que consiste em uma frase ou palavra que reforça tudo aquilo que foi dito anteriormente em determinada estrofe, ou seja, é o apanhado geral de todas as linhas da obra e/ou complemento do sentido das rimas, mesmo que elas não estejam finalizando um rap, por isso algumas vozes de peso nos intervalos entre uma rima e outra. Vale observar que o Opanijé utiliza esse recurso na terceira, quarta e quinta estrofes.

Todas as rimas estão emparelhadas no fragmento acima, com inserção de um diagrama inéditonas sílabas, identificados nos versos finais. O esquema rimático está organizado em AA/BB/CCC, e embora a consoante final não esteja presente no último verso, o som das sílabas é o mesmo para os três. Do primeiro ao último verso aparecem referências a Exu, na linha de abertura, “axé” (energia vital) é a palavra destaque, pois o orixá dos caminhos é detentor do axé e utiliza dessa força para abertura e fechamento de caminhos. Posteriormente, a palavra “ré” (andar para trás) completa o verso.

As rimas assonantes vão dando contorno à estrofe em uma técnica muito peculiar do Opanijé. No segundo verso, o encruzamento entre as palavras evidenciam uma poética fincada em uma ideologia, estética e filosofia de base africana, às quais o próprio grupo está vinculado. Todas as palavras do segundo verso fazem referência a Exu, tanto em sua formação, quanto em seu sentido. As letras iniciais do nome de Exu estão em três palavras do verso, sendo a quarta o nome completo, acompanhada de um trocadilho. É importante prestar atenção ao jogo de palavras construído pelo Opanijé: “extraí o êxtase, extremo, Exuberante”.

Todos esses termos presentes, não só no segundo verso, mas em toda estrofe, fazem parte da personalidade de Exu, ele é o orixá do prazer, da libertinagem, da sensualidade, seu falo de tamanho avantajado e ereto entre outros atributos, conferem ao orixá o título de deus da fecundidade e da cópula. O verso aqui analisado é minuciosamente construído, pois as palavras estão em modo crescente, ou seja, há a presença da gradação, recurso bastante usado na poesia tradicional, além da assonância, da musicalidade e sensualidade, estéticas marcantes da poesia simbolista, que têm como um dos principais nomes Cruz e Souza, poeta preto brasileiro.

O quarto verso segue com a musicalidade e escolhas detalhadas de palavras que enaltecem Exu “aquele que comunica, frutifica e faz crescer”. Além da linha musical, o verso inclui gradação e repetições de sons consonantais. Vale observar os grifos em negrito em cada uma das sílabas. Quase ausente de imagem poética, a estrofe de cunho descritivo e de louvor a Exu é musicalizada e adornada pela irreverência das rimas do afro rap do grupo Opanijé. Os versos finais apresentados em divisão de sílabas poéticas (musicais) ficam desta forma:

não/te/nho/na/daa/di/zer/a/não/ser
la/roi/ê

A palavra *axé* está no verso inicial da obra, e *laroiê* está no último. As escolhas das palavras foram feitas minuciosamente, pois uma remete a força, energia, e a outra se refere a respeito, reconhecimento — no caso, usada para honrar os atributos de Exu. Há também *jitolú*, que significa “barro preto”, lugar de origem de Exu, uma vez que ele nasceu do barro.

Não encerraria a análise dessa estrofe sem falar do quarto verso, em que Opanijé lança mão de dois recursos estilísticos, ambiguidade e o paradoxo, que fazem parte da persona do próprio Exu. “Mora na comunidade, a encruzilhada é sua morada”, a ambiguidade aparece ao passo que “comunidade” é o termo usado por artistas do rap, do samba, do funk para se referir a seus lugares de pertencimento e/ou de que são oriundos, as favelas (periferias) do país. Também, “comunidade” no fragmento é usada em referência aos terreiros, onde geralmente ocorrem os cultos das religiões de matriz africana. O ambiente também é chamado de

“comunidade-terreiro”. Já o paradoxo surge logo em seguida, quando o narrador diz que a encruzilhada é a morada de Exu. A encruzilhada não é um local determinado, sendo vários lugares, diversos caminhos que se cruzam. Portanto, existe um excelente jogo poético nesse quarto verso: “Exu nasceu no jitolú”, conforme o narrador diz no terceiro verso, mas não possui uma única morada. Logo, a poética de Exu é da contradição.

Na décima estrofe, o narrador volta para a primeira pessoa, novamente incorporado em Exu, que assume todo o fragmento. Pelo fato de ser uma obra cujas vozes narradoras são múltiplas, a análise também se movimenta, surgindo assim diversos caminhos que são trilhados a fim de dar conta da complexidade do afro rap *Encruzilhada*. Há a inserção de uma voz inédita na narrativa, a do interlocutor que aparece no segundo verso.

Quero ouvir falar de mim sem sentir medo
 Respeito!
 Há há, tá tudo preto pra você e seu preconceito
 Vejo pânico estampado na cara de quem desacredita
 Mas falsifica sim, tanto no descarrego quanto na missa. (OPANIJÉ, 2013).

Em esquema ABB/CD, composição métrica inédita do afro rap do Opanijé, o trecho em destaque acima vem acompanhado de uma voz de peso, conforme ocorre em algumas estrofes anteriores. A voz de peso, que se encontra no segundo verso, contrasta e acrescenta o verso de abertura, pois as palavras “medo” e “respeito” são colocadas em contraposição ao passo que o preconceito com o orixá é destilado, com requinte de racismo religioso. Dentro das religiões de matriz africana, os orixás são entidades cultuadas que possuem qualidades e defeitos, assim como os seres humanos. Contudo, são concebidos como “demônios” por parte de algumas religiões de base católica e/ou judaico-cristãs. Muitas pessoas sentem medo, de fato, ao ouvir falar sobre Exu que é caricaturado como um diabo, e por essa razão, o narrador exige “respeito”. Assim como Exu, todos os orixás do panteão africano são negros, o que comprova o racismo religioso.

O terceiro verso é imbuído de rimas ácidas, com requinte irônico, ressignificando a opressão, transformando-a em potência, conforme Rincon Sapiência, no afro rap *A coisa tá preta*. Não só Exu e os demais orixás, mas tudo aquilo que foi/é criado e difundido pelo povo preto é encharcado com doses cavalares de negativismo. A desmistificação de Exu, enquanto figura demoníaca, e sua cor preta, como imagem poética no verso, conferem ao narrador opanijeano o título de (re)escritor da história de Exu, pelo qual está incorporado, e faz jus ao codinome do grupo Opanijé: Organização Popular Africana Negros Invertendo o Jogo

Excludente. “Tá tudo preto pra você e seu preconceito”, o narrador assume o domínio da retomada do poder preto através do axé (energia vital) emanada pelos ancestrais.

O quarto e quinto versos seguem com rimas afiadas, denunciando o medo que é provocado em algumas pessoas que desconhecem a figura de Exu, e a apropriação cultural/religiosa orquestrada por líderes de igrejas católicas, evangélicas e/ou ortodoxas. O eu poemático opanijeano cita um ritual praticado pela instituição evangélica Igreja Universal do Reino de Deus, chamado de “sessão do descarrego”, cujo objetivo é expulsar os demônios, incorporados nas pessoas; e a missa, cerimônia que ocorre nas igrejas católicas. Entretanto, essas e outras práticas remontam os rituais ocorridos nos cultos de religiões afro-brasileiras. A Igreja Universal realiza diversos rituais intitulados de “campanhas”, utilizando folhas, sal grosso, peças de roupas e seus membros costumam vestir branco nesses rituais, cor adotada nas vestes das yalorixás, babalorixás e demais membros do candomblé e outras religiões de matriz africana.

Como senhor da comunicação e da linguagem, Exu lê a expressão corporal e facial dos homens, por isso o narrador dispara: vejo pânico estampado na cara de quem desacredita. Esse verso também pode ser lido a partir de duas chaves interpretativas: a descrença quanto à existência de Exu e a desfeita/dúvida com relação ao seu poderio. A estrofe a seguir é subsequente à que acabou de ser analisada.

Tem gente que tenta lucrar com meu nome e não se manca
 Distorce minha imagem, faz um monte de pilantragem
 E esquece que esse mundo é **ponte**, aqui é só **passagem**. (OPANIJÉ, 2013)

Os versos seguem assertivos, rimas sagazes, com requinte de *punchline*. A crítica é direta aos “comerciantes da religião”, pastores, bispos e/ou padres que demonizam a figura de Exu, que ao mesmo tempo utilizam de sua imagem para angariar recursos financeiros. Agindo como exorcistas, cobram valores exorbitantes para realizar a expulsão dos demônios incorporados nas pessoas, além dos discursos proferidos nas igrejas que endossam a demonização de Exu. Além de ser continuidade da estrofe anterior, seus versos não poupam aqueles membros da comunidade terreiro que andam errantes em seus caminhos, cooptados pelo sistema capitalista/eurocentrista, que visam obter lucro com o uso da imagem de Exu.

O primeiro e terceiro versos funcionam como paródia das pregações a respeito dos ensinamentos de Jesus, os vocábulos escolhidos pelo Opanijé fazem parte do repertório linguístico de membros de religiões judaico-cristãs. Expressões como “lucrar como nome de Deus e “estão distorcendo as palavras de Deus” são frequentes nessas religiões, todavia os

mesmos pregadores, em sua maioria líderes majoritários de grandes instituições religiosas, proferem discursos equivocados, quando abordam temas relacionados às religiões de matriz africanas.

Absorver elementos de uma cultura dominante e utilizá-los para contradizer seus discursos e práticas é um dos “trunfos” do Opanijé, pois o grupo usa o artifício em outras composições, como no afro-rap *Deus que dança*. Os dois últimos versos, em destaque, criam uma reviravolta na narrativa, trazendo como elemento poético-estético o mundo, a ponte e a passagem, tripé fundamental de sua poética e do próprio Exu, visto que o mesmo é um orixá mensageiro entre o mundo dos homens e dos orixás.

O esquema rímico tem um caráter peculiar, ABC/CDC, as rimas surgem em ordem crescente, posteriormente declinam na segunda combinação, a qual se inicia com uma rima desfixada, ouseja, criada a partir do terceiro verso, algo que não é comum em letras de rap, nas quais predomina o estilo 4x4 (quatro por quatro). Quanto à voz poética, o narrador está em primeira pessoa, incorporado em Exu, logo são duas vozes em uma. Esse estilo poético-criativo propõeum desafio à crítica literária, sobretudo a respeito da poesia, encarada por muitos críticos literários como um gênero literário menor.

Por fim, os dois últimos versos exibem um imagem poética forte e bem elaborada, a metáfora proferida pelo Opanijé aproxima e, ao mesmo tempo, distancia elementos preponderantes na poética exuística — “ponte” e “passagem” —, tecendo assim um jogo poético altamente sofisticado, pois a segunda palavra possui o sentido de algo temporário; já a primeira está se referindo à ligação, conexão entre dois mundos, sem deixar a abertura para uma interpretação um tanto óbvia, sendo “ponte” referente a “passagem”; e “passagem”, referente a “caminho”.

Quatro elementos pra mim ainda são poucos
 Levo meu ideal a sério com a corda no pescoço
 Não sufoca, não amarra,
 Não enforca, não cala. (OPANIJÉ, 2013)

A antepenúltima estrofe ostenta um ineditismo no esquema rímico, AB/CD, tal esquema é enriquecedor para o rap, e para outras modalidades poéticas, pois provoca uma rasura na fixidez das suas construções, a maioria das letras de rap são compostas a partir do esquema rímico AA/BB ou AB/BA, sobretudo as clássicas obras de rap dos anos 1990 e 2000. Aqui, o narrador aparece desincorporado, em primeira pessoa e citando o movimento hip-hop, o qual é organizado em quatro elementos: o DJ, o break, o grafite e o rap. Este último, elemento central

na referida pesquisa, cuja função é transmitir a mensagem através da palavra, do ritmo, das rimas. Tendo como foco narrativo a “reexistência”, a qual perpassa toda a obra, o eu poético exalta sua ancestralidade e memória utilizando o adereço específico de um membro do axé, a corda que é conhecida como *conta* dentro do candomblé e outras religiões afro, contrariando a corda usada para aprisionar e torturar negros escravizados, como é pontuado nos dois últimos versos. O uso de adereços⁶⁶ é comum entre os membros do movimento hip-hop, e esse uso está para além de uma dimensão estética: identidade, pertencimento, memória, corporeidade, estão entrelaçadas nessas cordas (contas) e outros adereços, tais como correntes, anéis, pulseiras, bananas, bom’s etc.

A penúltima estrofe segue o mesmo esquema rímico AB/CD, primeira pessoa e discurso combativo. Opanijé dedica esse fragmento à valorização da palavra, uma vez que o rap e as manifestações religiosas de matriz africana fazem parte da literatura oral, e a oralidade é o elemento essencial de transmissão de conhecimento e sabedoria entre as sociedades tradicionais africanas e afrodescendentes. O afro rap do Opanijé é uma extensão da prática de transmissão desses saberes, assim como as outras vertentes do rap, como o gangsta rap, o afro trap, e outros gêneros, a exemplo do afro pop, afro beat, afro funk, etc.

Sou um bom orador
E minha função é minha palavra
Representei os quatro cantos do mundo
Fiz revolução com a tradição oral⁶⁷ de África (OPANIJÉ, 2013)

O termo “representei” utilizado na estrofe acima, não está empregado dentro do conceito platônico-aristotélico de mimesis, mas apoiado na teoria do hip-hop, na qual “representar” significa “manter o proceder”, “correr pelo certo”, ou seja, apresentar suas visões de mundo, defendê-las como “religião”, sem ser contraditório e/ou demagogo. Em diversas letras de rap, a palavra “representação” se faz presente, como em *Mun-ra*⁶⁸, de Sabotage; *Sou Função*, de Dexter⁶⁹; *Contexto*, de Planet Hemp⁷⁰, entre outras.

O narrador assume a função de *griot*, grandes sábios e contadores de histórias africanos, citando no último verso a “tradição oral” que é um conjunto de teorias e práticas de sociedades tradicionais africanas, ligadas à relação do ser humano com a palavra, concebida pelos griots

⁶⁶ Sobre a importância do uso de adereços por artistas afro-brasileiros, ver Performances da Oralitura:Corpo, lugar da memória, de Leda Martins.

⁶⁷ Ver “A tradição viva” de Amadou Hampâté Bâ

⁶⁸ Sabotage. Mun-ra Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCHJZxi3jW7iT-5Ae5xWxE5Q>> Acesso em: 11 de março de 2021

⁶⁹ Dexter” Sou função” CD Exilado sim, preso não (São Paulo, independente, 2005).

⁷⁰ Planet Hemp “Contexto” CD A invasão do sagaz homem fumaça (Rio de Janeiro, Sony Music, 2000).

como algo de cunho sagrado. Na cosmogonia da tradição oral, não há separação entre o real e o sobrenatural, tal como Opanijé evidencia a partir de Exu, enquanto *itàn*⁷¹ fundador da lírica, do fazer poético e da poética do grupo.

Não abri mão, recitado nos poemas periféricos,
Com bastante sentimentos
Utilizo como **chave** boas ações,
Bons argumentos. (OPANIJÉ, 2013).

Por conseguinte, a última estrofe do afro rap *Encruzilhada*, correlacionada à penúltima, confirmando que a palavra é o principal veículo de comunicação, criação, transmissão de saberes e memória do povo afro-brasileiro. É válido destacar o terceiro e quarto versos, nos quais o eu poemático unifica palavra e ação, assim como Exu, que significa esfera, traduzido do yorubá, unifica início e fim em um movimento circular e/ou espiralar.

Em esquema AB/CB, Opanijé usa como recurso estilístico/poético a “chave”, que a priori é um instrumento de abrir e fechar fechaduras, mas aqui funciona como ferramenta de abrir mentes, ideias, visões de mundo. A imagem poética foi muito bem construída, porque Exu é a chave que abre e fecha caminhos, guardião das encruzilhadas, dos becos, das vielas e periferias. Contudo é o mesmo que fecha os caminhos, os corpos e retém as mensagens.

Enfim, a análise que fiz do afro rap *Encruzilhada* visou contemplar os aspectos da poética como objeto analítico principal, combinados à interpretação da letra para que xs leitorxs compreendam o porquê do caminho trilhado pelo Opanijé, adotando uma poética situada em Exu, e não em deuses greco-romanos como Apolo ou Dionísio. Todos os elementos contemplados estiveram em convergência com o principal, que foi a poética de Exu. O fazer poético e a estética, tornaram-se impossíveis de serem abordados e/ou dissociados, embora não tão evidenciados. Porém uma obra poética cujo autor, tema, foco narrativo e lírica estão entrelaçados, não há outro caminho, a não ser a encruzilhada.

4.1 REFLEXÕES SOBRE O ÁLBUM *GALANGA LIVRE*

Como estou trabalhando aqui com canções de um álbum musical, em uma dissertação na área de literatura, desenvolverei esse item concebendo o disco *Galanga Livre* como um conjunto de poemas épicos da literatura oral, cujas narrativas fogem dos modelos homérico e camoniano. Sem intenção de invalidar as obras de Camões e Homero, ressalto que as canções

⁷¹ Palavra de origem iorubana que traduzida para o português significa “mito”.

que compõem o álbum foram gestadas a partir da poesia oral africana, convocando a ativar outros vetores teórico-críticos para dar conta dos obstáculos estéticos, estilísticos e éticos propostos na obra em questão.

Rincon Sapiência, pseudônimo de Danilo Albert Ambrósio, constrói esteticamente suas obras a partir da figura de Ogum, por isso a palavra “ponta de lança” aparece em diversas de suas canções, além daquelas presentes no álbum *Galanga Livre*. Ogum é o orixá do ferro, o senhor da guerra e da tecnologia. Sua arma principal é a lança, embora a espada também seja uma arma poderosa nas mãos.

Essa reflexão teórica sobre *Galanga Livre* desafia a crítica e a teoria literárias tradicionais, visto que estou tratando de um álbum de rap, o qual não possuía fortuna crítica, até a escrita deste trabalho. A proposta de rasura que o álbum *Galanga Livre* traz desafia também a própria teoria da literatura afro-brasileira, pois é um disco de rap, com características de conto, crônica, romance e majoritariamente poético, cujo autor joga literariamente com seu pseudônimo, heterônimos e personagens. Observe a introdução da obra rinconiana:

Salve, salve!
 Vamos seguindo aqui, nas nossas transmissões!
 Aqui no Novembro Manicongo, com a música de Rincon Sapiência
 Música que foi inspirada no conto fictício do escritor Danilo Albert Ambrósio
 Que conta a história do escravo Galanga
 Que gerou uma grande reviravolta no engenho
 A partir do momento que cometeu um crime bárbaro! (SAPIÊNCIA, 2017).

A faixa que abre o álbum *Galanga Livre* não é cantada, e sim, falada. Rincon personifica o autor, o narrador e o personagem, recurso estilístico utilizado por diversos autores da literatura brasileira tradicional, como Clarice Lispector em *A hora da estrela*⁷², romance, cuja história da personagem principal é narrada por uma outra personagem. Esteticamente, o álbum é um prato cheio de imagens poéticas e de um lirismo impecável imbuído na oralidade africana, a qual Rincon Sapiência explora com maestria.

Em *Galanga Livre*, Rincon narra a trajetória do rei Galanga do Congo, que foi sequestrado por traficantes portugueses, juntamente com sua família e trazido para o Brasil no século XVIII para servir como mão de obra escrava. O navio negreiro que trazia o rei Galanga e sua família desembarcou em Minas Gerais, porém somente ele e seu filho sobreviveram. Sua esposa, a rainha Djalô, e sua filha, a princesa Itulo, foram lançadas ao mar. Em terras brasileiras,

⁷² A história de uma mulher nordestina chamada Macabea é narrada por um homem chamado Rodrigo.

Galanga rei do Congo teve seu nome trocado para “Chico”, e como recusara tal nome, desafiando os senhores de engenho ao se afirmar “rei Galanga”, os escravocratas o apelidaram de “Chico Rei”.

Rincon Sapiência ressignifica a narrativa do rei Galanga do Congo, contando sua história na condição de escravizado, fugitivo, vingativo e enfrentando todas as dores possíveis do neocolonialismo do Brasil contemporâneo. O álbum é dividido entre versos mais ácidos como em *Crime bárbaro* e rimas mais suaves, encontradas em *Benção*, além da presença do gênero romance dramático em *Moça namoradaira*. *Galanga Livre* é uma obra literária que ora se aproxima de um romance, ora de um conto, crônica ou memória, isso tudo dentro de um gênero poético, o rap. Por isso considero importante nomear essa empreitada rinconiana como narrativa. Rincon Sapiência é também conhecido pelo pseudônimo “Manicongo”, que na língua africana *kicongo* significa “rei do Congo”, alcunha assumida por Galanga durante seu reinado. Originalmente a expressão que designava os reis do Congo era *Mwene Kongo*, a palavra “wene” se referia ao reino do Congo e a cada unidade territorial do mesmo. Cada líderque assumia o trono recebia o referido título.

O reino do congo era um dos mais potentes a África ocidental, ocupava grande parte da costa oeste e do centro da África ocidental. O rei manicongo era responsável também pelo recolhimento dos impostos das províncias as quais dominava. Hoje, as regiões que foram parte do reino do congo, se encontram nos países Congo, Angola e outros países pertencentes a região ocidental da África subsaariana. O fundador do reino se chamava Nmi-a-Lukeni, primeiro manicongo da dinastia, Nimi uniu tribos variadas, centralizando o poder, além de fundar a cidade de Mbanza, primeira capital do congo.

