



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MÁRIO AUGUSTO OLIVEIRA MONTEIRO ROLIM

**MÚLTIPLOS MODOS DE MOVER POLITICAMENTE OS CORPOS NO RAP:
cartografia dos regimes coreopolíticos do rap do Brasil e dos EUA**

Recife

2023

MÁRIO AUGUSTO OLIVEIRA MONTEIRO ROLIM

**MÚLTIPLOS MODOS DE MOVER POLITICAMENTE OS CORPOS NO RAP:
cartografia dos regimes coreopolíticos do rap do Brasil e dos EUA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Doutor em Comunicação. Área De Concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jéder Silveira Janotti Júnior

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

R748m Rolim, Mário Augusto Oliveira Monteiro
Múltiplos modos de mover politicamente os corpos no rap: cartografia dos regimes coreopolíticos do rap do Brasil e dos EUA / Mário Augusto Oliveira Monteiro Rolim. – Recife, 2023.
276f.: il.

Sob orientação de Jéder Silveira Janotti Júnior.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

Inclui referências.

1. Rap. 2. Estética. 3. Política. 4. Corpo. 5. Performance.
I. Janotti Júnior, Jéder Silveira (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-179)

MÁRIO AUGUSTO OLIVEIRA MONTEIRO ROLIM

**MÚLTIPLOS MODOS DE MOVER POLITICAMENTE OS CORPOS NO RAP:
cartografia dos regimes coreopolíticos do rap do Brasil e dos EUA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Doutor em Comunicação. Área De Concentração: Comunicação.

Aprovada em: 04/08/2023

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Jéder Silveira Janotti Júnior (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Thiago Soares (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Gabriela Machado Ramos de Almeida (Examinadora Externa)
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Professor Doutor Acauam Silvério de Oliveira (Examinador Externo)
Universidade de Pernambuco

Professora Doutora Daniela Vieira dos Santos (Examinadora Externa)
Universidade Estadual de Londrina

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que me apoiaram o máximo que puderam, de diferentes formas. Como diria BK', "eu sou a continuação de um sonho" deles. Não estaria concluindo um doutorado se eles não tivessem feito isso antes, abrindo meus caminhos.

A Jéder, pelas leituras atentas dos materiais, linha a linha, como um bom fã de rap (que ele poderia ser). Por apoiar meus ardeios teóricos e disciplinares, que, por fim, me levavam de volta à tese. E por opinar, na defesa da minha dissertação, que a política não era bem trabalhada entre os que estudam música pop na Comunicação, me dando uma sarna que estou coçando até agora.

À Facepe, por me conceder a bolsa que viabilizou a escrita desta tese.

A Camila, pelas inúmeras conversas sobre a pesquisa, por dar asas às minhas viagens, pelas perguntas afiadas, e por me acompanhar nessa aventura no cerrado.

A Thiago, pelas observações instigantes sobre o projeto, que, de tempos em tempos, me motivavam a tentar caminhos novos ou reforçar ideias mal formuladas.

A Dan, Henrique e Suzana, com quem mantive uma troca de textos constante, que trilharam caminhos que me inspiram, e que ajudaram a tornar a pesquisa menos solitária.

Aos amigos e colegas do Grupop, do Lama e do PPGCOM, com quem compartilhei a jornada e as incertezas da quarentena, especialmente Alan, Livia e Morena.

Aos familiares que me apoiaram nesses anos, e sobretudo Duda, que me deu suporte mesmo não vendo fim na tese, já que estou escrevendo "desde que ela nasceu".

A Jorginho e Gabriela, que me acolheram e se dispuseram a discutir minha pesquisa nos GTs voltados à estética dos congressos de Comunicação, em um momento em que o diálogo parecia árido e escasso.

Aos professores do PPGCOM não citados até aqui que me ensinaram ao longo do doutorado, Rodrigo e Izabela, assim como os professores das aulas e cursos que assisti "por fora", em especial Ângela, Marco Aurélio e André.

Aos funcionários da secretaria do PPGCOM, em especial Roberta e Zé, que resolveram broncas que nem sabia que poderiam existir.

RESUMO

A proposta da tese é, em um primeiro momento, identificar um cenário de crise do rap político diante da ascensão do fascismo neoliberal, e, a partir dele, posicionar-se contra os consensos das teorias sobre a política no rap, sustentadas no que está sendo colocado como paradigma da consciência. Em seguida, parte-se para uma cartografia da história do rap do Brasil e dos EUA, ou uma história coreopolítica. Nessa cartografia, considera-se que abraçar a indeterminação da estética e considerar os aspectos gestuais e subjetivos da performance musical como cruciais para a política permitem desvelar a multiplicidade de maneiras de se “fazer política” no rap. Por fim, a tese delinea os conceitos de regimes coreográficos e regimes coreopolíticos, e, depois, mapeia três regimes coreopolíticos no rap desses dois países: o regime *hardcore*, o regime de baile e o regime de brisa. Cada um desses regimes tem maneiras diferentes de “fazer política” em termos gestuais, subjetivos e estilísticos, assim como contradições distintas. Para explicitar as potências e ambivalências de cada regime, assim como as misturas entre eles, são trazidas várias cenas vindas da história do rap, assim como cenas de outros gêneros musicais conectados ao rap e à história dos corpos que performam rap.

Palavras-chave: rap; estética; política; corpo; performance.

ABSTRACT

This thesis' proposition is, in a first moment, to identify a context of crisis in political rap amidst a rise in neoliberal fascism, and, in face of this crisis, to assume a position against the consensus in theories about politics in rap music, sustained in what is being called conscience paradigm. Afterwards, this work engages in a cartography of the history of rap in Brazil and in the USA, or a choreopolitical history. In this history, it is considered that embracing the indeterminacy of aesthetics and considering the gestural and subjective aspects of performance as crucial for politics allow this work to unveil the multiplicity of ways to perform political practices in rap. Subsequently, this thesis elaborates the concepts of choreographic regimes and choreopolitical regimes, and, after, delineates three choreopolitical regimes in rap in the countries involved: the hardcore regime, the party regime, and the chill-out regime. Each of these regimes has different ways of "doing politics" in gestural, subjective, and stylistic terms, as well as distinct contradictions. In order to make explicit the potentials and ambivalences of each regime, as well as the mixtures between them, this thesis summons several scenes from rap history, as well as scenes from other musical genres connected to rap and to the history of the bodies that perform it.

Keywords: rap; aesthetics; politics; body; performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	“Ninguém aqui votou no cara?”, pergunta Mano Brown em show realizado no Rio de Janeiro em julho de 2019, como parte da turnê de 30 anos dos Racionais MC’s	21
Figura 2 –	Carro com anúncio de show de Racionais e publicidade da campanha de Bolsonaro à reeleição, em 2022	23
Figura 3 –	Public Enemy, grupo novaiorquino que surgiu no fim da década de 1980 e é referência em “rap político”	54