Do final do século XV a meados do século XVII, o congo se manteve um reino relativamentecoeso, no qual o *manicongo* exercia um domínio significativo sobre as diferentes províncias, que controlava da capital. Os laços tecidos a partir do manicongo e de seus colaboradores diretos garantiam um grau de centralização suficiente para que os habitantes do reino se sentissem membros de uma comunidade política que extrapolava os limites das províncias. Esse sentimento estava presente ao se engajarem em guerras, ao acatarem as ordens do poder central e ao comparecerem em cerimônias relacionadas ao poder real, como eram as eleições e entronizações dos novos reis. (SOUZA, 2014, p.48).

Galanga Livre é um álbum multifacetado, possui diálogo com o cinema, destaque para os versos da canção *Ponta de Lança*, que tem referências à atriz queniano-mexicana Lupita

Nyong'o⁷³, ao diretor Quentin Tarantino e a seu filme *Django Livre*⁷⁴. Este último intertextualiza com a obra rinconiana em diversos aspectos, além do próprio título. É difícil mensurar a riqueza de um trabalho dessa magnitude. O entrelaçamento com outras manifestações artísticas negras como o jongo e a congada, singulariza o álbum de Rincon Sapiência, que é considerado pela Associação Paulista de Críticos de Arte um dos melhores discos da música brasileira lançado em 2017, ao lado de *Caravanas*, de Chico Buarque. Em sua estética visual, *Galanga Livre* é uma fortíssima dose de africanidade.

Rincon literaliza a história de Galanga rei do Congo, desmistificando o fetiche que muitos estudiosos das ciências humanas, sobretudo historiadores e antropólogos, alimentam acerca do processo de escravidão no Brasil, já que nas pesquisas deles geralmente são observados apenas o contingente de africanos escravizados no Brasil (dados quantitativos), as relações entre senhores de engenho e escravizados e entre as diversas etnias africanas mantidas cativas. Há poucos trabalhos nas áreas de história, antropologia, e inclusive na literatura, que trazem narrativas fora de um viés tradicional. Sapiência narra a história do ex- rei do Congo, Galanga, em forma de um afro rap.

Do ponto de vista estético-visual, Rincon Sapiência remete também às indumentárias utilizadas pelos reis do Congo no período imperial africano, o uso das vestimentas reais contemporaneizadas, como as túnicas congolesas estão presentes em outros trabalhos do rapeiro como o single *Afro Rep*⁷⁵, canção que não faz parte do álbum *Galanga Livre*. Por isso, o caráter visual é marcante em Rincon Sapiência, suas roupas de tecido africano não só trazem a autoestima e a politização do povo negro, mas sobretudo a presentificação darealeza africana na contemporaneidade brasileira. Observe um trecho da canção exposta abaixo:

Quero minha carteira gorda, gorda, gorda
 A gordura boa como abacate
 Pega a visão, lição
 Nossa abolição é nosso combate
 Cachorro bravo fica quieto, quieto
 O cachorro manso late, late, late
 Chave, chave, chave, chave, chave
 Tamo abrindo porta só com alicate
 Zica memo, nós é batuquero
 O navio negreiro não era iate (SAPIÊNCIA, 2017)

⁷³ Primeira atriz do Quênia e do México a ganhar um Oscar.

⁷⁴ Django é um ex-escravizado que busca incansavelmente por sua esposa, mantida cativa em uma Fazenda. Um guerreiro que, além de libertar diversos negros escravizados, põe fogo na casa-grande de um senhor de engenho.

⁷⁵ Ver o videoclipe da música Afro rep. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UBk5WSHgNF0>

Afinal, o estilo de se vestir também textualiza, fala, literaliza, como bem aponta Leda Martins em *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*, trabalho no qual a autora discorre sobre a congada, adereços, estilo. Rincon cria seu próprio reino do Congo em *Galanga Livre*. Aliás, sobre *Galanga Livre* e o processo de fundação do reino do Congo, o império será ratificado no segundo álbum do artista, intitulado *Mundo Manicongo*, lançado em novembro de 2019. Trata-se da continuação da saga do rei Galanga do Congo. No novo álbum, o guerreiro retoma o seu trono. Em trabalhos futuros, pesquisarei essa nova obra do autor. Galanga por enquanto está em busca de viver em liberdade e de retomar seu império. Conforme dito anteriormente, o álbum pode ser lido como um romance, já que ler não é apenas decodificar textos como bem afirma o pai da pedagogia no Brasil, Paulo Freire⁷⁶. De acordo com o autor, a leitura de mundo, do contexto em que o sujeito vive, são imprescindíveis e devem ser feitas antes da leitura do próprio texto, ou seja, ler o espaço a que se pertence é prioridade, pois o indivíduo obtém uma visão crítica acerca da sociedade e de seu funcionamento, ao mesmo tempo adquire em leitura de si.

Galanga Livre é um excelente trabalho, e com uma gama de referências e influências africanas desde a musicalidade até o seu próprio conteúdo. Rincon Sapiência inaugura um álbum conceitual, mira e acerta em cheio na literatura afro-brasileira, tendo como conceito estético a tradição oral. A obra envolve sofrimento, luta, drama, violência, opressão (*Crime bárbaro*, *A volta pra casa*), mas também vitória, conquista, alegria, prazer, festa, como é perceptível nas canções *A noite é nossa* e *A coisa tá preta*. Galanga está em busca da retomada de sua coroação, já que é um rei congolês escravizado, e a forma como Sapiência reconta e ressignifica a saga do rei do Congo no Brasil é digna desta e de outras pesquisas que virão, quer sejam feitas por mim ou por outrxs pesquisadorxs. Referências à congada, dança africana que ocorria após a coroação do rei do Congo, manicongo, no século XVII. Atualmente, manifestação cultural afro-brasileira ao jongo, dança de origem africana trazida ao Brasil pelo subgrupo *bantu*⁷⁷.

A congada envolve também peças teatrais que recriam narrativas africanas do passado, tal como, e as canções do álbum *Galanga Livre*, especificamente. A obra pode ser lida também como uma narrativa afrodiaspórica, africanista, mas fico com a literatura afro-brasileira, que é o foco desta pesquisa.

⁷⁶ Ver Paulo Freire, *A pedagogia do oprimido*. Disponível em: <<https://cpers.com.br/wp-content/uploads/2019/10/Pedagogia-do-Oprimido-Paulo-Freire.pdf>>. Acesso em 20 de junho de 2022.

⁷⁷ Subgrupo etnolinguístico localizado principalmente na África subsaariana.

Toda a multiplicidade existente no álbum *Galanga Livre* é impossível ser abordada aqui, neste item, porém, algo que a meu ver é bastante caro para este trabalho e que dialoga com a proposta rinconiana em *Galanga Livre*, é o que a historiadora Maria de Melo e Souza traz em seu trabalho *Reis negros no Brasil escravista: histórias da festa de coroação de rei Congo*. Sobre a congada, a autora diz que os discursos eram feitos em tom meio cantado, e havia um esboço de cadência e rima, remetendo basicamente a elementos das sociedades e tradições africanas, como as lutas e as articulações políticas. A dança dramática era conduzida por versos rimados, nos quais palavras africanas se entremeavam com o português, à semelhança do que os folcloristas documentaram já no século XX, e ao que ocorre ainda hoje em muitos lugares. (SOUZA, 2002, p.310, grifo nosso).

É bastante pertinente saber que a congada possui uma estética poético-musical que o rap também possui, conforme destaquei nas palavras acima grifadas, o que me leva a afirmar que essa manifestação cultural de matriz africana influenciou o rap no Brasil, sobretudo o afro rap e a obra *Galanga Livre*, de Rincon Sapiência, rapeiro que recria a trajetória do rei Galanga no Brasil contemporâneo, assim como o próprio Chico Rei recria seu reinado e retoma seu verdadeiro nome ao libertar diversos africanos escravizados do reino do Congo, ou ao adquirir uma mina de ouro e construir várias irmandades. Esses dados historiográficos abordarei mais adiante em outro tópico da pesquisa.

Chico Rei, que segundo a memória popular teria liderado a construção dessa capela. Diz a lenda que, rei de uma nação africana, o herói foi escravizado junto com sua família que pereceu na travessia do Atlântico, à qual sobreviveram apenas ele e um filho. Trazido para trabalhar nas minas, conseguiu comprar sua liberdade, a de seu filho e de muitos outros escravos, às vezes identificados com pessoas de seu povo, outras vezes não, mas que, de qualquer forma, uma vez reconquistada a liberdade, com Chico formaram uma nova comunidade, da qual ele era o rei (SOUZA apud SILVA, 2002, p.329).

No álbum *Galanga Livre*, Sapiência atualiza e presentifica a saga do rei Galanga do Congo em terras brasileiras com o nome de Chico Rei, dado pelos senhores de engenho. Essa historicidade e dualidade acerca do rei Galanga, é cuidadosamente explorada na obra rinconiana, através do personagem *Galanga Livre*. Abordarei com mais detalhe esse assunto em outro tópico.

Embora esteja fazendo uma análise poética sobre canções de álbuns de ambos artistas, não me arrisco a dizer aqui que sejam apenas obras poemáticas, já que a presença da narrativa é forte. Esse é um dos muitos problemas que encontramos quando nos deparamos com obras literárias de caráter/cunho afrodiaspórico, essas obras nos colocam em encruzilhada(s), já que

além de apresentarem tempo, espaço, personagens, diálogos, características psicológicas desses personagens, que caminham para o lado narrativo, de fato, englobam corpo, corporeidade, movimento, oralidade. Como avaliar por apenas um viés um fenômeno literário tão híbrido e em constante movimento? Alguns críticos literários e pesquisadores da literatura negro-brasileira e africanas optam pelo termo *narrativa* e não *poesia*, o que acredito contemplar as tensões que elas oferecem, porém estamos falando de uma obra de rap, cujo significado básico é “ritmo e poesia”, portanto cabe acomodá-las nesse eixo (poesia). Porém sempre se incomodando e/ou aceitando os incômodos que elas nos oferecem.

Após uma breve reflexão acerca dos álbuns, este tópico, bem como os seguintes, é dedicado à análise de algumas canções presentes em cada um. A fim de que não haja discrepância entre a proposta de Rincon e a do grupo Opanijé em suas produções artísticas, optei por analisá-las separadamente. Desse modo, evitar-se-á desorganização de pensamento teórico do pesquisador e dificuldade de compreensão por parte do leitor, sobretudo aquele que não detém conhecimento mínimo sobre os autores em questão e suas obras.

4.2 A ESTÉTICA DA CRIAÇÃO NA CANÇÃO *GALANGA LIVRE*

O rapeiro Rincon Sapiência navega pelos oceanos negro-diaspóricos em todo o álbum, isso já evidenciei no tópico anterior dessa dissertação. Aqui, dedicarei um esforço hercúleo para analisar detalhadamente a canção que é faixa-título do álbum, que esteticamente possui uma grande riqueza aos estudos da literatura afro-brasileira e culturais. Nesse sentido, os estudos teóricos de Henrique Freitas, Florentinza Souza, como também as abordagens bakhtinianas serão arcabouços necessários para a referida análise.

O primeiro fragmento da canção é construído com o recurso da reduplicação nos versos. O rapeiro tece o ritmo e a rima da estrofe a partir da repetição, seguido de rimas perfeitas, combinando sons vocálicos e consonantais, além de aliteraões e sequências rítmicas sem esquemas fixos. Essa autenticidade estética de Rincon denota a maturidade desse artista afro-brasileiro e de sua obra, como é possível observar na estrofe iniciante da canção:

Andar, andar
 Minha vida ninguém pode mandar!
 Procurando pela paz, aruanda
 Eu não vou bater panela na varanda!
 Rua nós vamos ocupar
 Voar, vivendo sem culpa
 Os vilão não vão se preocupar
 Azedo como limão, chupa! (SAPIÊNCIA, 2017)

A canção *Galanga Livre* é a décima faixa do álbum de Rincon Sapiência, optei por analisá-la primeiramente para provocar um encadeamento com o tópico anterior, que é uma abordagem geral sobre o álbum, embora de um teor mais conteudístico, além do fato de ser faixa-título do disco do rapeiro. Se a canção fosse analisada pela via tradicional da teoria da lírica, sua sequência seria AA/BB+AB/AB, porém a canção é forjada na oralidade, assim como toda a obra rinconiana, sendo desprendida de formas fixas como os sonetos e as narrativas homéricas, por exemplo. Há também algumas aliteraões entre o terceiro e o sexto verso, porém não são evidências no rap rinconiano.

O terceiro verso *escurece* a poesia de Rincon, já que a palavra “aruanda” não é encontrada em obras poéticas da literatura tradicional. Aruanda significa caminho espiritual, é um termo frequentemente usado em religiões de matriz africana, como o candomblé. Com isso, já é possível perceber que a estética da poesia de Rincon Sapiência possui um “papo reto” com a ancestralidade. O quarto verso faz referência às manifestações ocorridas em 2015, contra a então presidente Dilma Rousseff. O ato ocorreu em grandes prédios e condomínios de luxo, durante o pronunciamento da ex-presidenta no horário político obrigatório, manifestantes batiam panelas enquanto Dilma Rousseff fazia seu discurso. Sapiência usa a ironia como recurso estilístico para o verso em questão “eu não vou bater panela na varanda”, posicionando-se contra as manifestações que, em sua maioria, foram feitas por pessoas brancas e pertencentes à elite brasileira. O rapeiro demonstra o desafio de *Galanga Livre* à casa-grande da contemporaneidade brasileira.

A composição estética da canção *Galanga Livre* está localizada na liberdade, a busca por ela, em todos os sentidos, ocupando os espaços de poder, as ruas, as mentes, ou seja, todas as formas de liberdade possíveis.

O escravo preso na **corrente**
 E hoje temos **corrente** no pescoço!
 Sem bala no pente e colete
 Tô querendo banquete no almoço, hãh!
 Burlei, faço minha lei
 Alma rebelde, Bob Marley!
 O império dos preto se rebela
 Jogo da velha, pronto, falei! (SAPIÊNCIA,2017).

É pertinente destacar o recurso estilístico usado por Rincon nessa segunda estrofe, a repetição da palavra “corrente”: ela aparece no meio do verso, e não no início, como ocorre naanadiplose, ou no final, no caso da epístrofe. Assim, compreendo que estou diante

de uma literatura rebelde, e que faz questão de sê-lo. Os encontros vocálicos ocorrem no final de cada palavra nos versos destacados em negrito. Sem abandonar o conceito temático e estético do álbum, o rapeiro lança mão do jogo de palavras, recurso usado com frequência pelos artistas da literatura rap da velha e da nova escola. Essa construção liricamente rica e sofisticada, pode ser encontrada em obras de artistas *old school*, como Black Alien e Inquerito; e artistas *new school*, como Djonga e Froid. Considero importante o enfoque nos dois últimos versos da estrofe: as palavras são diferentes, no entanto possuem uma sintonia que, literária e literalmente, revelam a sapiência do autor. Já que o álbum trata da história de um rei africano congolês, a narrativa como um todo é atravessada por questões relacionadas à realeza, guerra, escravidão, portanto as palavras “rebeldia”, “império” e “lei” se entrecruzam se combinam com outras palavras de mesma terminação fonética ou não. Evidencio minuciosamente os aspectos estéticos dessa estrofe para ratificar que a canção *Galanga Livre* e todo o conjunto do álbum têm muito a dizer, além da remontagem da trajetória de um rei do Congo que teve seu império destronado.

Hãn! Era escravidão, muros, o casarão
 Era nosso limite!
 Eu não quero colher o algodão
 Mas eu quero vestir coleção Herchcovitch
 O perfume flutua no ar
 Várias sick bateu Já me deu apetite!
 Poderoso que nem faraó
 E uma nega lindona tipo Nefertiti (SAPIÊNCIA, 2017)

A estrofe destacada acima é montada a partir da gradação, um recurso estilístico frequentemente usado na prosa poética, mas também os rapeiros lidam com essa figura de linguagem de um modo peculiar, atrelando-a às suas escrevivências. Abordarei com mais detalhes esse assunto em outro tópico ou seção desta dissertação. Os primeiros quatro versos da estrofe seguem uma linha de rimas alternadas (cruzadas) no formato AB+AB, já nas rimas seguintes, o autor lança mão de versos mais complexos e raros do ponto de vista estilístico, e por se tratar de uma produção de rap, tornam-se autênticos. Importante observar que o quinto verso não rima com o sexto.

A escolha de palavras feitas por Rincon para a canção *Galanga Livre* se referem a reinados e reinos africanos, o que revela a ideia central de toda a obra, além dessa faixa título. No último verso, o rapeiro cita uma rainha da XVIII dinastia do Antigo Egito, “Nefertiti”,

esposa do faraó⁷⁸ Amenófis⁷⁹ IV, conhecido como Aquenáton. No penúltimo verso, o autor cita o próprio faraó. Nota-se que *Galanga Livre* é uma obra carregada de referências a personalidades africanas e afrodiaspóricas, como o cantor e compositor jamaicano Bob Marley, conhecido como o Rei do Reggae. Outras figuras negras importantes também são citadas nas demais canções que compõem o álbum.

O trabalho que sapiência realiza com os versos da canção *Galanga Livre*, além de hercúleo, é riquíssimo, de modo que se torna impossível analisar todos os recursos estilísticos utilizados por ele na obra. A estrofe a ser analisada a seguir se distingue de todas as anteriores analisadas até aqui, principalmente por possuir uma miscelânea poética e estética.

Nossa coragem levantar
 Pro nosso medo encolher
 Fui convidado pro jantar
 Migalhas não vou recolher
 Vida me chama pra cantar
 Sem fuga, livre pra correr
 Um bom terreno pra plantar
 E a casa preta se erguer (SAPIÊNCIA, 2017)

Na estrofe acima, as rimas estão organizadas no esquema AB+AB, ou seja, a palavra querima com o primeiro verso está no terceiro, e a que rima com o segundo verso está no quarto, e assim sucessivamente. Tais posicionamentos das referidas rimas são frequentemente encontrados no soneto, que é um estilo lírico marcado pela melodia e pelo som, elementos com os quais Rincon constrói esteticamente sua obra, e que atravessa todo o álbum.

Embora o rap, como já pontuei anteriormente, signifique ritmo e poesia, cada rapeiro se debruça com mais intensidade entre um elemento e outro. Entretanto Sapiência eleva ambos ao nível máximo. As palavras que concluem cada verso foram muito bem escolhidas, pois casam umas com as outras, se lidas separadas dos versos, tanto em ordem crescente quanto decrescente, o valor semântico será o mesmo. Todas as palavras que finalizam os versos da estrofe são verbos irregulares, recurso estético não muito utilizado em poemas da literatura tradicional, nem no próprio rap. Geralmente os MCs costumam misturar os tempos verbais e as classes gramaticais e/ou narrar histórias em trânsito, ou seja, ora em primeira, ora em terceira

⁷⁸ Nomeação atribuída aos reis do antigo Egito.

⁷⁹ Reinou por dezessete anos, e é lembrado por ser o primeiro faraó a romper com o politeísmo no Egito, passando a adorar a somente um deus, Aton.

pessoa. Alguns artistas fazem uso da quarta pessoa, porém tal recurso é frequente nas vertentes rap sangrento⁸⁰ e gangsta rap⁸¹.

As palavras que finalizam os versos da estrofe acima formam um novo poema, a primeira e a última remetem a persistência e resistência, são palavras minuciosamente selecionadas *levantar, encolher, jantar, recolher, cantar, correr, plantar, erguer*. São vocábulos que adornam não apenas a canção título, mas todo o álbum *Galanga Livre*. Uma obra conceitual dessa magnitude trará bons frutos para a literatura afro-brasileira, para além desta dissertação, tanto do ponto de vista literário quanto do teórico-crítico.

A quinta estrofe da canção *Galanga Livre* é iniciada com uma paródia da música do cantor e compositor baiano Dorival Caymmi intitulada *Retirantes*, mais conhecida como *Vida de negro*, a letra da música fala sobre a condição do homem negro escravizado, com um forte teor de sarcasmo, além de também possuir um viés romantizado. Essa prática de romantizar atrocidades cometidas contra o povo negro na literatura, na música e nas artes em geral é um recurso bastante utilizado por grandes artistas brancos, a exemplo do próprio Caymmi. No entanto, Rincon Sapiência afropotencializa a composição de caymmi trazendo nos versos de *Galanga Livre* a narrativa de libertação do povo africano e afrodescendente.

(Lêrê rêrê!)
 Não vamo mais querer
 Senzala nunca mais!
 Amor, o meu ver
 No quilombo é fuzuê!
 Nosso ritual vai ter auê!
 Liberdade pra viver (Iêiê iêiê!) (SAPIÊNCIA, 2017)

Não obstante o uso da assonância na estrofe acima, o terceiro verso é literalmente independente, ou seja, não há uma rima(verso) para acompanhá-lo. Retomo a afirmar a singularidade da obra rinconiana em questão, o mergulho no atlântico negro, desde a ida do MC a Dakar, no Senegal, a fim de explorar a música-estética africana é denotado nas rimas da canção. Quase todas as estrofes da obra estão organizadas em octeto (oito versos). As palavras de origem africana, tais como “fuzuê” e “auê” legitimam a estética da produção de *Galanga Livre*. Vale ressaltar que a obra de Rincon não é puramente estética, a canção está relacionada

⁸⁰ Essa vertente oriunda do gangsta rap é também chamada de horrorcore, porém com letras cujas narrativas não enfocam denúncia/politização, e as mensagens não são de cunho positivo. Assemelha-se ao gênero “terror”, pois suas canções desenham cenários de sangue, alucinações e tormentos. A música Gritos de agonia, do grupo Seres Mortais, é considerada um clássico do rap sanguento.

⁸¹ Uma das vertentes mais conhecidas do rap, geralmente as letras das músicas tratam do cotidiano violento das periferias, sobretudo agressões policiais a homens negros, através do racismo institucional/estrutural. No Brasil, um dos grupos mais importantes da vertente gangsta rap é o Racionais MC’s, de São Paulo.

com a vida do rapeiro enquanto afrodescendente em(re)conexão com sua herançaétnico-racial, músico-cultural, ancestral e identitária.

Olhando de fora da vitrine
Os carros da hora, Lamborghini
Vender a cultura é loucura
Pegue logo seu fura, elimine
Pretinha rainha, ensine!
Chamando atenção sem o biquini
Os rap dos cone é Danone
Quando tá no meu nome é Contini (SAPIÊNCIA, 2017)

Essa estrofe segue a mesma direção da anterior, com prevaecimento da assonância, porém com algumas diferenças que a contornam. Há uma quebra da assonância no terceiro verso e no sétimo, sendo assim as rimas estão organizadas em um esquema aleatório, já que existem traços de estilo misto, encadeado e assonante. Há algo importante a ser observado no sétimo verso, que é uma rima um tanto quanto sarcástica, pois o rapeiro cita indiretamente o grupo Cone Crew, formado por rapeiros de classe média, majoritariamente, cujo logotipo é a figura de um cone⁸².

Trazer o fazer estético da poesia rinconiana Galanga livre para a cena literária afro-brasileira, embora seja um desafio, não só amplia o conceito de literatura, como também legitima o estilo musical “rap” como um gênero literário. Ainda que *Galanga Livre* flerte com recursos estéticos da poesia tradicional, a obra rinconiana é altamente transgressora, rebelde, marginal, as transições em sua lírica entre primeira e terceira pessoa, ora uma poesia autobiográfica, ora épica, sem se desvencilhar do lirismo. A estrofe seguinte é constituída majoritariamente por ironias e sátiras, mesmo tendo um caráter cômico, como nas estrofes anteriores.

Meia volta, Mussolini, rai ai!
Salve, salve, CLSI
Logo fico mais forte, entendeu, pai?
Verdinho na lata, Popeye!
Rai! Tô escurecendo o meu verso
Tipo vitiligo com efeito inverso
Há! Microfone meu brinquedo
É por isso que minhas palavras eu meço (SAPIÊNCIA, 2017)

Nesse fragmento, Rincon monta um painel de conteúdos líricos, aqui ele explicita de modo mais intenso sua postura antirracista citando o político italiano Benito Mussolini,

⁸² Objeto utilizado para sinalização de trânsito.

conhecido como o Pai do Fascismo⁸³. É importante sinalizar que Mussolini mantinha fortes relações de amizade com Adolf Hitler, líder do partido nazista alemão. A junção entre o nazismo⁸⁴, de Hitler e o regime totalitário de Mussolini é chamada de nazi-fascismo. As palavras que antagonizam os versos são bastante pertinentes para se pensar a criação estética de *Galanga Livre*, o verso seguinte contrasta com o anterior devido à citação do instituto de padrões clínicos e laboratoriais “CLSI”, uma organização sem fins lucrativos composta por diversos profissionais de saúde, atuando na condição de voluntários na melhoria da qualidade de laboratórios em países subdesenvolvidos e no combate ao HIV/AIDS, sobretudo nos países africanos.

Nos terceiros e quarto versos, o MC segue com rimas de teor cômico, estabelecendo uma comparação entre a maconha enlatada com o espinafre enlatado do personagem do desenho animado, o marinheiro Popeye, invertendo a causa de sua força, visto que o espinafre é um vegetal de alto valor nutricional. No verso seguinte Rincon lança mão de uma metáfora atribuída a si e aos seus versos, uma vez que o mesmo é um rapeiro negro e sua obra trata de questões relacionadas à negritude e à diáspora negra. Novamente destaco a riqueza de *Galanga Livre*: no sexto verso, as palavras proferidas pelo narrador rinconiano casam e combinam com as ditas no segundo verso, pois fazem referência a questões relativas à genética, como o vitiligo, doença que provoca a despigmentação da pele, e o segundo verso cita a CLSI.

As duas últimas linhas desta estrofe são dedicadas ao próprio Rincon. Nelas, o autor se refere aos seus versos e ao cuidado que tem com as palavras, comparando seu microfone a um brinquedo e, numa lírica riquíssima, associando os referidos versos, uma vez que uma criança diante de diversos brinquedos escolhe com minuciosidade, e o instrumento, além de musical, também é usado para discursos e entretenimento (diversão).

A última estrofe de *Galanga Livre* que antecede os dois refrões que a compõem é marcada pelo amor à guerra, ou seja, o ex-escravizado Galanga ama a luta, assim como os seus ancestrais. A estética da criação dos versos dessa estrofe e da obra como um todo está atrelada à vivência/experiência/memória, já que a luta dos povos africanos e afrodescendentes pela sobrevivência e liberdade no Brasil se estende há mais de três séculos.

Vamo atacar
Pra se proteger
Pra se destacar

⁸³ Ideologia política caracterizada pelo regime ditatorial, que defende o ideal de um partido único, visando preparar uma nação para o conflito armado.

⁸⁴ Ideologia do partido nazista, cuja principal característica é a defesa da ideia de “pureza das raças”. Está também associado ao antissemitismo e ao racismo científico.

Não temos que se esconder!
 É perder o pudor
 Pra ganhar o poder
 Sem deixar o amor (SAPIÊNCIA, 2017)

A estrofe acima é composta por sete versos, terminados sempre na consoante “r”, com perspectiva de futuro. O encadeamento entre os três primeiros versos delineiam o conceito da obra *Galanga Livre*, por isso o conceito platônico-aristotélico de representação e o de literatura universal, defendido por tantos teóricos e críticos literários, não se sustenta, ao passo que a obra *Galanga Livre* é criada e narrada por um autor negro, descendente de um povo que fora escravizado e oriundo da periferia do estado de São Paulo, logo traz em sua obra toda uma subjetividade, experiência e escrivência. O conceito de representação não dá conta da obra rinconiana, pois o autor, ao narrar de forma ressignificada a história do rei Galanga do Congo, produz uma narrativa de si, sendo o galanga do século XXI, enfretando as vicissitudes do Brasil atual, se libertando da escravidão contemporânea física e mental arquitetada pelo racismo estrutural, necropolítica e genocídio da população preta. O termo que utilizo para conceituar o trabalho rinconiano é o de “apresentação”, o qual está longe de ser, e não se propõe universal, já que o álbum trata das próprias questões do autor e de seu povo, em um período específico, local específico, além de fatores de raça e condições socioeconômicas e psicológicas específicas.

A construção dos versos na primeira pessoa do plural ratifica os argumentos defendido por mim nesta subseção. A literatura afro-brasileira é atravessada pela luta por ocupação de espaços, reconhecimento, subjetividades e afetividade (amor). Tudo isso é resumido nos pequenos versos da referida estrofe, sendo o rap uma vertente da literatura afro-brasileira, e o foco desta subseção, subordinado à estética da obra *Galanga Livre*.

Concluo este ponto da análise afirmando que o rap forjou poética e estética próprias. E embora receba as mais variadas influências, é um gênero lírico e músico-literário inovador na literatura brasileira, um integrante secreto, tal qual um cavalo de tróia da literatura afro-brasileira, que desafia a teoria e a crítica literárias, e o modo de se pensar/fazer literatura no Brasil.

4.3 GALANGA LIVRE DENTRO DA TEORIA

Conforme apresentado na subseção anterior, esta parte da dissertação é dedicada a uma possível articulação teórica da obra *Galanga Livre* com referenciais que estão ou não à altura dos desafios propostos pelo álbum do rapeiro Rincon Sapiência. É válido ressaltar que a

proposta desta dissertação de mestrado não é conceituar o que seria literatura afro-brasileira, temática que tem levantado diversas discussões e provocações no campo dos estudos literários. A finalidade do meu trabalho é investigar como o rap atravessa o oceano da literatura afro-brasileira, identificando seu fazer poético, estético, atrelados à identidade, vivência, memória, tradição, corpo, imagem e ancestralidade de seus autores, com suas respectivas obras, a saber, *Galanga Livre*, de Rincon Sapiência e o disco homônimo do grupo Opanijé.

De acordo com Walter Benjamin, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva, ele é algo distante e que se distancia ainda mais. Porém as produções literárias (poéticas) rinconianas e opanijeanas são forjadas na experiência, ou seja, são narrativas de si, portanto não há distanciamento entre narrador e personagem, já que os autores estão imersos em suas próprias histórias e nas histórias das personagens as quais transitam em suas obras. O narrador benjaminiano está direcionado para a chamada *narrativa de viagem*, ou seja, histórias que são contadas a partir do olhar de um sujeito que está fora de seu local de pertencimento, e mesmo que esse narrador se encontre no mesmo espaço que o sujeito narrado, ele não ocupa o mesmo lugar de fala desse sujeito narrado em sua obra. Portanto Walter Benjamin está com os olhos voltados para a figura de um narrador ocidental.

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação (BENJAMIN, 1994, p.197).

A contraposição que faço ao narrador benjaminiano diz respeito às características descritas por Walter Benjamin. Ele se debruça sobre os narradores dos romancistas Nicolai Leskov, Tolstoi e Dostoievsky, escritores europeus, para especificar suas nacionalidades, russos. Outra informação que põe esses autores em lugares comuns é o fato de pertencerem à aristocracia, embora escrevessem sobre as camadas menos favorecidas da Rússia em suas obras. Todavia os narradores de Rincon e Opanijé se encontram em outra esfera, em outro espaço-tempo, sem deixar de pontuar aqui que Rincon Sapiência e os integrantes do grupo são oriundos da periferia, vivem nela e narram em suas obras o cotidiano dessa periferia, ao contrário dos autores citados anteriormente. Portanto, o estudo sofisticadíssimo de Benjamin se torna insuficiente para colaborar teoricamente com o pensamento que estou aqui desenvolvendo.

As composições presentes nos álbuns de Opanijé e Rincon Sapiência trazem consigo os saberes gestados em África e que estão presentificados na diáspora negra: as epistemes e epistemologias africanas, especialmente de matriz yorubá e banta; a palavra “opaniyé”, dentro das comunidades-terreiro (candomblé) é um ritual sagrado dedicado ao orixá Obaluaye, convidando-o a se manifestar. Através da música (toque de atabaques), canto e dança, esse rito sagrado narra histórias de diversos povos ancestrais africanos e afrodescendentes, e os presentificam, já que dentro das religiões de matriz africana não há a dicotomia vida e morte. As gesticulações, performances e o jogo do corpo traduzem a literariedade afro-brasileira, e o grupo Opanijé bebe da fonte dessa mesma literariedade, aprofundando-a, ressignificando-a, disseminando-a através do afro rap.

A literatura, antes de tudo, é linguagem, e as reflexões feitas aqui caminham para a multiplicidade e/ou multimodalidade das linguagens literárias rinconianas e opanijeanas.

Trata-se de algo extremamente complexo, pois estou diante de obras literárias que operam por vias da tradição oral africana que estão para além da escrita, envolvendo imagem, gestos, performance, dança, oralidade e memória/tradição. Sendo o álbum *Galanga Livre* aclamado pela crítica cultural, premiado e considerado um dos mais inovadores álbuns do rap nacional e um dos melhores da música brasileira no ano de 2017, há de se observar a problemática que essa produção músico-literária levanta para a teoria e crítica literárias ocidentais. O escritor e crítico literário Eliot, em seu célebre ensaio *Tradição e talento individual*, faz um caminho inverso em relação ao que Rincon propõe em sua obra. Para ele, a tradição se torna algo “desestimulante” se ela consiste em repetições da geração anterior, tratando-se de artistas/poetas.

O individualismo artístico-literário proposto por T.S. Eliot nada coaduna com a produção literária rinconiana, pois o álbum *Galanga Livre*, sendo uma produção literária afro-brasileira, é gestado na tradição, e o sentido em que emprego a palavra aqui não se limita a “seguir os caminhos da geração anterior” (Eliot, 1989), mas sim um constante diálogo com aqueles que a antecederam. A literatura afro-brasileira é fruto da tradição e da ancestralidade, e caminha junto com elas. Para tanto, convoco para esta discussão a poeta, ensaísta, dramaturga e pesquisadora Leda Martins, cujo trabalho *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória* é um vetor teórico essencial para a pesquisa em questão. Segundo a autora:

No caso brasileiro, os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosóficas e metafísicas africanas, a da ancestralidade que constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a

natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos, e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir (MARTINS, 2003, p.75).

Martins ainda reforça, trazendo o pensamento de Padilha (1995, P.10), ressaltando que a ancestralidade faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa.

Um álbum de rap, cujas letras das músicas são repletas de referências a grandes pensadorxs, reis, rainhas, artistas africanxs, afro-brasileirxs e afrodescendentes, além da ficção, narrada por Rincon e escrita por Danilo Albert Ambrósio, surge como uma forma de exaltação, reverência e agradecimento a esse povo, e contribuição/continuação da luta pela emancipação do povo preto no mundo. Inaugurando uma estética e identidade musical ímpar, Sapiência evidencia o que teorizo aqui neste parágrafo, na faixa *Ponta de Lança*, o rapeiro reúne toda a sua bagagem intelectual, artística e ancestral, literalizando seus versos, com rimas demasiadamente sagazes, entrelaçando os conteúdos ácidos, com ironia, humor, estética, literariedade, poética, e ainda, violentamente pacífico⁸⁵.

Meu verso é livre, ninguém me cancela
 Tipo Mandela saindo da cela
 Minhas linha voando cheia de cerol
 E dá dó das cabeça quando rela nela (SAPIÊNCIA, 2017)

Unir todos esses elementos em apenas um único afro rap faz com que Rincon Sapiência mostre a diferença entre um autor intelectual orgânico, e outro que apenas descreve, narra histórias no âmbito da literatura afro-brasileira, especificamente no rap. Ele escreve a partir da experiência, como a maioria dos rapeiros brasileiros, e isso lhe confere o título de *Manicongo do Rap*, pois se apresenta como um rei africano em diáspora, ele com sua lírica rica e boas doses de *punchline*⁸⁶.

O primeiro verso do trecho acima, da canção *Ponta de Lança* entrega o tema que abordarei no próximo tópico deste trabalho, que é o verso livre.

A obra músico-literária rinconiana é muito bem organizada, são 13 faixas subdivididas em três partes, em formato de um texto dissertativo-argumentativo, porém com traços

⁸⁵ Ouvir Racionais MC's, *Capítulo 4, versículo 3*.

⁸⁶ No rap, a palavra "punchline" se refere aos versos "pesados" de cada rapeiro, a tradução do inglês faz jus ao termo "punch" (soco) e "line" (linha). Basicamente são os versos do MC que chamam atenção, ou por indiretas, ou por conteúdo irônico/humorístico, recurso com o qual Rincon trabalha. Parar saber mais sobre punchline, ouvir o rap "Linhas de soco, do Próprio Rincon Sapiência.

fortíssimos de narração e descrição, estilo de escrita marcante em outras obras do rapper, além de *Galanga Livre*. Na primeira parte do álbum, que é caracterizada pela saga do ex-escravizado Galanga, o rapeiro apresenta toda a luta pela liberdade e sobrevivência de um rei destituído de seu poder, fora de seu território de origem, enfrentando todas as formas de opressão em solo brasileiro, no século XXI — país e ano estrategicamente escolhidos pelo escritor Danilo Albert Ambrosio, o próprio Rincon. Na segunda parte, ocorre um ponto de virada, em que o rei Galanga comemora a retomada de seu poder, reinventando-se em outro território, reafricanizando o Brasil, formando um novo território negro na diáspora, comemorando cada conquista através das faixas *Meu bloco*, *Moça namorada*, *A noite é nossa*, *Amores às escuras* e *A coisa tá preta*. A terceira e última parte do álbum apresenta o rei do Congo já reempossado, empoderando, instruindo, ensinando, dando a *Benção* (faixa 10) a um futuro *Galanga Livre* (faixa 11), ou a vários futuros Galangas livres, posicionando-se como um verdadeiro *Ponta de Lança* (faixa 13).

Na produção literária rinconiana, roupagem, modernização, estética e poética, transforma a história de um rei congolês, cujo reinado fora interceptado pelo europeu na época em que haviam impérios na África. Então, no século XXI, no ano de 2017, Sapiência revisita a história do rei Galanga e apresenta um novo recorte, um novo olhar, com novos horizontes, magistralmente celebrados por rimas afiadas e ácidas, uma lírica que nada deve ao cânone literário ocidental (branco) e que corrobora com obras canônicas da literatura afro-brasileira, negra, africana e/ou afrodiaspóricas, ainda que essas nomenclaturas possuam lá suas especificidades.

A obra *Galanga Livre* traz um novo olhar a respeito das narrativas negras contemporâneas, tratando-se especificamente da literatura afro-brasileira. Em *Galanga Livre*, Rincon amplia os horizontes de sua escrita, trazendo a história dos reinados africanos, nos tempos em que na África existiam impérios, ou seja, destacar nas canções do álbum que existiam reis e rainhas africanas em séculos passados, não só presentifica a realeza africana, mas também recupera a autoestima, o orgulho, a exaltação do povo preto no mundo.

A proposta de *Galanga Livre* não é apenas de uma emancipação do povo negro no Brasil, a partir da história de um escravizado foragido, esse álbum de rap forja uma teoria da libertação e uma teoria estética dignas de serem citadas nesta dissertação. A primeira é marcada pela autonomia da busca pela liberdade, ou seja, Galanga não cria um movimento com os demais companheiros escravizados, não se reúne com os mesmos para planejar sua fuga, antes o faz por conta própria, assassinando ninguém menos que o seu senhor. Na segunda, ele usa a beleza como artilharia para descentralizar o poder da branquitude,

trazendo para o centro toda uma filosofia, tradição, vivência, episteme, epistemologia, ancestralidade e literariedade afro-brasileira. Nas palavras do próprio Rincon, em uma entrevista concedida a revista Trip⁸⁷ em 2017, o rapeiro é categórico em dizer que:

A denúncia direta de casos de racismo tem que existir, mas o racismo também está muito conectado à história, no padrão de beleza eurocêntrico, de traços delicados e narizes finos e cabelos lisos. Se você fala à mulher preta que seu cabelo preto e seus lábios grossos são bonitos, também funciona como um combate ao racismo. Por vezes, funciona até mais do que colocar o dedo na ferida de um racista, sabe? A busca da autoestima é um trabalho mais amplo de combate ao racismo. (SAPIÊNCIA,2017).

4.4 AS 3 FACES DA CANÇÃO *O.P.A.N.I.J.E.*

Esta seção da presente dissertação de mestrado consiste em analisar minuciosamente a letra da canção que é faixa-título do álbum e que também leva o nome do grupo, portanto se trata de uma obra homônima. A letra é composta pelos irmãos Lázaro Erê e Rone Dum Dum. Já a música teve composição dos já citados irmãos e do DJ Chiba, o qual produziu os *scratches* e a colagem do trecho da música *Eu sou negão*, do cantor e compositor baiano Gerônimo. A análise completa busca delinear os aspectos poético-estéticos e discursivos que premiam esse afro rap, como um dos corpus principais da pesquisa, ao lado de *Galanga Livre, Encruzilhada e Ponta de Lança*.

A análise está segmentada em três eixos temáticos: o primeiro enuncia os aspectos etimológicos da palavra *opaniyé*; o segundo envereda pelo conceito cunhado pelo próprio grupo; e o terceiro, a análise propriamente dita da canção. São eles: 1) A raiz da palavra; 2) Agriotagem forjada e 3) A metalinguagem. Ressalto aqui que a segmentação não é uma separação, mas uma dignificação do referido afro rap, a fim de reconhecer a multiplicidade da palavra, presente no grupo, no álbum e na letra da música.

4.5 A RAIZ DA PALAVRA

A palavra *opaniyé* é originada do yorubá e significa “toque cadenciado para Omolu dançar”. Omolu é um orixá da mitologia yorubá responsável por combater doenças. A palavra também é designada a um prato de oferenda para o orixá Obaluaiê, o qual tem o poder de cura

⁸⁷ Revista de conteúdo cultural a político, com edições impressas e online. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/rincon-sapiencia-fala-de-galanga-livre-e-sua-relacao-com-a-cultura-e-raizes-africanas>>. Acesso em 21 de outubro de 2020.

sobre endemias e epidemias. Alguns membros de comunidades-terreiro ainda acrescentam que a palavra diz respeito a uma dança específica orquestrada nos rituais religiosos de matriz africana. Independente das diversas significações da palavra, ressalto a necessidade de apresentar pelo menos essas três importantes e deixar evidente minha condição de não iniciado em nenhuma religião de matriz africana, de pesquisador não especializado na área de história, cultura e/ou religiões afro-brasileira. Como intelectual no campo dos estudos literários afro-brasileiros, ressalto aqui minha limitação. Para uma melhor compreensão da temática em questão, recomendo os livros do autor Muniz Sodré: *O terreiro e a cidade*⁸⁸ e *Pensar nagô*⁸⁹.

Não foi casual a escolha dos hip-hoppers Erê, Dum Dum e Chiba pela palavra Opanijé para nomear o grupo. A relação e o compromisso que os artistas possuem com a literatura, cultura e religião afro-brasileira, tanto em obra quanto em vida, é manifestada em todas as letras que compõem o álbum homônimo.

5 A GRIOTAGEM FORJADA

Os rapeiros são os griots do terceiro milênio, de acordo com o pensamento do sociólogo Lindolfo filho. Para ele, os rapeiros e demais hip-hoppers recuperam e tornam conhecida uma enorme e real parte da história africana e da diáspora negra e questionam sobremaneira aquela até então difundida (2015, p.154, grifo nosso).

Os *griots* são contadores de histórias, músicos, artífices, grandes sábios transmissores de conhecimento e guardiães da memória africana. O grupo de afro rap Opanijé exerce a função de griots ao utilizarem seus recursos estéticos, literários e culturais que remontam às narrativas do passado africano, narram o presente e projetam futuro em suas obras. Resignificando a nomenclatura matricial, o grupo tece a sigla O.P.A.N.I.J.É., inaugurando um coletivo intitulado por eles de “Organização Popular Africana Negros Invertendo o Jogo Excludente”. Tal organização é influenciada pelo pensamento pan-africanista de Kwame Nkrumah, Marcus Garvey, W.E.B. Du Bois e seus contemporâneos, como os líderes Nelson Mandela, Malcom X, Martin Luther King, George Jackson, o partido Panteras Negras, dentre outros.

Opanijé amplia o conceito da palavra que dá nome ao grupo, além de possuir influências do movimento pan-africanista. Ere, Afoabi e Chiba são crias das posses, que são organizações políticas não-partidárias, formadas por membros do hip-hop, cujo objetivo é oferecer formação política a jovens oriundos de regiões periféricas, trazendo arte, educação e cultura, com o

⁸⁸ Disponível em:< <https://docero.com.br/doc/e8081c5>>. Acesso em: 21 de agosto de 2021.

⁸⁹ Disponível em:< <https://docero.com.br/doc/nc1ccv8>>. Acesso em: 21 de agosto de 2021.

objetivo de reeducação e ressocialização. Por volta dos anos 1996 a 1999, a cidade de Salvador foi celeiro de várias posses, seus membros se reuniam semanalmente em um local chamado passeio público, situado na parte externa do Teatro Vila Velha, no bairro do Campo Grande. Marcon e Souza filho (2013) afirmam que a noção de posse no hip-hop refere-se a um movimento formado por várias pessoas e grupos envolvidos com a cultura hip-hop articulados por uma associação formal ou informal, marcadas por princípios comuns, por realização de reuniões, eventos e atividades coordenadas e coletivas.

O que denomino “griotagem forjada” tem a ver o caráter pedagógico, protetor e revolucionário dos hip-hoppers do Opanijé, o trabalho desenvolvido pelo trio está para além da literatura rap. Lázaro Erê, um dos vocalistas do grupo, é também artista plástico e traz para seus quadros e telas a ancestralidade, memória e narrativas do povo africano e da diáspora negra, transformando traços em conhecimento e sabedoria, transmitindo-os ao público de diversas gerações. Recentemente, o rapeiro criou uma série de desenhos, homenageando as rapeiras mais importantes da primeira geração do hip-hop, como Missy Elliott⁹⁰, Sharylaine⁹¹, Sista Soujah⁹²; e também da nova geração, Drika Barbosa⁹³ é uma delas. Os trabalhos foram publicados nas redes sociais de Lázaro Erê.

O Opanijé une pan-africanismo, negritude e afrofuturismo no seu afro rap, portanto o grupo está para além da literatura, assim como o hip-hop vai muito além do rap. Trata-se de um coletivo em constante movimento e evolução, as *crias*⁹⁴ do Opanijé, como o coletivo Obi Ebo⁹⁵, formado por Lázaro Erê, Rone Dum Dum, Tauamin e Besouro; e *Trindade*⁹⁶, com Erê, Dum Dum e Vagabundo Prodígio. Essas ramificações permitem aos membros do Opanijé explorarem elementos sonoros e estéticos ainda não experimentados anteriormente. Músicas com instrumentais de funk, trap e pagode baiano, inauguram outra face do O.P.A.N.I.J.É., e tudo isso sem perder o afrocentrismo presente nas letras, nas vestimentas, nos adereços etc.

⁹⁰ Ver Missy Elliott, por Lázaro Erê. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CKqXCYl3aJ/>>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

⁹¹ Ver desenho de sharylaine por Lázaro Erê. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CMXDirElWUx/>>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

⁹² Ver rosto da rapeira desenhado por Lázaro Erê. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CNfuKM5lnoS/>>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

⁹³ Ver Drika Barbosa desenhada por Lázaro Erê. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CNxMLqClxko/>>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

⁹⁴ No hip-hop, a palavra diz respeito a vivência, experiência dentro da periferia e também a apadrinhamentos e lançamentos de novos artistas no cenário.

⁹⁵ Ver canal oficial do coletivo Obi Ebo no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UC9JrIkMny4621-ZQ9sxmvdQ>>. Acesso em: 26 de agosto de 2021.

⁹⁶ Ver canal oficial da Trindade no youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCaHAteIUSX9eDh0gSOoIW-A>>. Acesso em: 26 de agosto de 2021.

A Organização Popular Africana Negros Invertendo o Jogo Excludente é um cruzamento entre o movimento hip-hop e outras culturas afro espalhadas pelo atlântico negro⁹⁷. Na esfera literária, o Opanijé dialoga com a literatura-terreiro (cf: Freitas, 2016), literatura negra, afro-brasileira, afrodiaspórica, negro-feminina⁹⁸ e marginal. Em Salvador, onde se concentra o maior percentual de pessoas negras no Brasil e fora do continente africano, o trabalho encabeçado pelo Opanijé é indispensável e caro à cena hip-hop baiana. Por isso faço aqui esta minuciosa análise.

Os afro raps que compõem o álbum homônimo opanijeano estão entrelaçados entre si, assim como em *Galanga Livre*, de Rincon Sapiência. Estrategicamente, o grupo soteropolitano lança mão de uma afro-metalinguagem na canção *Eu sou*, que dialoga de modo bastante evidente com o afro rap homônimo *O.P.A.N.I.J.E.* a ser analisado após este item. Se as ambas as obras forem compiladas em uma única, obtém-se o título *Eu sou Opanijé*. Esse recurso intertextual, embora não seja inédito na literatura tradicional, torna-se singular no trabalho do Opanijé, pois é pouco utilizado dentro gênero rap.

Eu sou aquele que esnoba sua fama
Eu sou aquele que tenta ser diferente
Organização Popular Africana
Negros Invertendo o Jogo excludente (OPANIJÉ, 2013).

Um recurso similar à “canetada”⁹⁹ do Opanijé se encontra nas rimas do rapeiro Edi Rock (Racionais MC’s) na canção *O mal e o bem*¹⁰⁰, na qual o artista reúne títulos de álbuns e trechos de músicas dos Racionais, formando versos com eles. O fragmento acima evidencia o atravessamento, ou melhor, a encruzilhada estabelecida entra os afro raps *Eu sou* e *O.P.A.N.I.J.É.*, que será analisado no item seguinte.

5.1 *O.P.A.N.I.J.E.* – A METALINGUAGEM

Após o olhar esmiuçado sobre a primeira e segunda faces da canção homônima opanijeana, enfim chegou a vez da análise da terceira face da obra. Vale ressaltar que o grupo

⁹⁷ Ver Paul Gilroy, *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: EDITORA 34, 2012.

⁹⁸ Ver Opanijé, *Hoje eu acordei mulher*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B6y6LZBe0Iw>> Acesso em: 26 de agosto de 2021.

⁹⁹ No rap, o termo “canetada” diz respeito a um verso, rima e/ou estrofe bem construídas por um MC.

¹⁰⁰ Ver Racionais MC’s *O mal e o bem*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1CoNBU8xvQU>>. Acesso em: 27 de agosto de 2021.

constrói sua poética, estética e lírica, a partir de Exu, orixá de múltiplas faces¹⁰¹, portanto não é mera coincidência a mesma nomenclatura para o grupo, o álbum e a letra da obra, cada uma com suas especificidades e singularidades, mas convergentes entre si.

O mundo da literatura é complexo e cheio de obstáculos. Assim, destrinchar um afro rap por completo é encarar os desafios propostos pela literatura afro-brasileira e suas vicissitudes. Opanijé segue o caminho da encruzilhada, abandonando às vezes o eu lírico e adotando o “nós”, coletivizando a subjetividade, incorporando a cosmogonia africana, conforme é possível observar na estrofe de abertura da canção.

Nunca pense em desistir do que se **quer**
 Os **inimigos** tão testando **nossa fé**
Olhos atentos pra saber como é **que é**
 O.P.A.N.I.J.É. (OPANIJÉ, 2013)

Existe uma variação na pessoa do discurso neste fragmento. No verso primeiro, o narrador opanijeano está falando em primeira pessoa, em um diálogo com o ouvinte/leitor; no segundo, ele altera a fala para o plural em primeira pessoa; e no terceiro verso, em tom afirmativo, volta a falar na primeira pessoa do singular, desta vez discursando não apenas para um, mas para vários ouvintes-leitores. Essas múltiplas vozes do narrador que ora aparece na figura de um líder, um mártir, ora deixa o protagonismo e se junta à massa (povo) na posição de mais um combatente, são referências ideológicas, identitárias e estéticas do rap e das religiões de matriz africana, ambos articulados com o pensamento africano tradicional que é o descentramento da hegemonia.

O quarteto de versos arquitetado pelo Opanijé fulgura a estrofe com rimas em monossilábicas e oxítonas. O esquema rimático está em modo AA/AA, mesmo com terminações silábicas diferentes, a sonoridade dos quatro versos é parecida. Quanto à classificação, as rimas são ricas, já que há alternância de classe gramatical entre as palavras, como é possível observar nos destaques em negrito acima, os vocábulos “quer” (verbo) e “fé” (substantivo). Em relação à combinação, estão emparelhadas. Todo o conjunto de rimas é assonante, que garante uma sonoridade característica do Opanijé, e dos cantos entoados nos cultos de candomblé, com o qual o grupo de afro rap baiano mantém relações profundas. As músicas que fazem parte do repertório dos terreiros são entoadas em

¹⁰¹ Para uma leitura apurada a respeito da temática, ver Emanuel Soares *As 21 faces de Exu na filosofia afrodescendente da educação: imagens, discursos e narrativas*. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/emanuel_soares_as_vinte_e_uma_faces_de_Exu_na_filosofia_afrodescendente_da_educacao%20A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 29 de agosto de 2021.

sonoridades assonantes, muitas delas na língua yorubá, a qual possui bastantes sons vocálicos. Tauamin Kuango¹⁰², do coletivo Obi Ebó, traz em seu trabalho solo um refinado afro rap mergulhado nas águas linguísticas do yorubá. A abordagem do trecho é de caráter didático, instruidor. O narrador opanijeano dialoga com seu povo, chamando a atenção para as armadilhas da branquitude que induz o indivíduo negro a abandonar a resistência, abraçando a desistência. Há um plano de emancipação do povo preto a partir do conhecimento herdado dos ancestrais, a união, o 4P, a transmissão de saberes aos mais novos e às gerações que estão por vir. O Opanijé propõe uma reafrikanização na cena hip-hop baiana e brasileira, portanto, em termos teóricos e práticos, o fazer poético puramente estético não faz sentido na literatura opanijeana. Leia-se o próximo fragmento.

O que **nos une** é muito **mais** do que os **ideais**
 É o desejo de louvar os **ancestrais**
 Com a benção do meu povo e nossos **orixás**
 Com **versos marginais**, querendo sempre **mais** (OPANIJÉ, 2013)

A segunda estrofe segue a mesma linha da primeira, com o esquema rímico em modo AA/AA, rimas emparelhadas e todos os versos terminados em palavras oxítonas. Porém não é considerada uma estrofe de rimas pobres, já que o último verso pertence a uma categoria gramatical diferente daqueles presentes nos versos anteriores, os três primeiros versos são substantivados e o último, adjetivado. Há uma encruzilhada de características rimáticas na estrofe, a exemplo de “orixás/sempre mais” (rima perfeita) e “ideais/ancestrais” (rima imperfeita), além de todo o trecho ser composto por rimas masculinas, conforme destacado acima, em negrito. Quanto à metrificação/versificação, o quarteto possui dois versos bárbaros e dois dodecassílabos, sendo o primeiro com 15 sílabas poéticas, o terceiro com 13, o segundo e o primeiro com 12.

Os anseios do narrador opanijeano são/estão explicitados nos quatro versos da estrofe: união, coletividade, ancestralidade atravessam o afro rap opanijeano. Para o narrador, a unidade e organização do povo preto são valores universais que estão para além da conquista pessoal de cada indivíduo preto. O grupo afro-baiano bebe da fonte do conceito de “aquilombamento”, cunhado por Abdias do Nascimento¹⁰³, que consiste em um modelo de sociedade/comunidade fundamentado em valores tradicionais africanos. Conforme dito anteriormente, o trabalho aqui analisado é um rap metalinguístico, o Opanijé constrói narrativas de si, através de palavras que

¹⁰² Ver Tauamin Kuango feat. Xarope MC, *Rei da nação*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=x-1WrYalbFM>>. Acesso em: 03 de setembro de 2021.

¹⁰³ Escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista negro.

conectam vida e obra, tais como “orixás”, “ancestrais” e “benção”. *Versos marginais* evidencia a conexão entre arte e política, unificadas na obra e nos próprios autores, afrodescendentes e oriundos das periferias de Salvador, por isso estão à margem da sociedade, dos bens econômicos, culturais, educacionais, alijados dos seus próprios direitos garantidos por lei.

Para destruir aquele que insiste em nos **deter**
Para descobrir todas as formas de sobreviver
 Cabelo trançado ou enrolado é o que eu quero **ver**
 Ninguém vai se render, não vão **nos abater** (OPANIJÉ, 2013)

A terceira estrofe dá continuidade ao esquema de rima das anteriores (AA/AA), os vocábulos finais dos versos seguem oxítonos, porém todas as sílabas poéticas são compostas por versos bárbaros, ao contrário da segunda estrofe, que contém dois dodecassílabos. Quanto à classificação das rimas, elas são perfeitas, mas consideradas pobres, do ponto de vista de uma análise poética tradicional. No entanto cabe a mim refutar esse modo analítico ocidentalizado, o qual classifica rimas de uma estrofe/poema como pobres apenas pelo fato de elas pertencerem a uma mesma classe gramatical.

As palavras da letra da canção foram minuciosamente escolhidas, em se tratando de uma poesia de resistência, de combate ao colonialismo/eurocentrismo. *Destruir, deter, descobrir*, palavras que se encontram espalhadas na estrofe, aleatoriamente, se organizadas em um único verso, obtém-se uma rima aliterante, se colocadas linearmente, uma em cada verso, formariam uma estrofe aliterante. A obra do Opanijé é forjada na oralidade, portanto é comum, senão indispensável, que haja presença de figuras de som. O cabedal literário do rap e de outras expressões poéticas é a rima, o ritmo, compasso, sonoridade, melodia, etc. Todos esses elementos dignificam a produção artística opanijeana, estética, poética e liricamente. Há a presença da anáfora no fragmento destacada em negrito no primeiro e segundo versos, tornando ainda mais notável o aspecto musical do afro rap opanijeano.

Em relação à abordagem temática da estrofe em questão, o narrador opanijeano segue com o projeto de aniquilar o seu opressor, como forma de legítima defesa e/ou sobrevivência, com destaque para os dois primeiros versos. Promover a morte do opressor a fim de garantir a vida do oprimido que não só define o Opanijé, metalinguisticamente falando, mas também o conecta às suas ancestralidades, pois é uma estratégia de luta promulgada por Luís Gama¹⁰⁴,

¹⁰⁴ Luiz Gonzaga Pinto da Gama foi um advogado, abolicionista, orador, jornalista e escritor negro. Nascido livre, foi vendido pelo próprio pai aos 10 anos de idade, conquistando mais tarde a própria liberdade.

patrono da abolição da escravidão no Brasil. A obra possui também característica de manifesto, dado o estilo de escrita, dos versos e das rimas ácidas.

“Cabelo trançado ou enrolado é o que eu quero ver”, esse verso tem uma conotação muito subjetiva, pois o Lázaro Erê, integrante do Opanijé, costuma usar tranças nagô em seus cabelos, os referidos penteados são marcações de identidade, estética e afirmação do povo preto. Na Bahia, é frequente o uso dos cabelos enrolados¹⁰⁵, *dread locks*, *black power* entre a comunidade preta. A exaltação à beleza negra faz parte do repertório estético do Opanijé, mas também está atrelada ao fazer poético do grupo. Em “ninguém vai se render, não vão nos abater”, está refletida a coletividade defendida pelo Opanijé, já pontuada por aqui anteriormente, os valores civilizatórios¹⁰⁶/tradicionalistas de base africana acompanham a narrativa do trabalho aqui analisado. O grupo traz nos versos sua forma de interpretar o mundo e a si mesmo, por isso a metalinguagem é o alçapão desse afro rap e dá nome ao eixo temático. Apesar de beber da fonte de toda uma tradição africanista, o Opanijé propõe uma ampliação no que tange ao conceito de literatura afro-brasileira na contemporaneidade.

A quarta estrofe surge com uma abordagem diferenciada em relação às anteriores, ou seja, distanciada do caráter motivacional da primeira, da função pedagógica da segunda e do viés de manifesto da terceira, o narrador opanijeano estabelece um diálogo mais reflexivo com sua comunidade. Esse narrador propõe um recrutamento para a guerra, sugerindo a escolha dos guerreiros(as) fortes para o combate. Vale ressaltar que, até o presente momento, não surgiram as palavras África, negro, racismo, escravidão nos fragmentos analisados, algo que se torna estranho, curioso e ao mesmo tempo interessante no afro rap do Opanijé, uma vez que esses termos são corriqueiros nas obras de literatura afro-brasileira em geral, sobretudo no próprio rap.

Vê **quem** é forte, **quem** tem suporte
A viagem é **longa** e você não **comprou** **nem** passaporte
Estranho ter que **enfrentar a morte**
Achar que vai viver pra **sempre** **contando com** a sorte (OPANIJÉ, 2013)

A estrofe exibida acima possui um riquíssimo jogo de elementos poéticos, estéticos e líricos, a repetição de sons vocálicos marca a musicalidade no trecho. Observe que na metrificação há sete combinações vogal + consoante com a mesma sílaba e o mesmo som

¹⁰⁵ Ver artigo de Nilma Lino Gomes “Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra”. Disponível em: <http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_textos_sociologia/Negra.pdf>. Acesso em: 10 de setembro de 2021.

¹⁰⁶ Ver Fábio Leite “Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas”. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74962/78528>>. Acesso em: 10 de setembro de 2021.

“em”, a exemplo de “viagem” e “nem”; e “om”, no caso de “longa”, “comprou”, “contando” e “com”. As rimas seguem em modo AA/AA, com rimas perfeitas, como “suporte/passaporte”. Já as sílabas poéticas não estão no mesmo formato, o primeiro verso possui 9 sílabas, o segundo 16, o terceiro 9 e o quarto 15. Portanto, dois eneassílabos e dois bárbaros, não obstante em ordem aleatória.

A referida estrofe de teor mais reflexivo que combativo é regida pelo diálogo do narrador opanijeano com seu exército, um interlocutor e consigo mesmo, em ordem linear. O primeiro dialogo é uma seleção de guerreiros para o combate, o segundo é um sermão acentuado por uma metáfora em “a viagem é longa e você não comprou nem passaporte”, ou seja, o eu poemático se refere a preparo, vigor, condições de enfrentar o inimigo, e por fim, ele conversa com a sua consciência, em “estranho ter que enfrentar a morte/achar que vai viver pra sempre contando coma sorte”. Nesse último verso há a presença da ambiguidade, dando duplo sentido à expressão “viver pra sempre” — chamada de quarta pessoa no rap —, um se referindo ao fato do narrador ter a crença de que vai viver pra sempre, e outro aludindo à insistência do mesmo em acreditar que sorte irá fazê-lo vencer a batalha.

Ainda sobre a quarta pessoa do discurso narrativo no universo do rap, tal recurso poético é bastante utilizado por grupos como Facção Central¹⁰⁷, Expressão Ativa e pelo rapeiro Patrick Horla¹⁰⁸. O subgênero onde se encontra uma gama de artistas fazendo uso desse recurso é o horrorcore¹⁰⁹ ou rap sangrento. Tal vertente é caracterizada por letras agressivas e dissolutas, nas quais não existem finais felizes. A motivação, a pedagogia e a revolução griótica ganham aqui um adorno poético que desestabiliza, em determinada medida, a narrativa opanijeana no sentido estético, uma vez que as estrofes anteriores estão muito bem entrelaçadas umas com as outras.

A batida você já conhece
A poesia e a ancestralidade prevalecem
O corpo se aquece e a nossa mente não esquece
Canalha se emputece, enraivece, enlouquece (OPANIJE, 2013)

¹⁰⁷ Ver Facção Central, *Anjo da Guarda X Lúcifer*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lyHIysgfHVY>>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.

¹⁰⁸ Ver Patrick Horla, *Azul da prussia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a54GDn0abwc&list=RDEM5mKoeqbQUMcAa3RknQ2_NA&start_radio=1>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.

¹⁰⁹ Também chamado de rap de morte ou rap de terror conteúdo lírico do horrorcore está associado a temas melancólicos, mórbidos e cenas de violência em nível trash. O horrorcore possui influências do gangsta rap e do rap-core.

A quinta estrofe presentifica de forma massiva a metalinguagem opanijeana, tal como a segunda. O eu poemático se apresenta como filho de África, mesmo que a palavra não seja propriamente dita em nenhum dos fragmentos até aqui analisados. No primeiro verso, o narrador está evidenciando sua identidade musical, oriunda dos terreiros de candomblé, tais como o ijexá e o afoxé; já no segundo, ele retoma a ancestralidade, evocada na segunda estrofe e enaltecendo o seu próprio trabalho poético. Tal exaltação é chamada de “egotrip” na linguagem do hip-hop, todavia a expressão não se sustenta no verso em questão, pois a obra do Opanijé é regida pela metalinguagem.

No terceiro verso, o Opanijé lança mão da multissilábica, recurso estilístico aplicado em muitas composições de rap, as palavras rimadas estão destacadas em negrito são elas: “aquece/esquece”. Essa combinação de rimas é considerada perfeita, porque há uma repetição e combinação de sons vocálicos e consonantais idênticos, o mesmo ocorre nas rimas do quarto verso “emputece”, “enraivece”, “enlouquece”, e nos dois primeiros “conhece/prevalecem”.

A divisão silábica aparece um tanto diferente das estrofes anteriores, o quarto e quinto versos são dodecassílabos, o terceiro bárbaro e o primeiro eneassílabo. O esquema rímico segue em modo AA/AA, entretanto as rimas pela primeira vez ocorrem em paroxítonas, denominadas graves ou femininas. Note a marcação em negrito nas sílabas década verso acima.

O terceiro verso é emblemático, o narrador retoma a voz em primeira pessoa, conforme ocorrido nas três primeiras estrofes. A oralidade africana e africanista reflete uma coletividade, por isso a voz do narrador sempre aparece na primeira pessoa do plural, ou seja, nós. E o narrador não é observador, nem personagem, nem tampouco onisciente, pois está todo o tempo aprendendo com os ancestrais e com a geração posterior, não obstante ser um griot. Arrisco-me a criar um termo para o eu poemático opanijeano, narrador coletivo, uma vez que ele fala em todas as vozes da enunciação, fala pelos ancestrais e por meio deles, por sua comunidade e por si mesmo.

A métrica é similar às anteriores, versos em 4x4 (quarteto), rimas toantes e assonantes. Até aqui, o esquema estrófico segue com diferenças nas palavras e nas aberturas dos versos, a exemplo da estrofe 1 = consoante+vogal+vogal+vogal = C/VVV; da estrofe 2 = VV/CC; estrofe 3 = CCCC; estrofe 4 = C/VVV; e a 5 = VVV/C. Das cinco estrofes analisadas até aqui, apenas a primeira e a quinta repetem o esquema estrófico.

O “corpo” e a “mente”, palavras que compõem as rimas do terceiro verso, são, para aqueles e aquelas iniciadas nas religiões de matriz africana, locais onde se depositam a ancestralidade, a memória, a oralidade. Em “o corpo se aquece e a mente não esquece”, o

narrador está descrevendo o momento de conexão com seus ancestrais, a hora do transe, na qual o indivíduo iniciado recebe o orixá é chamada de incorporação. O corpo, a mente e o transe tecem a literatura opanijeana e sua afro-brasilidade¹¹⁰ se encontra nas oferendas das rimas do Opanijé. A letra da canção é a personificação dos orixás, da união do povo preto, de uma África reinventada, unindo arte e ciência, matéria-prima e tecnologia, tradição e contemporaneidade.

O som, a voz, o ritmo, a dança, a performance, o flow, a lírica do afro rap opanijeano inauguram um novo modo de pensar e fazer literatura, recolhendo todas as bagagens poético-literárias de autores e autoras da literatura afro-brasileira que o antecederam. Essa multimodalidade¹¹¹ literária do Opanijé é que “emputece, enraivece e enlouquece” os opositores que ditam regras sobre o que vem a ser ou não música, literatura ou poesia.

O narrador opanijeano prossegue com uma lírica contestatória, desafiando a hegemonia, lutando pela sobrevivência e fortalecendo a união do povo preto. Obstinado pelo combate, revolução e empoderamento, aafiando ainda mais os versos e sem perder a musicalidade de um afro rap bem elaborado, o narrador retoma, com rimas ácidas, o discurso de um sábio griot na sexta estrofe. Nela, o Opanijé destaca sua metalinguagem no terceiro verso, entregando o passo a passo da composição de seu afro rap. Observe as palavras destacadas em negrito.

Estragando sua **diversão**
 O clima favorece àquele que anda com **razão**
 Com a **rima** na cabeça, com a **batida** e com o **refrão**
 Com a **vida** em nossas mãos, **união** com os irmãos (OPANIJÉ, 2013)

Em grande estilo, a sexta estrofe inverte a ordem da lírica, se comparado com a quinta. O verso de peso abre o trecho “estragando sua diversão”. Esse estilo de verso é denominado de *punchline*, traduzido do inglês significa “linhas de soco”, que consiste em um discurso indireto nas composições de rap, no qual o rapeiro faz provocações a respeito de algo que o incomoda, seja o racismo estrutural¹¹², racismo religioso¹¹³, divisão do povo preto, ou desvio de conduta por partes de membros do movimento hip-hop e até linhas de soco direcionadas ao público

¹¹⁰ Ver artigo de Conceição Evaristo, Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em: 18 de setembro de 2021.

¹¹¹ Ver artigo de Henrique Freitas, A literatura-terreiro na cena hip-hop afro-baiana. Disponível em: <<http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1491>>. Acesso em: 18 de setembro de 2021.

¹¹² ALMEIDA, Silvío. Racismo estrutural. Feminismos plurais. São Paulo: PÓLEN, 2019.

¹¹³ Termo cunhado pelo professor, escritor, advogado e ogan Hedio Silva.

ouvinte/consumidor da literatura rap. Rincon sapiência é um dos rapeiros especialistas no uso das linhas de soco¹¹⁴ em seu afro- rap.

Ainda a respeito do primeiro verso, “estragando sua diversão” pode ser compreendido como uma crítica ao público do rap ou rapeiros que concebem o gênero apenas como forma de entretenimento, em que não há preocupação com a questão social defendida por Opanijé e por diversos artistas da literatura rap. Essa discussão é sempre levantada na literatura afro-brasileira e na tradicional. Alguns autores defendem que a literatura deve ter uma função social, outros afirma que a literatura, enquanto arte, deve exercer um papel estritamente estético. Na literatura afro-brasileira, a discussão é ainda mais acirrada, alguns escritorxs dizem que Machado de Assis não fazia literatura negra, por sua escrita acentuadamente ocidentalizada, com referências mínimas à escravidão no Brasil, sendo contemporâneo a ela. O escritor brasileiro Marcelo Mirisola disse para Ferréz, em uma conversa que a literatura de verdade não aborda questões sociais, o rapeiro, escritor e ativista rebateu a crítica com a seguinte afirmação: “Literatura de verdade é ficar trancado em casa bebendo vodca e fingindo que é Bukowsky”.

É indispensável ser prolixo na análise do verso em questão, porque a temática é cara à literatura, e obviamente cara à minha pesquisa. Rincon Sapiência, em um show realizado no Trapiche Barnabé¹¹⁵, em Salvador, foi pego de surpresa com uma plateia majoritariamente branca na cidade mais preta do país, estragando a diversão. Abriu sua apresentação com a obra *Ponta de Lança*: “Meu verso é livre ninguém me cancela/tipo Mandela saindo da cela”. O rapeiro, ator e humorista afro-americano Childisch Gambino usou e abusou das punchlines na canção *This is América*, a qual questiona a apropriação da branquitude sobre as produções artísticas negras, sobretudo o rap. É em cima dessas questões que o Opanijé torna a sexta estrofe menos divertida e mais contestatória.

Dessa vez, o Opanijé constrói a métrica com três versos bárbaros e apenas um eneassílabo, sendo o primeiro com 9 sílabas, o segundo com 15, o terceiro com 17 e o quarto com 14. O verbo “unir” aparece também nesta sexta estrofe, no quarto verso, em “união com os irmãos”; na primeira estrofe, a palavra se encontra no primeiro verso em “O que nos une é muito mais do que os ideais”. É importante frisar esse termo, pois a narrativa opanijeana é atravessada pelo tripé união/ancestralidade/revolução. A musicalidade e poeticidade são

¹¹⁴ Ver Rincon Sapiência, *Linhas de soco*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9_72FieD4V4>. Acesso em: 19 de setembro de 2021.

¹¹⁵ Ver Rincon Sapiência no Trapiche Barnabé. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KoLtA8z7pV4>>. Acesso em: 19 de setembro de 2021.

inerentes, pois se trata de uma letra de rap, portanto, é de meu interesse o estilo de cada uma no presente estudo.

O uso de figuras de linguagem no terceiro e quarto versos chamam a atenção, o eu poemático faz uso da personificação em “com a rima na cabeça/com a vida em nossas mãos”. Outras personificações aparecem na estrofe 1 = “olhos atentos”, na estrofe 2 = “versos marginais” e na 4 = “enfrentar a morte”. O esquema rímico segue em oxítonas nas palavras finais dos versos e em modo AA/AA. O verso 2 tem um cunho proverbial “o clima favorece aquele que anda com razão”, os provérbios são gêneros literários associados a literatura afro-brasileira, diversos autores do ramo possuem escritos nessa modalidade, como Carolina Maria de Jesus¹¹⁶ e Mãe Stella de Oxóssi¹¹⁷.

Após essa densa análise, a sexta estrofe pode ser resumida em três aspectos: musicalidade, griotagem e revolta, essa apresentada abrupta no primeiro verso, seguida pelas palavras sábias do segundo e quarto versos, dignas de um griot e a exaltação à própria obra no afro rap opanijeano.

Na sétima estrofe, o narrador segue explanando provérbio, dessa vez no terceiro verso que possui uma ambiguidade, é a primeira vez que esse recurso literário aparece na letra da canção. Outro aspecto importante é a intertextualidade, comum em obras poéticas e prosaicas da literatura tradicional, a referência ao mito da esfinge, da literatura oral grega está situada logo no verso de abertura da estrofe abaixo:

Decifra-me ou te devoro
A fonte aqui não seca, nem transborda, eu adoro
A força do **inimigo** não muda a **cabeça feita**
A gente não **aceita**, a parada aqui é **direita**, **respeita!** (OPANIJE, 2013)

O sétimo fragmento perpassa pela literatura ocidental, porém estabelecendo uma espécie de paródia com o mito da esfinge: “Decifra-me ou te devoro”. Nesse contexto, pode ser interpretado como “seja tolerante conosco ou esteja pronto para as consequências”. Mais adiante, o narrador torna mais explícita a citação proferida na abertura da estrofe em “A gente não aceita, a parada aqui é direita, respeita” no último verso. Trata-se de um verso de confronto, contestação, por isso a intertextualidade com o mito da esfinge.

A expressão “cabeça feita”, destacada no verso 3, é uma ambiguidade que, do ponto de vista de uma análise poética tradicional, seria uma metáfora. Opanijé é um grupo de afro rap

¹¹⁶ Ver provérbios de Carolina Maria de Jesus. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/doc/274923285/1963-Provérbios-Carolina-Maria-de-Jesus>>. Acesso em: 21 de setembro de 2021.

¹¹⁷ STELLA, Mãe de òwe provérbios. DA AUTORA. Salvador, 2007.

forjado e formado no terreiro, ou seja, seus membros são iniciados em religião de matriz africana, onde os rituais de iniciação são conhecidos pela expressão “fazer santo”, ou “fazer a cabeça”, daí a utilização desse ritual como recurso estético na obra e também identitário no trabalho do grupo.

O narrador novamente alterna a voz no fragmento, inicia em primeira pessoa do singular e termina na terceira pessoa do plural *nós*, que no trecho é substituído por “a gente”, na linguagem oral. Já o esquema rímico está em modo AA/BB, em paroxítonas, e a classificação dos versos diferencia um pouco das anteriores, uma vez que surge uma redondilha maior no primeiro verso, seguido de 1 dodecassílabo e 2 versos bárbaros. Assim, estão classificados da seguinte forma: V1 = 7 sílabas/V2 = 12 sílabas/V3 = 14 sílabas/V4 = 16 sílabas. Não há a mesma combinação de vogais e consoantes como nas palavras da estrofe anterior, sendo essa organizada em C/VVV, e a anterior em VV/CC nas iniciais de cada verso.

Sobre a abordagem do fragmento e a posição do narrador, existe o discurso griótico, o qual acompanha quase todas as estrofes aqui analisadas e a narrativa de combate. Há a repetição da palavra “inimigo”, presente na estrofe de abertura da canção, que não apenas confere o teor combativo do afro rap em questão, mas também pontua a identidade poética opanijeana situada em Exu, ou seja, a estética exuística está presente na obra, mesmo que não tão evidente quanto em *Encruzilhada*.

A oitava estrofe é de cunho menos combativo, mais intimista e afirmativo, o narrador opanijeano fala de si, das amizades, irmandade e exalta os orixás. Aqui, ele se autoafirma de modo extremamente evidente como um sujeito iniciado na religião de matriz africana, guerreiro e defensor da unidade do povo preto. Aqui posso assegurar que está presente de modo acentuado a chamada *escrita de si*, tão abordada pela teoria e crítica literárias e pelos estudos culturais. Autor, escritor, narrador, personagem, dirigem ao mesmo tempo essa epopeia negra chamada Opanijé. Essa estrofe marca um ponto de virada no afro rap.

Eu **sou o mensageiro** nascido do trovão
 Meu **pai** é um guerreiro com **um machado nas mãos**
 Eu tô com os parceiros eu **tô com meu irmão**
 A minha **fé** no **axé** e de todo o **coração** (OPANIJÉ, 2013)

No fragmento acima, a narrativa de instrução, combate e motivação dá lugar ao ufanismo e à autoestima. A negritude ganha um espaço maior na poesia, ou seja, a valorização da religião, cultura, família e etnia de base africana. O quarteto é construído a partir de referências que conotam o entrelaçamento do narrador com a cosmogonia e filosofia de matriz afro. O trecho destacado no verso primeiro é metaforizado pela imagem poética de exu, visto

que o orixá ocupa a função de mensageiro no panteão yorubá. É importante lembrar aqui a poeticidade da obra, além de seu foco narrativo.

O segundo verso é também marcado pela imagem poética, a partir dos orixás. Dessa vez, o narrador cita Xangô, orixá da justiça, cuja arma de combate são dois machados afiados. Pertinente a escrita implícita opanijeana nessa obra literária, visto que é comum na literatura-rap o discurso direto, assertivo, denominado na linguagem do movimento hip-hop como “pedrada”. O terceiro verso retoma a questão da união entre o povo preto, apresentada em outras estrofes e esmiuçada na pesquisa, sendo acrescentado fato familiar, pois Rone Dum Dum, também conhecido como Rone Afolabi, e Lázaro Erê são irmãos.

O quarto verso se refere à energia vital, o axé presente na natureza, ao professar sua fé, o narrador une todo seu engajamento político, intelectualidade, musicalidade, a sua crença. Presentificando os valores civilizatórios afro-brasileiros que são: circularidade, corporeidade, musicalidade, ludicidade, cooperatividade. Esses valores estão também distribuídos entre as estrofes anteriores. Os afro raps tem uma característica singular em relação aos demais subgêneros do rap, que é a referência aos orixás, tanto do ponto de vista temático, quanto estético, ao transformar orixás em imagens poéticas que figuram suas rimas. A oralidade presente no trecho marca a obra como sendo uma produção poético-literária popular, ou seja, próxima da linguagem falada pelo povo, marcando o pertencimento do narrador opanjeano e seu público-alvo. As periferias de Salvador são grandes terreiros contemporâneos (re)construído pelas rimas, líricas e flows do Opanijé, mas não irei me estender aqui, deixando para abordar o assunto em trabalhos futuros.

Na metrificação, as rimas são majoritariamente masculinas, as oxítonas estão destacadas acima e o modo rimático é tradicional (AAAA). Quanto à versificação, as sílabas literárias estão distribuídas da seguinte forma: verso 1 = doze sílabas; verso 2 = 14 sílabas; verso 3 = 12 sílabas; verso 4 = 14 sílabas. Os versos estão combinados em dois decassílabos e dois bárbaros. Veja o seguinte esquema:

Versos: 2° / 4° = bárbaros
Versos 3°/1° = dodecassílabos

A nona estrofe segue no mesmo ritmo da anterior, o narrador dá enfoque à valorização da memória, ancestralidade e coletividade. Esses três pilares funcionam como ética, estética e poética do trabalho opanjeano. O uso do paradoxo no primeiro verso apresenta um narrador mais filosófico e reflexivo, falando em primeira pessoa do singular, um tanto introspectivo, mesmo falando por sua comunidade.

E **tem mais**,
 eu vou seguindo em **frente**,
mas olhando pra **trás**
 Eu **sei** que devo muito a meus ancestrais
 E é isso que me **faz** muito **mais capaz**
 De seguir o meu caminho transmitindo **paz** (OPANIJÉ, 2013)

As rimas assonantes, em modo AA/AA são simples. Do ponto de vista lírico, porém, analisando a partir da poética, o quarteto é composto por rimas perfeitas, uma vez que as palavras combinadas possuem classes gramaticais diferentes. Dessa vez, o fragmento é marcado por apenas um dodecassílabo e três versos bárbaros. Veja:

Verso 1 = 16 sílabas
 Verso 2 = 12 sílabas
 Verso 3 = 13 sílabas
 Verso 4 = 13 sílabas

As palavras destaques nos versos são masculinas e as terminações consonantais, em toda a estrofe. Conforme dito anteriormente, a obra é uma metalinguagem de três faces, que se refere ao caráter do narrador opanijeano. Três artistas, três visões de mundo diferentes, mas um único propósito: a unidade do povo preto. Na escansão da estrofe posterior, as rimas estão emparelhadas, ou seja, em modo AA/BB e em paroxítonas, conforme marcadas em negrito abaixo.

Justiça **reina** na **minha** cabeça
Nunca desista mesmo que adoeça
 Nem pereça no **campo** de batalha
 Sua vida por um triz, você no fio da navalha (OPANIJÉ, 2013).

Ao todo a estrofe conta com 13 palavras paroxítonas, com destaque para aquelas responsáveis por construir as rimas do afro rap opanijeano, são elas: “justiça”, “desista”, “cabeça”, “adoeça”, “pereça”, “batalha”, “navalha”. Essas palavras compõem as rimas denominadas femininas ou graves. Na escansão dos versos, o trecho conta com três decassílabos e um verso bárbaro. Veja o esquema:

Verso 1 = 10 sílabas
 Verso 2 = 10 sílabas
 Verso 3 = 10 sílabas
 Verso 4 = 15 sílabas.

É a segunda vez que a palavra desistir é usada no afro- rap do Opanijé, ratificando que a narrativa, em sua essência trata de luta, resistência, combate. O vocábulo aparece na primeira estrofe em “nunca pense em desistir do que se quer”. Novamente ocorre modificação na voz do narrador: no verso de abertura, ele fala consigo mesmo; do segundo em diante, fala para seu interlocutor. Logo, o afro rap do Opanijé é um jogo dialético incessante, o narrador incita o combate, como um guerreiro incansável, ao mesmo tempo que chama atenção para os percalços no decorrer da guerra. Portanto, há uma antítese na estrofe.

De resto, a estrofe caminha pela griotagem, ou seja, o narrador opanijeano e seu caráter pedagógico, tipo de um homem sábio, cujas experiências de vida estão acumuladas em seu ori (cabeça), a organização do pensamento a fim de transformá-los em ações, reverenciando sua ancestralidade, tradição e memória afrodescendente. Destaque para o verso “justiça *reinana* minha cabeça”, ou seja, o pensamento anticolonial está depositado na mente do narrador opanijeano, que descende de reis e rainhas africanas.

Pra quem não me conhece eu existo
E agora se pergunta o que é isto
Ogum, é xangô ou é cristo
O poder da minha fé é **Trismegisto** (OPANIJÉ, 2013).

Essa estrofe, já se aproximando das três finais que serão analisadas a seguir, apresenta o desfecho das três faces da canção homônima opanijeana. A metalinguagem aparece de modo menos implícito, a partir do último verso, “O poder da minha fé é Trismegisto”, o narrador cita o sobrenome do deus egípcio Thot, considerado inventor da escrita, senhor da sabedoria e da ciência, patrono dos escribas, mediador do tempo e do calendário egípcio. A palavra “Thot” significa “três vezes muito grande”, logo há uma conexão com as três faces presentes no rap afro-baiano, pois no quarto verso, o narrador cita Ogum, Xangô e Cristo, ou seja, três divindades. Por fim, o grupo é formado por três membros, Lázaro Erê, Chiba D e Rone Dum Dum.

A palavra fé é repetida no trecho, é pertinente pontuar esse elemento estilístico que também apresenta o fazer poético do narrador. As rimas de todas as estrofes estão entrelaçadas, organizadas e compartilhadas entre si. O termo é utilizado na oitava estrofe e nessa décima primeira, na mesma posição, ou seja, no verso final.

Na metrificação, os versos apresentam sílabas em menor número, de todas as estrofes analisadas até aqui. O primeiro e o terceiro versos constam de apenas sílabas, o segundo 10 e o quarto 11. Portanto, a estrofe está distribuída no seguinte esquema métrico:

Verso 1 = octossílabo
 Verso 2 = decassílabo
 Verso 3 = octossílabo
 Verso 4 = hendecassílabo

As rimas dos versos são perfeitas e raras, pois a estrofe é composta de um repertório de palavras próprias do estilo afro rap, como “Ogum” e “Xangô”, também vocábulos específicos, raramente utilizados no rap, até mesmo no próprio afro rap, destaque para “trimegisto”. Outro fator relevante é a classe gramatical, cada verso possui uma palavra com funções antagônicas. Observe o delineamento:

Existo = verbo
Isto = pronome
Cristo = substantivo
Trimegisto = adjetivo/substantivo

A décima primeira estrofe é a primeira e única a possuir funções gramaticais diferentes em todos os versos, por isso é considerada uma estrofe de rimas raras, mesmo em esquema rímico padronizado AA/AA e com sonoridade vocálica, ou seja, assonante.

Pra quem testou minha **fé**, meu **compromisso**
 Eu vou mostrar que eu sou melhor que **isso**
 Agora não vai mais ficar **omisso**
 Não tem nada disso, vou quebrar o feitiço (OPANIJÉ, 2013)

Enfim, a antepenúltima estrofe surge nesta longa e minuciosa análise poética, repetindo pela terceira vez a palavra “fé”, porém com outro valor semântico. No vocabulário do hip-hop e das ruas, a expressão “testar a fé” significa pôr à prova a fidelidade de alguém; no rap, o termo é utilizado com bastante frequência pelos MCs¹¹⁸ e outros artistas, como Taz Mureb, Flacko¹¹⁹ e Cyber, só para citar alguns.

O narrador desafia opositores, quer sejam membros de sua comunidade, quer não. O rap difere dos demais estilos musicais em diversos aspectos, sobretudo no que diz respeito à fidedignidade, ou seja, o rap avalia os rapeiros. O que quero dizer neste parágrafo é que, pensando assim, o rap se torna uma espécie comitê/conselho, cujos membros avaliam a conduta/comportamento dos rapeiros, denominada no hip-hop como *proceder*. O grupo de

¹¹⁸ Ver Racionais MC's, *Vida Loka I*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IL1epaZCTmk>>. Acesso em: 30 de setembro de 2021.

¹¹⁹ Ver Flacko Joshy, *Não testa minha fé*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YaVJCZ2Chw0>>. Acesso em: 30 de setembro de 2021.

rap paulista intitulado Rapaziada da Zona Oeste, ou RZO¹²⁰, possui uma máxima que ilustra o que está sendo discutido aqui “É assim que é, sem proceder não para em pé”. Outra frase clássica do rap, a qual se tornou a regra número 1 do hip-hop é “O rap é compromisso”, cunhada pelo rapeiro e ator, também paulistano, Sabotage¹²¹. Grifei acima as palavras “fé” e “compromisso”, pois o narrador opanijeano alicerçou a estrofe com esses pilares poéticos, e elas são demasiadamente utilizadas pelos rapeiros. Novamente friso aqui a face da metalinguagem do Opanijé, sempre marcada por um verso ou expressão.

Vale ressaltar que nessa décima segunda estrofe, o narrador não mais ocupa a função de griot, mas de principiante, um guerreiro em formação, passando pelo ritual iniciático, com a finalidade de provar o seu valor perante os ancestrais, sua comunidade e o hip-hop. Em minha condição de pesquisador negro não iniciado, friso minha limitação diante do último verso, porém diante do contexto da estrofe, posso considerar como hipótese explicativa a descrença atribuída ao narrador, o seu contra-ataque, afirmando que sim, conseguirá a honra ao mérito, visto que sua luta está além das palavras.

O esquema rímico é tradicional (AA/AA), mas as rimas são perfeitas do primeiro ao terceiro verso; o quarto repete o substantivo. As sílabas poéticas são médias, podendo estar organizadas em ordem crescente ou decrescente, se a ordem numérica dos versos for invertida na estrofe. Veja ambas as formas no exemplo abaixo:

Verso 4 = 12 sílabas	Verso 2 = 9 sílabas
Verso 1 = 11 sílabas	Verso 3 = 10 sílabas
Verso 3 = 10 sílabas	ou Verso 1 = 11 sílabas
Verso 2 = 9 sílabas	Verso 4 = 12 sílabas

Na ordem oficial dos versos, o primeiro é um hendecassílabo, o segundo eneassílabo, o terceiro decassílabo e o quarto dodecassílabo. Na penúltima estrofe o narrador retoma o discurso em terceira pessoa do singular, porém envolvido em todas as situações, na condição de protagonista, o narrador abre o verso tratando da discriminação racial, a partir do cabelo crespo, característica que indivíduos pretos possui e que engendra falta de oportunidades em mercados de trabalho e outras opressões, as quais eu poderia enumerar com maestria, uma vez que sou um homem preto e possuo cabelos crespos.

Só quem tem cabelo crespo é quem **sabe**

¹²⁰ Ver RZO, *O trem*. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=_AycHaPQJG0>. Acesso em: 30 de setembro de 2021.

¹²¹ Ver Sabotage, *O rap é compromisso*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rC9vmpQRR40>>. Acesso em: 30 de setembro de 2021.

Das portas que se **fecham** a mente se **abre**
 Não dar para **trás** depois do primeiro **entrave**
 Não **desistir** do gol se bater na **trave** (OPANIJÉ, 2013).

Na penúltima estrofe, o verso segundo é marcado por uma figura de estilo, uma antítese, construída pelas palavras destacadas acima. Aqui ocorre um fenômeno interessante na estrofe, a presença da metáfora, sinalizando que o mesmo verso oferece duas figuras de linguagem. As palavras “abrir” e “fechar” são antônimas e estão se opondo também no contexto do verso, ao mesmo tempo, são metaforizadas pelo narrador, uma se referindo a um homem que sofre rejeição por ser preto, e outra, atribuída à liberdade, descolonização e revolução mental desse homem.

Em “não dar pra trás depois do primeiro entrave”, significa que o narrador opanijeano chama atenção para que o seu ouvinte/interlocutor não abandone a causa, objetivos, sonhos na primeira dificuldade que surge, conforme dito em diversos parágrafos da análise, o afro- rap do Opanijé traz uma narrativa de resistência, uma poesia de combate, por isso a questão atravessa quase todas as estrofes da obra. Outro vocábulo retomado na poesia do Opanijé é “desistência”, a palavra aparece pela terceira vez, sendo a primeira na estrofe de abertura da obra e a segunda na nona estrofe.

O jogo de palavras presente no fragmento, entre as rimas do terceiro e do quarto versos, adornam a estrofe, as expressões “primeiro entrave” e “bate na trave” compõem uma rima perfeita e rica no rap, mesmo ocupando a mesma classe gramatical, o elemento sonoro provocado na estrofe possui validade estética. “trave” e “entrave” conferem também musicalidade à letra da canção.

Na metrificação, a estrofe é composta de dois verbos e dois substantivos, ao final de cada verso, e o esquema rímico é padrão AA/AA. Já na versificação, há três hendecassílabos e um dodecassílabo, tendo o primeiro, segundo e quarto versos 11 sílabas, e o terceiro, 12.

Saber que está deixando o irmão mais **consciente**
 Não vai ser deixado na mão, vai estar **presente**
 Som que alimenta corpo, alma, coração e **mente**
 Fortalecer, bater de **frente** (OPANIJÉ, 2013)

Enfim, a última estrofe recolhe todos os versos aqui analisados em um desfecho muito bem elaborado, contendo as três faces da canção homônima do Opanijé, a raiz, a griotagem e a metalinguagem. Destaco aqui o verso-chave “som que alimenta corpo, alma, coração e mente”, o corpo é o depósito de todo o saber griótico/ancestral, a alma é a ancestralidade que, por sua vez, é presentificada no corpo, o coração é o pulsar, emoção e motivação.

O primeiro verso expõe o desejo do narrador que é conscientizar o seu semelhante, ensinar, trazer conhecimento. Vale ressaltar a função pedagógica do griot contemporâneo, executada em outras estrofes pelo narrador. “Não vai ser deixado na mão, vai estar presente”, o verso entrega um narrador comprometido com a coletividade, com os valores civilizatórios afro-brasileiros, tecendo rimas ricas e raras em toda a estrofe. A exemplo de “mais consciente” e “estar presente”, o primeiro, advérbio de modo, e o segundo, tempo verbal e adjetivo.

Em “fortalecer, bater de frente”, o eu poemático do Opanijé retoma a figura do guerreiro incansável, com sede de justiça, elaborando um desfecho completo na obra. Os quatro versos apresentam as três faces da canção opanijeana, a raiz griotagem forjada no primeiro e segundo versos, a raiz da palavra e a metalinguagem, no terceiro e no quarto. Elaborei um esquema a fim de esmiuçar a minha argumentação:

Irmão mais consciente/não vai ser deixado na mão: [griotagem]
Som que alimenta corpo, alma/fortalecer, bater de frente: [metalinguagem]

Na escansão dos versos, ocorre um fator inédito na estrofe, a mesma possui três dodecassílabos e um octossílabo, versos 1, 2 e 3 = doze sílabas/versos 4 = 8 sílabas. As rimas estão em modo AA/AA, perfeitas nas das duas primeiras linhas, e imperfeitas nas duas últimas. A composição da estrofe é majoritariamente de rimas femininas ou agudas.

O afro rap do Opanijé, analisado acima, é uma rica plataforma para os estudos literários e culturais. *O.P.A.N.I.J.É.* é a segunda canção do álbum, o qual é referência obrigatória no afro rap baiano e nacional, e para o hip-hop como um todo. Os artistas Lazaro Erê, Chiba D e Rone Dum Dum revisam a história do hip-hop no mundo, desde seu surgimento até os dias de hoje, para compor suas obras, sob uma perspectiva afrocentrada, valorizando as raízes do ritmo e da poesia, da revolução através das palavras e conectando-as com o afrofuturismo e outras produções artísticas contemporâneas. Não tenho dúvidas de que na cena hip-hop baiana existe o rap antes do Opanijé e depois deles, essa fortuna crítica é a primeira sobre um álbum do grupo no campo dos estudos literários. Creio que caminhos serão abertos a partir da publicação deste trabalho, e outras pesquisas surgirão, com outras abordagens.

5.2 A SAPIÊNCIA DO VERSO LIVRE DE RINCON OU ANÁLISE DO AFRO RAP *PONTA DE LANÇA*

Essa é a última e a mais bem elaborada canção do álbum *Galanga Livre*, uma das principais do disco, e a mais ouvida do rapeiro. Com quase vinte e oito milhões de visualizações

no Youtube, a canção *Ponta de Lança*, tal como seu videoclipe, foi responsável por apresentar a obra de Rincon Sapiência ao mundo. Nesta seção, não dividirei a análise em tópicos, ao contrário das outras letras que foram trabalhadas até aqui, dada a diversidade de elementos que a letra desse rap apresenta. Primeiro, abordarei o que vem a ser um verso livre, dentro do universo literário do rap, posteriormente, darei atenção ao modo como esse recurso opera na obra de Rincon, levando em conta os demais elementos estéticos presentes na obra. É extremamente importante aqui, pensar teórica e esteticamente sobre essa obra que finaliza o referido álbum de Rincon. Por isso, não separarei a estética da teoria e da crítica como o fiz nas seções anteriores.

Essa canção difere de todos os afro raps que compõem o álbum, é um rap de cunho metalinguístico, somado a outros tantos elementos que apresentarei e explicarei detalhadamente ao longo da análise de cada verso da obra. Rincon Sapiência abre seu rap com o próprio título, é o primeiro elemento que a obra apresenta e que situa o ouvinte-leitor em sua narrativa. No rap, o “verso livre” é um estilo solto de compor e rimar, como o próprio nome diz. Trata-se de um rap que não segue um determinado padrão de composição, ou seja, as rimas aparecem de modo aleatório, sem regras. Um exemplo sofisticado dessa técnica no rap é a ausência de refrões. A temática abordada também é livre, o que torna esse estilo de fazer rap ainda mais interessante. Em *Ponta de Lança*, Rincon segue pelo caminho da metalinguagem, falando de si enquanto MC (Mestre de Cerimônia) e de seu rap, que é um verso livre. Observe como o artista abre as portas de sua obra:

Salve!
 OK!
 Rincon Sapiência, conhecido também como Manicongo, certo?
 Quando alguém fala que eu não sou um MC acima da média, eu falo (Ahn? Ahn?
 Ahn? Ahn?)
 Eu não entendo nada, pai! (Ahn? Ahn? Ahn? Ahn?)
 A cultura do MC ainda vive, certo?
 Se depender de mim Vam'bora! (SAPIÊNCIA, 2017).

Algo que é importante frisar em *Ponta de Lança* é que Rincon abre a música com uma introdução, algo que acontece muito pouco no rap atualmente, as introduções na literatura rap ocorrem, quase que unanimemente separadas da faixa principal, os álbuns de rap, quer sejam nacionais (brasileiros), quer sejam estrangeiros, sobretudo os discos de gangsta rap, vêm acompanhados com faixas de introdução, tradicionalmente chamadas de “intro”, por nós, rapeiros, e posteriormente vem a canção. Logo, a “intro” é o texto que “prepara o terreno” para canção de abertura de um álbum, EP ou mixtape. De volta a *Ponta de Lança*, Rincon demonstra

uma grande autoestima nos versos que chega, por vezes, a ser confundida com egoísmo, e é principalmente sobre isso que tratarei na obra *Ponta de Lança*.

Uma outra característica marcante do verso livre é a vivência do MC, na maioria dos versos livres, trazemos conteúdos de nossa trajetória, compilados em três ou quatro minutos de rima. Após a introdução, Rincon inicia os versos de *Ponta de Lança*, reforçando que se trata de um rap metalinguístico, ou seja, um rap sobre o próprio rap, e sobre o rapeiros que o canta. Sapiência é taxativo quanto à temática central de sua obra, que é a liberdade.

Meu verso é livre, ninguém me cancela
 Tipo Mandela saindo da cela
 Minhas linha voando cheia de **cerol**
 E dá dó das cabeça quando rela nela (SAPIÊNCIA, 2017).

Os quatro versos citados acima, organizados por mim, seguirão essa mesma métrica até o fim de toda a análise de *Ponta de Lança*, obviamente, a obra não está nessa mesma ordem, já que se trata de um verso livre, porém, para melhor aproveitar a análise, esmiuçando-a ao máximo, a fim de identificar todos os elementos que esse verso livre apresenta, escolhi analisar ao modo 4x4 (quatro por quatro), métrica tradicionalmente usada no rap e nas batalhas de rima.

O terceiro verso da estrofe é o que causa uma quebra da ordem das linhas distribuídas por Rincon em *Ponta de Lança*. Ele mantém o esquema de rimas A+A no primeiro e segundo versos, corta a linha de rima no terceiro verso e volta ao esquema anterior, ficando os versos formados em modo AA+BA. Não posso deixar passar despercebida a referência que Rincon faz ao líder negro e primeiro presidente da África do Sul, Nelson Mandela, principal personalidade na luta contra o apartheid.

Partiu para o baile, fugiu da balela
 Batemos tambores, eles panela
 Roubamos a cena, não tem **canivete**
 As patty derrete que nem muçarela (SAPIÊNCIA, 2016).

Na estrofe acima exposta, Rincon mantém o mesmo processo de articulação das rimas, AA+BA, bem como as linhas iniciais das referidas estrofes, ambas no esquema CC+CV (Consoante e consoante+consoante e vogal). Considero importante apresentar esses esquemas de construção, porque tenho a oportunidade de apresentar o passo a passo da construção da obra e o potencial artístico do artista. *Ponta de Lança* é um texto repleto de referências e bastante rico, portanto, difícil de analisar.

Quente que nem a chapinha no **crespo**
 Não, crespos estão se armando
 Faço questão de botar no meu texto
 Que pretas e pretos estão se **amando** (SAPIÊNCIA, 2016).

Nos versos acima citados, o rapeiro faz o inverso do que fora feito nos versos anteriores, as rimas são organizadas em modo AB+AB, os versos também diferem dos anteriores, seguindo em linha reta no esquema CC/CC. Grifei todas as letras iniciais desse verso para identificar a diferença em relação à estrofe anterior. O verso livre possui caráter experimental, não há ordem de início, meio e fim, como acontece com os raps tradicionais, por isso resolvi analisá-lo tal como ele é, um emaranhado de conceitos estético-literários, com formas não fixas e conteúdos que ora suavizam, ora batem com muita força. A multiplicidade de sentidos que Rincon dá a cada frase faz com que *Ponta de Lança* se consagre como uma letra de rap complexa de ser estudada.

Os versos “quente que nem a chapinha no crespo/ não, crespos estão se armando” se contrapõem, um fala sobre o cabelo alisado com chapinha, equipamento elétrico usado para alisar cabelos; o outro é contra o uso da chapinha, afirmando ser um instrumento de opressão às pessoas negras, sobretudo às mulheres que sofrem com o uso desse equipamento. Ao mesmo tempo, o verso é um reconhecimento de toda uma luta do povo negro contra o racismo em uma sociedade que dita regras de como nós negros devemos usar nossos cabelos. Ao dizer “crespos estão se armando”, Rincon está ao mesmo tempo exaltando os cabelos crespos armados (black ouriçado) e fortalecendo a luta pela nossa liberdade, sendo os nossos cabelos as nossas próprias armas de libertação. Novamente, trago aqui a narrativa da liberdade de Rincon. “Faço questão de botar no meu texto/que pretas e pretos estão de amando”. Encerro a análise destes versos extraíndo toda a sua matéria-prima, Rincon traz a importância do amor negro, ou seja, o relacionamento interpessoal entre pessoas negras.

Quente que nem o conhaque no copo
Sim, pro santo tamo derrubando
 Aquele orgulho que já foi roubado
 Na bola de meia vai recuperando (SAPIÊNCIA, 2016).

Os versos dessa estrofe exibida acima complementam os anteriores. Complementam e contradizem, outra característica do verso livre no rap. Grifei a palavra “sim”, que é um advérbio de afirmação que se contrapõe a “não”, que na estrofe anterior se apresenta como um advérbio de negação. A organização das sílabas segue o modo CV/CV+VC/CV no início de cada verso, diferente também da anterior, que segue em linha reta no modo CV. O orgulho

negro marca não só a letra *Ponta de Lança*, mas todo o álbum *Galaga Livre*, e o rapeiro Rincon Sapiência utiliza como recurso estilístico, estético, poético e filosófico a sua própria negritude, o orgulho de ser preto e pertencer à descendência de um povo africano. Tal recurso atravessa e muito a nós rapeiros e as nossas obras, a exemplos dos Racionais MC's, que trouxeram o orgulho do “ser negro e morar na periferia”, e aqui cabe pontuar uma diferença em relação à obra de Rincon, já que os Racionais optaram pela palavra “negro”, a fim de abarcar também os pardos, ou negros de pele clara que residem nas periferias do Brasil.

Vários homem-bomba pela quebrada
Tentando ser certo na linha errada
Vários homem-bomba, Bumbum Granada
Se tem permissão, tamo dando sarrada (SAPIÊNCIA, 2016).

Essa é uma das estrofes fundamentais do verso livre *Ponta de Lança*. Até aqui, analisei dezesseis versos ou linhas, conforme utilizamos no universo rap. Essa estrofe é a que causa uma rasura maior dentro da literatura rap em geral, porque ela quebra a metrificação tradicional usada no gênero, que é construída com dezesseis linhas, sucedidas de um ou mais refrões. Observe o seguinte esquema:

16 L+R+16 L+R=32 L/2R

Esse é o esquema básico de construção da maioria dos raps produzidos no Brasil. Trinta e duas linhas e dois refrões. Entretanto, Rincon Sapiência quebra o referido esquema com o seu *Verso Livre*. Note que o verso livre não se restringe apenas ao formato de construção das rimas, nem à temática introspectiva do MC, o verso livre é a total liberdade artística que é dada a nós, rapeiras, e ele vai muito além da chamada “licença poética”. Os quatro versos acima se misturam, mesmo estando em sentidos totalmente opostos, outra característica do verso livre e da lírica do próprio Rincon. Os dois versos que aparecem primeiro fazem referência aos “homens-bomba” da quebrada, os jovens da periferia envolvidos com o crime, e que Rincon compara aos “homens-bomba”, que são terroristas suicidas. Já os dois últimos versos são marcados pela diversão, Rincon traz outros “homens-bomba” para seu verso livre, estabelecendo uma intertextualidade com o funk ao fazer referência a canção *Bumbum Granada*¹²², da dupla de funkeiros Zaac e Jerry.

No último verso, há outra referência ao funk: a palavra “sarrada” é integrante do conjunto de linguagens próprias do funk. Entre tantas outras significações, a sarrada é

¹²² Ver MCs Zaac e Jerry, *Bumbum Granada*.

popularmente conhecida como um passo de dança do funk. Outro fator que diferem esses versos do anterior, é que nestes, as rimas são elaboradas em modo AA em toda a estrofe, e há também um magistral casamento fonético nessas rimas, com as consoantes vibrantes e sonoras “r” e “rr”, a exemplo de *quebrada*, no verso 1 e *errada*, no verso 2.

A estrofe seguinte é destoante da anterior e de todas que analisei até aqui, pois Rincon altera a pessoa do discurso, interrompendo a narração em primeira pessoa e passando a narrar na terceira pessoa, adotando uma postura de professor. O caráter didático do rapeiro é esboçado nas rimas a seguir, nas quais os versos se tornam mais extensos, com menos ritmo e poucas rimas. Algumas palavras não rimam de fato.

Se o **rap** é rua e na **rua** não tem as andança
 Porra nenhuma
 Fica mais fácil fazer as tattoo
 e falar sobre cor da erva que **fuma** (SAPIÊNCIA, 2016).

Eu costumo conceituar o verso livre como o ornitorrinco do rap. Dada a sua característica ímpar e singular, não há obrigatoriedade de haver rimas em todos os versos, alguns possuem uma veia prosaica, conforme o destacado acima; outros, um viés demasiadamente lírico. Esse fragmento é extremamente estranho, se avaliarmos sob a perspectiva do rap tradicional, a rigor, nenhum dos quatro versos rimam, o principal trunfo da estrofe se encontra nas palavras “nenhuma”, verso 2, e “fuma”, verso 3. Tais palavras possuem uma identificação fonética, devido às suas terminações sonoras. Cabe notar as duas sílabas grifadas. Do ponto de vista temático, o rapeiro encaixa de modo enfático uma punchline sem poupar rapeiros que versam sobre o chamado *lyfe style* (estilo de vida), cujas letras das músicas são sobre drogas, dinheiro e diversão, sendo uma grande parcela destes brancos e oriundos da classe média. Rincon chama atenção para a responsabilidade que é atribuída a um artista de rap que se intitula MC (Mestre de Cerimônia), ele faz questão de ser enfático na introdução do verso livre *Ponta de Lança*.

Raiz africana, fiz aliança, **ponta de lança**,
 Umbabarauma (4x4)
 De um jeito ofensivo
 Falando que isso é tipo **macumba**,
 Espero que suma (SAPIÊNCIA, 2016).

Os versos dessa estrofe diferem de todos analisados até aqui, é a estrofe mais “bagunçada” em relação à métrica, faz um movimento inverso para construir o esquema 4x4. Em apenas uma linha, Sapiência monta tal esquema no verso de abertura, desse modo contrário

é que seguem os demais versos, tornando ainda mais interessante a estrofe em questão, já que a construção da mesma é desenhada em modo AB/AA. Eu diria que nessa primeira linha são quatro versos em um.

Eu falei anteriormente que o verso livre possui um teor um tanto metalinguístico, um estilode rap que fala sobre o próprio rap, e isso é revelado nesse fragmento, além de também ser revelado no verso de abertura da canção. Outra questão importante de pontuar é que Rincon Sapiência passa a ser mais objetivo nesses versos, mostrando o real sentido de seu *Verso Livre*, a raiz africana. Significa que seu rap está atrelado à gênese e à cosmovisão africana/africanista, a um modo de ser, estar, agir, pensar, ver, viver e rimar afrocentrados.

Outro elemento importantíssimo do verso livre é a intertextualidade, geralmente associada a algum acontecimento histórico (conhecido no mundo), a um artista e/ ou obra, como costumafazer o rapeiro Don L¹²³ em grande parte de seus versos livres. No caso do verso livre rinconiano, o que ocorre é uma espécie de dialogismo intersemiótico, pois Rincon toma emprestado o nome *Ponta de Lança* da música do cantor, compositor, percussionista, guitarrista, violonista, pandeirista Jorge Ben Jor, considerado precursor do gênero musical samba-rock. Outro termo que Rincon faz empréstimo a Jorge Ben é *Umbabarauma*, a qual fora criada por Jorge Ben Jor, durante sua passagem pela França, ao lado da banda Admiral Jorge V para compor seu álbum *África Brasil*, em 1976. Note que o verso livre *Ponta de Lança* confere a Rincon uma liberdade e legitimidade incríveis a tal ponto de poder estabelecer um diálogo muito profundo com o samba-rock benjoriano, o nome oficial da canção de Ben é *Ponta de Lança Africano*, tendo como segundo título *Umbabarauma*¹²⁴.

Os versos dessa estrofe também são demasiado irregulares, no sentido de não serem idênticosentre si, pois transitam entre longos “Falando que isso é tipo macumba” e curtos “Espero que suma”. No rap esse recurso é muito pouco explorado, os rappers costumam organizá-los de forma mais próxima possível, para que encaixem bem com as rimas. Outro termo usado por Rincon é “macumba”, instrumento de origem africana, usado nos cultos de religiões da mesma matriz, aqui no Brasil. A palavra sofreu ressignificações, passando a ser atribuída aospróprios cultos que ocorrem em religiões de matriz africana e/ou a pessoas que pertencem a essas religiões. Em Salvador, quem pertence ao candomblé é preconceituosamente chamado de macumbeiro. Toda essa explicação é para ressaltar a bagagem estético-literária presenteno verso livre *Ponta de Lança* que estão para além dos

¹²³ Ver *Verso Livre Nº1* (Giramundo) em: <https://www.youtube.com/watch?v=QwtXYJaIyyc>.

¹²⁴ Diz-se que Jorge Benjor deu esse nome à canção após ver um jogador africano de nome Babaraum atuar em um time francês, com muita habilidade, usando a camisa 10.

versos e das rimas. Saliento que é um verso livre forjado *na afro-brasilidade*. Falarei sobre isso mais adiante.

Música preta a gente **assina**
 Funk é filho do gueto **assuma**
 Faço a trilha de quem vai **dar dois**
 E também faço a trilha de quem vai dar **uma** (SAPIÊNCIA, 2017).

Essa estrofe encerra a primeira parte do verso livre rinconiano, no formato audiovisual, a canção é embalada por uma levada de funk paulistano, incorporando inclusive a expressão “ahn” criada pelo diretor de videoclipes e um dos principais fomentadores do funk no Brasil, Kondzila. Há também um outro empréstimo, a expressão “dar uns dois¹²⁵”, cunhada pelo sambista carioca Bezerra da Silva, o uso de palavras parônimas “assina e assuma”. Quanto às rimas, elas não seguem nenhum esquema feito nas estrofes anteriores, não estão emparelhadas, nem alternadas, e mais uma vez Rincon foge do enquadramento de sua composição, inserindo um novo esquema: AB/CB, conforme grifei ‘acima.

A segunda parte de *Ponta de Lança* é modificada, tanto a forma quanto o conteúdo. A levada do funk é deixada um pouco de lado, o flow usado por Rincon também é alterado, que até então estava dentro da linha funk. O eixo temático também se modifica, Rincon passa ser mais transparente, introspectivo, irônico, sarcástico, sagaz, ácido e um tanto debochado. Note o tom de seriedade que Sapiência acrescenta, logo no primeiro verso da estrofe abaixo.

Eu não faço o tipo de herói,
 Nem uso máscara estilo Zorro
 Música é **dádiva**,
 Não quero **dívida** (SAPIÊNCIA, 2017).

Para uma observação e percepção notáveis, é essencial que a leitura dessa análise seja feita acompanhada da canção, pois nela há elementos importantíssimos, impossíveis de serem percebidos aqui. O instrumental, também conhecido como *beat*, é modificado junto com o flow de Rincon, que passa a ser mais falado do que cantado, estilo próprio do rap.

A organização das rimas está totalmente diferente da anterior, dessa vez, o raper as compõe em esquema AB/CC, técnica muito pouco explorada pelos rapeiros que são consagrados no verso livre, tais como Raffa Moreira e Don L. A autenticidade de Rincon no verso livre vai mais além, com o uso de rimas aliterantes nos terceiro e quarto versos, outro recurso singular do verso livre de Rincon, visto que os versos livres tendem a ser soltos. E aqui

¹²⁵ Ver canção *Se Leonardo dá vinte*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-_FGFaraCCM.

Rincon amarra um verso “música é dádiva/não quero dívida”, recurso estilístico tradicional no rap e em poemas. Mas a estabilidade da estrofe é quebrada, porque o primeiro e o segundo versos não rimam, portanto há uma irregularidade, levando em conta que a rima é um elemento fundamental no rap, independente do estilo em que ele esteja sendo cantado/composto.

Eu não nego que quero o torro
 Eu não nego que gosto de ouro
 Eu não curto levar desaforo
 Nesse filme eu sou o vilão, 300,
 Rodrigo Santoro (SAPIÊNCIA, 2017).

Esses versos, quase totalmente anafóricos, merecem uma atenção especial, pois Rincon se apresenta como um verdadeiro Mestre de Cerimônia (MC), sem esconder suas ambições, sonhos, desejos, afirmando que “eu não nego que quero o torro” — na linguagem do rap paulistano, “torro” significa dinheiro. Esse jogo entre rimas de cunho sério, com outras de teor mais humorístico e irônico não fazem parte de todo o conjunto do álbum *Galanga Livre*, ou seja, as outras doze faixas. Por essa razão é que enfatizo a importância desta análise tão minuciosa e cuidadosa.

Em relação a combinação das rimas, Sapiência segue um modo mais tradicional, com rimas emparelhadas no esquema AA/AA. Posicionando-se como um anti-herói, o rapeiro faz referência ao filme 300, cujo ator, Rodrigo Santoro, interpreta o cruel rei Xerxes I, também conhecido como Jshāyār Shah (governante de heróis). No último verso, no qual Rincon cita o nome do ator, é onde se encontra a estética da criação¹²⁶ da referida estrofe que é baseada na contradição, uma vez que o rei Xerxes I é o vilão da narrativa. Todavia, no Brasil, pessoas pretas são vistas como vilãs, sobretudo homens pretos, e como o verso livre *Ponta de Lança* e toda a obra *Galanga Livre* têm como foco narrativo a questão racial, Rincon lança mão da ironia para denunciar tal opressão. Além disso, toda e qualquer pessoa que possua uma pele preta no Brasil ou em países em que o racismo grita, é taxada como perigosa e violenta, em especial aquelas que lutam contra a discriminação racial, que “não curtem levar desaforo”. No ano de 1970, a filósofa, escritora, ativista e feminista negra Angela Davis foi considerada a mulher mais perigosa do país.

Aquilo que o rapeiro metaforiza como “filme” no último verso é o contexto social no qual está inserido um país de herança escravocrata, racista, com um projeto de extermínio da população preta em curso. Evidencio aqui a opção pelo termo com o qual me identifico, sem

¹²⁶ Ver Mikhail Bakhtin *Estética da criação verbal*.

desmerecer a nomenclatura usada corriqueiramente na sociedade em geral. Na estrofe seguinte, o rapeiro segue mantendo uma linguagem despojada, com pouca sofisticação, evidenciando o caráter livre de seus versos.

Eu enfrento, coragem eu **tomo**
 Me alimento nas **ruas** e **somo**
 Restaurantes, bares e **motéis**, é por esses lugares que **como** (SAPIÊNCIA, 2017).

Como se não bastasse, Rincon elabora o desfecho da estrofe se alimentando nas “ruas” e “somando”. Essas ruas seriam as periferias, e a soma, a contribuição para a emancipação delas. Os dois últimos versos estão estritamente interligados: “restaurantes, bares e motéis/é por esses lugares que como”. Logo que Sapiência lança essa ambiguidade, é possível desenhar os sentidos e encaixá-los nas três respectivas palavras que formam o terceiro verso, já que o restaurante é um lugar específico para a alimentação, onde as pessoas se encontram, sobretudo para almoçar. Já o bar é o local que vende bebidas, embora em alguns vendam também produtos alimentícios. Entretanto o ato de ingerir bebida alcoólica é popularmente conhecido como “comer água”, em algumas regiões do nordeste brasileiro, em especial na Bahia, sem contar que banheiros de bares são, muitas vezes, utilizados como fetiche por algumas pessoas que visam uma relação íntima aventureira. A terceira palavra já está explicitada, os motéis são lugares onde as pessoas frequentam a fim de se relacionarem intimamente. Tudo isso, Rincon constrói através do esquema AA/CA.

A estrofe seguinte caminha na contramão da anterior. Sapiência adota versos de cunho místico e metafísico, através de antíteses, com rimas estilo AA/BA, de modo mais simples e repetitivo. É necessário notar que a palavra “rua” é repetida quatro vezes, em três partes do verso livre rinconiano. Tal repetição é também uma característica do verso livre no rap, embora o rap não seja um estilo musical caracterizado pela repetição de versos, palavras, nem de rimas. Porém o caráter experimental do verso livre o torna possível, funcionando como recorte temático, objetivando destacar a ideia central do verso livre e fazendo jus ao próprio nome de composição.

Anjos e demônios me falaram:
 Vamo!
 E no giro do louco nós fomo
 A perdição, a salvação, a **rua** me serve, tipo mordomo (SAPIÊNCIA, 2017).

Com essa estrofe, Sapiência encerra a segunda parte de seu verso livre, colocando-se como um MC digno de ser reverenciado, conforme ele mesmo se apresenta na introdução do verso livre *Ponta de Lança*. Com todo o sarcasmo, acidez, sátira, comicidade e alter ego que o rapeiro deposita em seu verso livre, desde a primeira estrofe até a décima segunda, exposta acima, a obra tem muito mais a oferecer em seu bojo. As estrofes seguintes evidenciarão minha afirmação.

Tô burlando lei, picadilha rock
 Quando falo rei, não é Presley
 Olha o meu naipe, eu tô bem Snipes
 Tô safadão, tô Wesley (SAPIÊNCIA, 2017).

Nessa décima terceira estrofe, Rincon Sapiência constrói todos os versos em tom de comicidade, contendo referências ao roqueiro Elvis Presley, conhecido pela crítica musical estadunidense como “o Rei do Rock”, ao ator afro-estadunidense Wesley Snipes e ao cantor brasileiro de forró eletrônico Wesley Safadão. O jogo de palavras que Rincon constrói nesse quarteto de versos é especialmente para pôr em evidência a lírica de sua obra, a beleza de seus versos, porém não é só isso, o rapeiro costura trocadilhos que adornam a estrofe e trazem o conceito dela. Observe que todas as rimas dessa estrofe são consideradas *rimas imperfeitas* no rap, uma vez que elas estão encadeadas na mesma linha cada, ao invés de estarem alocadas verso por verso, como tradicionalmente ocorre no esquema quatro por quatro do rap. O segundo verso não rima com o primeiro, mas rima com o último, o que caracteriza essa técnica como *rima imperfeita* no rap, porque o esperado seria a rima ocorrer entre o primeiro e segundo versos, ou até mesmo no terceiro, só que apenas um fragmento do verso 1 é rimado com o verso 2, no início de cada um deles observe: “Tô burlando lei, picadilha rock/Quando falo rei, não é Presley”. As últimas palavras de cada verso não rimam, essa imperfeição se enquadra perfeitamente no verso livre, porque é feita intencionalmente, de modo a enriquecer esse estilo de rima. Parece um tanto contraditório, entretanto esse é o verso livre de Rincon Sapiência. Obviamente que essa técnica não se esgota aqui, há várias outras técnicas de versos livres, inclusive com refrões feitas por outros rapeiros. O verso livre *Ponta de Lança* é esse aglomerado de formas e conteúdo que desafiam o rap a se reinventar e, ao mesmo tempo, traça caminhos para a liberdade, não só artística, literária, estética do rap, mas de toda uma comunidade preta, descendente de um povo escravizado e vilipendiado, que até os dias de hoje colhe os podres frutos da escravidão/colonialismo no Brasil.

As referências que Rincon traz, juntamente com os trocadilhos, revelam seu compromisso com a causa negra, quando o MC diz que quando fala rei não é Presley, significa que para ele o Rei do Rock não é um homem branco, visto que o gênero foi criado por negros, e antes de Elvis Presley, já havia Sister Rosseta Tharpe, precursora do rock, Chuck Berry e Little Richard, esses dois últimos roqueiros negros “beberam da fonte” sonora da roqueira afro-estadunidense.

O jogo entre as palavras “naipe” e “Snipes” é um grande trunfo desse fragmento, ao observar que, na linguagem do rap, naipe quer dizer estilo, jeito, aparição, e o ator Wesley Snipes é um ícone nos Estados Unidos, sendo um ator e produtor de cinema muito bem sucedido. Por isso, Rincon se compara a ele, elevando sua autoestima, fazendo questão de dizer que está “burlando leis”, no primeiro verso e reforça seu discurso se comparando ao rock, gênero musical marcado pela rebeldia/transgressão. No rap, o termo picadilha remete a estilo, vivência, sagacidade, audácia, rapidez, inteligência, elegância etc.

Na estrofe seguinte, Rincon segue endossando a beleza de seus versos, mantendo a ironia, o tom sarcástico, com uma lírica afiada, fundando e fundamentando uma estética e uma poética próprias, digno da alcunha de um verdadeiro *ponta de lança*. Quanto à estrutura silábica das rimas, do ponto de vista tradicional, elas são consideradas imperfeitas, partindo do pressuposto de que grande parte das obras poéticas tradicionais estão organizadas em C+V (Consoante+Vogal) ou em C+V+C (Consoante+Vogal+Consoante), mas em *Ponta de Lança*, a divisão silábica das rimas suplanta essa regra.

Eu tô bonitão, tá ligado, **fei**
 Se o padrão é branco, eu erradiquei
 O meu som é um produto pra embelezar
 Tipo Jequití, tipo Mary Kay (SAPIÊNCIA, 2017).

A estrofe é composta majoritariamente por vogais e semivogais ao fim de cada verso. Nesse caso, o esquema das rimas é organizado em AA/BA. Novamente, o rapeiro exalta o seu rap, evidenciando sua proposta central no referido verso livre. Destaque para o segundo e terceiro versos, onde Rincon faz um excelente jogo de palavras, a palavra “fei” é uma gíria frequentemente usada nos bairros periféricos da cidade de São Paulo, e é uma forma de os rapeiros se cumprimentarem, em outras palavras, é o mesmo que “mano”, “brô”, “broder”, “cara” etc.

Rincon Sapiência, incansavelmente enaltece seus versos, desta vez comparando-os a duas empresas que trabalham com produtos de beleza, “Jequiti” e “Mary Kay”. Pode parecer

um tanto egocêntrica a mostra que o artista faz de sua própria obra, no entanto o verso livre rinconiano é sobre autovalorização, autorreflexão, redescoberta, pertencimento, identidade, ancestralidade e liberdade, não apenas de si, mas de todo o indivíduo preto em solo brasileiro na atualidade. Rincon inaugura uma lírica que exige muita atenção, a dicção do rapeiro é autêntica, versátil, antagoniza o repertório comum de palavras usadas nas principais letras de rap no Brasil. O segundo verso da estrofe referida acima é a chave que entrega uma das principais funções do verso livre e a proposta do rapeiro, a quebra de padrões em diversos aspectos, sobretudo no tocante à questão racial no Brasil, onde o padrão de beleza imposto não corresponde à realidade do país, que é de maioria negra. A estrofe completa a anterior, na qual Sapiência cita grandes personalidades negro-artísticas, ainda que implicitamente.

A décima quinta estrofe do verso livre *Ponta de Lança* possui uma métrica reta, na qual os versos estão padronizados, todas as rimas estão no esquema AA. Pela terceira vez, Rincon Sapiência repete o termo MC (Mestre de Cerimônia), enfatizando a responsabilidade que esse título exige, e fazendo uso de um recurso requintado, que não havia utilizado em nenhuma das estrofes anteriores: as rimas multissilábicas. Essa técnica consiste em rimas sofisticadas, nas quais quase todas as sílabas das palavras rimam, quando apenas duas sílabas finais de cada palavra são suficientes para se obter qualquer uma rima.

Como **MC**, eu apareci
 Pra me aparecer, eu ofereci
 Uma rima quente, como Hennessy
 Pra ficar mais claro, eu escureci (SAPIÊNCIA, 2017).

Esses versos são, esteticamente, os mais bem elaborados. Cada rima é contornada com outra, numa mesma linha, às vezes em comparação, outras em metáfora. As rimas multissilábicas se assemelham às palavras parônimas, pelo menos as multissilábicas simples, a exemplo de “apareci” e “ofereci”, no primeiro e segundo versos. Há também o uso de uma figura de pensamento, a do paradoxo, no verso final, escurecendo todo o trecho da canção. Outro fator importante que destaco aqui é que essa estrofe é majoritariamente consonantal, enquanto na anterior ocorre o inverso, os sons dos versos eram altamente vocálicos. Rincon faz questão de mostrar a versatilidade de seu verso livre.

Aquele passado, não esqueci
 Vou cantar autoestima que nem Leci
 Às vezes eu acerto, às vezes eu falho
 Aqui é trabalho, igual Muricy (SAPIÊNCIA, 2017).

Aqui encerra a terceira parte do verso livre *ponta de Lança*, no esquema AA/BA. Note que o terceiro verso não rima com nenhum outro, essa ousadia de que Rincon Sapiência lança mão coaduna com a própria estética e identidade artístico-musical do álbum *Galanga Livre*, que é a liberdade, acima de tudo. Também denota a centralização do elemento fundante do rap: a mensagem. Embora muitos MCs ponham em primeiro plano a rima. As rimas assonantes do verso livre rinconiano, dessa vez, fazem referência à sambista, compositora e política carioca Leci Brandão, trazendo-a como ícone da autoestima negra no Brasil e como uma mulher *ponta de lança* afro-brasileira, assim como todas as personalidades negras citadas até aqui pelo rapeiro. Em parágrafo anterior, sinalizei que *Ponta de Lança* é um verso livre imbuído na ancestralidade, liberdade, identidade, pertencimento e autoestima em especial. As três últimas estrofes que analisei até aqui se conectam profundamente à autoestima do povo negro no Brasil.

A luta do povo negro pelo fim da escravização, no Brasil e no mundo é reverenciada e traduzida poética e esteticamente em *Ponta de Lança*, e em todo o álbum *Galanga Livre*. A liberdade é uma constante e incessante busca, para nós negrxs, desde o período escravocrata, até os dias atuais. Por isso, Rincon evidencia no primeiro verso que não esqueceu “aquele passado”, trazendo a memória de seus ancestrais escravizados, dando continuidade à luta deles em versos que libertam conteúdos e formas literárias do cárcere do embranquecimento. Rincon fecha a lista de personalidades negras homenageando a atriz quênio-mexicana Lupita Amondi Nyong’o, e referenciando também a dança afro-brasileira jongo, trazida ao Brasil pelo grupo etnolinguístico bantu, que pertencia aos reinos *Ndongo* e *Kongo*. Diversos membros do grupo *bantu* foram sequestrados e trazidos ao Brasil na condição de escravizados. Tudo isso Sapiência metrifica através do esquema AA/BA, segundo a estrofe abaixo.

A noite é preta e maravilhosa, Lupita Nyong’o
Tô perto do fogo
que nem o couro de tambor numa roda de jongo (SAPIÊNCIA, 2017).

A concepção estética de *Ponta de Lança* desafia a literatura tradicional, desafia a literatura negra de um modo geral e lança uma outra vertente na literatura afro-brasileira, porque se trata de um rap, cujo conteúdo narrativo e lírico-estético não fica endividado com as grandes obras da literatura afro-brasileira tradicional. Refiro-me a um cânone literário negro, eleito por diversos pesquisadores, críticos literários e de outras artes. Apenas para citar alguns nomes de escritores, temos Lima Barreto, Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Solano Trindade.

No verso quarto da estrofe, o rappeiro faz referência ao tambor, instrumento percussivo fundamental na música negra de um modo geral. Rincon traz a imagem do tambor, também na segunda estrofe, algo que conecta seu verso livre a música africana e afrodiáspórica, e por sua vez, conecta a si mesmo, a esse imenso universo negro-literário. A figura do tambor, em manifestações artístico-religiosas e em outros eventos e rituais africanos e afro-brasileiros sempre foi essencial. “Numa roda jongo”, por exemplo, o tambor é o responsável pela harmonia, ritmo e pela conexão entre os jongueiros e sua ancestralidade. Assim, o tambor é também corpo-membro da roda de jongo, ele anuncia, canta, dança, a roda não inicia sem ele. Além de Sapiência, diversos autores da literatura negra e afro-brasileira usam a imagem do tambor como instrumento de sua poética, estética e literariedade, como o poeta baiano José Carlos Limeira¹²⁷ e o moçambicano José Craveirinha¹²⁸. Esse instrumento de origem africana atravessa o verso livre rinconiano e toda a obra *Galanga Livre*, sendo ele sinônimo de liberdade.

Nesse sufoco, tô dando soco que nem Lango-lango
Se a vida é um filme,
meu deus é que nem Tarantino, eu tô tipo Django (SAPIÊNCIA, 2017).

Na antepenúltima estrofe de *Ponta de Lança*, Rincon segue com um caráter lúdico, citando o boneco lutador “Lango-Lango”, um brinquedo famoso no Brasil nas décadas de 1980 e 1990. Seguindo a mesma métrica da estrofe anterior AA/BA, o rappeiro convoca para seu verso livre mais uma estrela do cinema e da música negra, Jamie Foxx, cantor, ator, produtor, comediante e roteirista afro-estadunidense. Foxx é conhecido mundialmente, sobretudo por sua atuação interpretando o ícone da Soul Music, Blues, Jazz e R&B, Ray Charles no musical *Ray*; e Django, no filme *Django Livre* (2012), o qual Rincon Sapiência utilizou como uma de suas inúmeras referências para a produção do excelente álbum *Galanga Livre*. É imprescindível ressaltar que Jamie Foxx é o primeiro ator negro a interpretar o cowboy Django na franquia.

O caminho poético-literário que Rincon traça para a elaboração de *Ponta de Lança* e do álbum *Galanga Livre*, é digno desta extensa e minuciosa análise, pois o rappeiro cria um diálogo potente e profundo com a literatura negra, afrodiáspórica e afro-brasileira. Sem objetivo de conceituar e/ou categorizar cada uma delas, até porque não é essa a proposta da minha dissertação, nem do trabalho de Sapiência, afirmo aqui que a obra por mim analisada, descortina essas literaturas, levando-as a outro nível, ora se trata de uma letra de rap, porém com requisitos suficientes de uma produção literária.

¹²⁷ Ver livro *Atabaques*, José Carlos Limeira e Éle Semóg.

¹²⁸ Ver poema *Quero ser tambor*, de José Craveirinha.

No último verso, Rincon Sapiência cita Quentin Tarantino, diretor do filme *Django Livre*, tão premiado e aclamado pela crítica. Tarantino é conhecido por seus filmes violentos, com cenas de muito sangue. A comparação que Rincon faz, chegando a soar contraditória, pois Tarantino é um homem branco e ele, um rapeiro negro, é de uma astúcia, inteligência e retoricamente, uma sapiência, poética, estética, literária ideologicamente falando, que desafia teóricos da literatura negra, como um todo. Um deus branco é impensável por escritoras e criticas literárias negras. No entanto a identidade cinematográfica de Tarantino, fortemente carregada de violência e drama, serve para conceituar o deus rinconiano, guerreiro, cuja lança é uma das suas principais ferramentas de luta. Trata-se do orixá Ogum, senhor da guerra, da metalurgia e da tecnologia. E por se tratar de um orixá da guerra, Sapiência estabelece tal comparação com os filmes sangrentos de Tarantino.

Amores e confusões
 Curas e contusões
 Fazendo minha mala, tô pique cigano
 Tô sempre mudando de corações (SAPIÊNCIA, 2017).

Nesta penúltima estrofe, o rapeiro segue lançando mão de paradoxos, no primeiro e no segundo verso, com rimas no esquema AA/BA. Sendo *Ponta de Lança*, uma canção sobre liberdade, na totalidade de seu bojo, Rincon não romantiza o termo, ao mostrar que a liberdade tem preço, e costuma ser alto, conforme ocorreu na luta dos negros escravizados no Brasil, muitos foram brutalmente assassinados na guerra, derramaram sangue, sofreram torturas e até se suicidaram. Embora esta análise evidencie a liberdade dos versos em *Ponta de Lança*, seria redutível apenas abordar o aspecto estético da obra, na qual Sapiência, de modo magistral, conecta a liberdade de compor, sem uma temática restrita/específica seu rap, com a liberdade do povo negro no Brasil atual.

Após Sapiência evidenciar que a liberdade custa caro, tanto em seus versos quanto para além deles, o terceiro e quarto versos retomam imagens poéticas comparativistas, o rapeiro convida a figura do cigano, que tem como principal característica o nomadismo. O povo cigano também possui origem controversa, alguns estudos afirmam que são oriundos da Índia, outros dizem serem do Egito, por isso Sapiência se apropria dessas postulações e traz a referência para seu verso livre.

Luz e decorações,
 Sorriso amarelo nas ilusões
 Os preto é chave,
 Abram os portões! (SAPIÊNCIA, 2017).

Enfim, Rincon encerra o seu verso livre no mesmo esquema de rimas da penúltima, AA/BA. No entanto, a sátira, a ironia, o sarcasmo, a ambigüidade, entretenimento e contraste se encontram em uma única estrofe. Sapiência desenha um cenário de festa, comemorando seus grandes feitos, ora pelo seu complexo, livre de formas fixas e bem elaborado verso livre, ora por ser um exímio Mestre de Cerimônias, porta-voz de um povo que traz em suas vidas e em seus corpos documentos históricos, os quais mantêm vivo e evidente o pior crime já cometido pelos colonizadores europeus. “Luz e decorações” se referem às imagens de glamour eholofotes presentes nesse cenário, atribuídas a pessoas de grande influência em determinada área, ou até ao próprio Rincon, visto que seu trabalho foi o álbum mais premiado do rap brasileiro no ano de seu lançamento. Em seguida, ele faz um contraponto, “Sorriso amarelo nas ilusões”. Essa imagem poética é muito usada nas letras de rap, cuja lírica tem o intuito de ser implícita. A expressão se refere à ausência de definição, de veracidade ou falsidade, a exemplo de alguém que se comporta de modo duvidoso.

Rincon apresenta o espaço no primeiro verso e as personagens no segundo, que aparecem como “sorriso amarelo”, conotando desconfiança. Já nas duas últimas linhas, ele explica o porquê dos “sorrisos amarelos nas ilusões”: as personagens que estão no espaço de “luz e decorações” são pessoas pretas. Por isso, o sorriso amarelo que é dado para elas incita dúvida, se é um sorriso verdadeiro, ou um sorriso de escárnio. Por fim, Sapiência retoma a questão da autoestima, abordada em diversas partes de seu verso livre e, mais uma vez, estabelecendo contraponto, a partir da imagem poética “Preto chave” que o rap ressignificou, contrariando a expressão “Chave de cadeia”. Nas periferias do Brasil, homens negros, principalmente jovens, são alvos de prisões, abordagens e agressões aleatórias por parte da polícia, autorizadas pelo Estado. No universo literário do rap, “preto chave” ganha conotação positiva, significando beleza, estilo, força, poder, autoestima, orgulho, pertencimento etc.

Na última linha do verso livre *Ponta de Lança*, Rincon profere um discurso imperativo, uma palavra de ordem, se posicionando como “linha de frente” de um exército em marcha rumo à libertação. “Abram os portões” é o verso que amarra todo o texto literário do rapeiro com louvor. A narrativa inicia de forma descritiva e encerra de forma imperativa. Inserindo o verso inicial da canção com o final, obtém-se dois potentes versos, os quais abrem as asas da liberdade, cantando, contando, compondo e recompondo um novo mundo negro. “Meu verso é livre/abram os portões!”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção dessa dissertação de mestrado foi fruto de uma necessidade de uma fortuna crítica/aporte teóricos sobre o trabalho de duas potências do rap nacional, Opanijé e Rincon Sapiência, e para além disso, sobre o afro rap, essa vertente que, ainda tímida, tem sido um referencial dentro do gênero no que tange à autenticidade e versatilidade. Esta é a primeira pesquisa voltada a essa temática realizada no programa de pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia-UFBA, e acredito que mais trabalhos virão a partir desta pesquisa.

O Opanijé, grupo que venho estudando desde 2015, e Rincon Sapiência, sobre cujo trabalho me debrucei a partir de 2016, são dignos de um exercício crítico, teórico e analítico de todx e qualquer pesquisadorx no campo da literatura — e aqui estou circunscrevendo, pois existem trabalhos sobre os respectivos autores em outras áreas —, que perceba, reconheça e manifeste interesse sobre as produções artístico-literárias negras, para além do objeto-livro. Eu, como rapeiro, pesquisador e intelectual negro, entendo o desafio que enfrento, pois apenas a bagagem descrita anteriormente não é o suficiente para compreender e apreender todas as questões que atravessam o universo do afro rap e da literatura-terreiro, da qual o afro rap é parceiro, devido a minha condição de não- iniciado.

Entretanto, como um membro do movimento hip-hop, rapeiro, intelectual negro e pesquisador do rap e da Literatura Afro-brasileira, assumi a responsabilidade desta pesquisa por entender que os últimos seis anos dedicados à pesquisa acadêmica sobre essa pedrada literária e cultural que são o movimento hip-hop e o rap me conferiram a possibilidade de representar com eficiência em uma pesquisa árdua, detalhada e extensa, mesmo em apenas dois curtos anos, que é o período estipulado para uma produção e conclusão de uma tese de dissertação de mestrado. Mesmo com o tempo corrido, consegui extrair dos afro raps de Rincon e Opanijé aquilo de mais importante, ou melhor que mais importou, para a confecção de minha dissertação. Diversos aspectos ficaram de fora, pois não tive tempo hábil para abordá-los, mas estarão presentes em trabalhos futuros.

O afro rap, assim como todas as vertentes do rap e da literatura tradicional afro-brasileira, precisam ser estudados para além de sua dimensão conteudística, pautada nas questões raciais e/ou identitárias como costumam nomear os intelectuais brancos, geralmente esquerdistas. Há muito o que pesquisar sobre o afro rap e seu lugar na Literatura Afro-brasileira, colado com a literatura-terreiro. O álbum homônimo do Opanijé e *Galanga Livre*, de Rincon Sapiência — este lançado em 2017, aquele lançado em 2013 —, ainda renderão inúmeras teses

e dissertações em diversos campos do conhecimento, sendo duas pedradas do afro rap brasileiro, dialogando com diversas questões de impacto literário, educacional, filosófico, social, político, econômico, cultural etc. Esses dois álbuns têm muito conteúdo a ser explorado, ou melhor dizendo, *muito ebó para ser arriado*.

A proposta inicial do trabalho seria estudar os álbuns e analisar ambos na íntegra, porém foi um trabalho impossível, dado o tempo curto do curso de mestrado (2 anos). Assim, selecionei algumas canções que julguei relevantes para o momento da presente dissertação. Acredito que cumpri com êxito essa parte da pesquisa, que irei aprofundar futuramente no Doutorado. Tendo o rap como fatia do bolo literário afro-brasileiro, posso afirmar que este primeiro trabalho no campo da teoria literária abrirá caminhos para que novas pesquisas surjam, com novos conceitos e abordagens.

Rincon Sapiência e Opanijé provam que é possível rimar em cima do 4X4 (quatro por quatro) do tradicional *boombap*, em instrumentais produzidos a partir dos alabês, agogôs, rumrum, pi e lé orgânicos e eletrônicos, reformulando a produção musical do rap brasileiro. O afro rap veio para ficar, ou melhor, sempre esteve na raiz do rap. Sua semente foi regada, cresceu e deu frutos, como Opanijé, Rincon Sapiência, Fúria Consciente, Ba Kimbuta entre outros. Tiveo privilégio de colher dessa árvore dois grandes frutos, amadurecidos pela literatura afro-brasileira e deglutidos pela literatura-terreiro, com muito axé e muito *flow*. As páginas que aqui descansam continuarão em uma nova roda de *freestyle*, incluindo ensaios, artigos, resenhas e dossiês, um *xirê de rap* e *axé* (Obí Ebó, 2018).

Assim, devido ao repertório teórico que tem sido desenvolvido a respeito da Literatura Afro-brasileira, pude desfrutar de um arcabouço consistente que deu suporte a minha pesquisa, autores como Analu, Freitas, Carrascosa, Martins, Souza e outros ajudaram-me a pensar e montar um aporte teórico para o afro rap opanijeano e rinconiano. Não poderia deixar de citar Lázaro Erê, integrante do Opanijé que, com sua gentileza, paciência e humildade “fortaleceu grandão”, fornecendo informações extremamente relevantes sobre o grupo, suportando meus tsunamis de perguntas via inbox no Facebook e no Whatsapp. Tais informações contribuíram de modo significativo para a presente dissertação.

Os referidos artistas além da métrica, lírica, flow, utilizam o adereço, o gesto, o corpo composto de suas narrativas. Por isso é necessário um olhar sensível e apurado para lidar com esse tipo de produção literária. Trata-se de uma oralitura (Martins,) pois Sapiência e Opanijé escrevem, não apenas com a caneta, mas com a memória, com o corpo, a voz e a performance.

Esta tese de dissertação de mestrado é um trabalho introdutório sobre a inserção, sobre o reconhecimento do lugar do rap (afro rap) na literatura afro-brasileira. Creio que

novas modalidades, conceitos e formas de pensar e fazer literatura e produzir teoria literária surgirão para dar conta da complexidade e rasura apresentada em obras como as de Rincon e Opanijé. O fazer literário de Opanijé e Rincon Sapiência se cruzam e se encontram na encruzilhada, unindo o erudito e o popular, o antigo e o moderno, em um tempo circular, intermediando sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, centralizando e descentralizando, fundindo e rompendo. (cf. MARTINS, 2003). Finalizo esta pesquisa compartilhando com o pensamento de Martins e Freitas, pois só a encruzilhada para dar conta de um trabalho gestado a partir de uma literatura não-livresca, multimodal, carregada de doses poéticas africanizadas, utilizando como elemento estético e teórico orixás como Exu e Ogum, e o terreiro como um lugar ficcional e físico de produção literária e de outros saberes.

Obviamente, o valor literário do rap não deve ser medido apenas através de uma dissertação de mestrado, mas em outras formas de produção de fortuna crítica, tais como teses, ensaios, artigos, acadêmicos ou não. Este trabalho é apenas uma célula desse grande corpo chamado rap, e convoca Sapiência e Opanijé para rimarem dentro do espaço acadêmico, já que na rua são ouvidos, aclamados pelo público e aprovados pela comunidade hip-hop.

Em anos produzindo e estudando o rap, jamais questioneei seu lugar na literatura, creio que outros rapeiros e pesquisadores também não o fizeram. Freitas (2011) opta por não fazer uma certa “distinção” entre rap e literatura, pois o significado da palavra já fala por si, e mais ainda, os afro raps de Opanijé e Rincon incluem circularidade, corporeidade, musicalidade, memória, ancestralidade, cooperativismo, oralidade, energia vital e ludicidade, ou seja, valores civilizatórios afro-brasileiros.

Fica aqui registrada a pertinência do meu trabalho para os estudos literários e culturais contemporâneos, uma necessária fortuna crítica a respeito dos álbuns de Rincon e Opanijé e a relevância social da pesquisa, já que o objetivo da mesma é pular os muros da academia e ganhar as ruas, dando o retorno à comunidade hip-hop e ao público em geral, contribuindo para a decolonialidade do saber, ampliando o leque de possibilidades de se pensar, ler e estudar literatura afro-brasileira através do rap. Esta pesquisa não se esgota aqui, é um passo de uma longa caminhada a percorrer, é um início de um novo olhar teórico-crítico sobre o rap brasileiro, forjando uma teoria literária para o afro rap.

As canções selecionadas para análise foram pensadas de um modo em que houvesse certa confluência entre as produções dos referidos artistas, sendo *Encruzilhada* e *Ponta de Lança* canções de destaque neste trabalho. Sapiência e Opanijé trouxeram o afro rap para mostrar que literatura também se produz com o corpo, dança, adereços, penteados, vestimentas,

ginga e religião, no sentido de conexão com os ancestrais e orixás, em especial, Ogum e Exu, que direcionam a identidade estético-musical dos mesmos.

Por fim, cito aqui um trecho da música *Exu*, do grupo de afro rap Obi Ebó: “O tesouro é a estrada, não o destino”.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. 3ª ed. da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP, 1988.
- BÂ, Amadou Hampâté. **A tradição viva**. In: ZERBO, Joseph Ki (org). História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.
- BALBINO & MOTTA. **Hip Hop a Cultura Marginal**. Do povo para o povo. Disponível em: <https://www.academia.edu/7969743/Hip_hop_a_cultura_marginal> Acesso em: 12 de julho de 2021.
- BALBINO, Jéssica. **Traficando conhecimento**. Rio de Janeiro: AEROPLANO, 2010.
- BARBOSA, Joaquim Onésimo Ferreira. **Narrativas orais: performance e memória**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas: Manaus, 2011. Disponível em: <<https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/2340/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Joaquim%20On%C3%A9simo%20Ferreira%20Barbosa.pdf>>. Acesso em: 4 de julho de 2019.
- C, Toni. **O hip-hop está morto: a história do hip-hop no Brasil**. São Paulo: GRAMMA, 2012.
- C.Toni, (Org.) **Hip-Hop a Lápis: o livro**. São Paulo: ANITA GARIBALDI, 2006.
- CAMARGOS, Roberto. **Periferia com o poder da palavra**. A poética dos rappers brasileiros. Disponível em: < https://www.academia.edu/7969743/Hip_hop_a_cultura_marginal> Acesso em: 12 de abril de 2021.
- CAMARGOS, Roberto. **Rap e política: Percepções da vida social brasileira**. São Paulo: BOITEMPO, 2015.
- CARRASCOSA, Denise. **Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas**. Cadernos de Literatura em Tradução, [S. l.], n. 16, p. 63-72, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115270>. Acesso em: 24 jul. 2021.
- CONTADOR; FERREIRA. **Ritmo e Poesia**. Os caminhos do rap. Lisboa: ASSÍRIO EALVIM, 1997.
- CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**. Uma introdução. São Paulo: BECA, 1999.
- CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (Org.) **Literatura Comparada: Ensaio**. Bahia: EDUFBA, 1996.

DARBY; SHELBY. **Hip Hop e a filosofia**: Da rima à razão; Tradução de Martha Malvezzi Leal. São Paulo: MADRAS, 2006.

EVARISTO, Conceição. **Literatura Negra: uma poética de nossa afrobrasilidade**. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>> Acesso em: 13 de fevereiro de 2020.

PAIM, Márcio. **Pan-africanismo: tendências políticas, Nkrumah e a crítica do livro *Nacasa de meu pai***. Disponível em: <file:///C:/Users/Zick/Downloads/88952- Texto%20do%20artigo-126488-1-10-20141216.pdf> Acesso em: 22 de dezembro de 2021.

FREITAS, Henrique. **O arco e a Arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: OGUM'STOQUES NEGROS, 2016.

FERNANDES, Frederico Augusto. **Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil**. Paraná: EDUEL, 2003.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 2.ed. Rio de Janeiro. EDITORA 34, 2012.

GOUVEIA, Edson Barbosa. **Chico Rei: travessia de Rei Galanga a Chico Rei das Gerais**. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Silva e Louro (trad.) LAMPARINA, 2014.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende... et al. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERSCHMANN, Micael. (Org.). **Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1997.
<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/45>>

KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2ª ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

LAUER; ANIYDOHO. (Orgs.). **O resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas Africanas**. Brasília: FUNAG, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. Minas Gerais. MAZA EDIÇÕES, 1997.

MARTINS, Leda. **Performance da oralitura: corpo lugar da memória**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>> Acesso em: 23 de setembro de 2020.

OPANIJÉ. **Opanijé**. Álbum completo. GARIMPO MÚSICA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCjpNq24BHczNQkrApu9YptA>> Acesso em: 13 de fevereiro de 2021.

PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.). **Um tigre na floresta dos signos. Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Entre orfe(x)u e Exunoveau**. 1ª ed. Rio de Janeiro: AZOUGUE, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. Capítulo 7. In: **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental Org.; Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: LETRAMENTO, 2017.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patricia. **Hip Hop A periferia grita**. São Paulo: FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO, 2001.

SALLES, Elcio. **Poesia Revoltada**. Disponível em:
<<https://issuu.com/tramas.urbanas/docs/poesiarevoltada>> Acesso em: 21 de agosto de 2019.

SANTOS, Amanda Melissa dos. **O Grande Anganga Muquixe Chico Rei: a presença do mito negro no Reinado do Alto da Cruz e nas escolas de Ouro Preto/MG**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2019. Disponível em:
<https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/11740/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_GrandeAngangaMuquixe.pdf> Acesso em: 5 de julho de 2019.

SAPIÊNCIA, Rincon. **Galanga Livre-Álbum completo**. Youtube, 2017. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=7sgsMuqfnWA>> Acesso em: 05 de julho de 2019.

SILVA, Ricardo Álvares. **Herdeiros de Chico Rei: Mito de origem e etnogênese da comunidade quilombola de Pontinha**. Disponível em:
<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-ABYHAY/1/herdeiros_de_chico_rei.pdf> Acesso em: 5 de julho de 2019.

SOARES, Emanuel Luís Roque. **As vinte e uma faces de exu na filosofia afrodescendente**: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: IMAGO, 2002.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência. Poesia, grafite, música, dança, hip-hop**. São Paulo: PARÁBOLA, 2011.

SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré. (orgs.). **Literatura afro-brasileira**, Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: As transformações do rap no Brasil**. São Paulo: CLARO ENIGMA, 2015.

VASCONCELOS, Agripa. **Chico Rei**. São Paulo: ITATIAIA, 1964.

ZEPHANIAH, Benjamin. **Gangsta Rap**; Trad. Augusto Pacheco Calil. São Paulo: COMPANHIA DAS LETRAS, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução a poesia oral**. Trad. Jerusa Pires, Maria; Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.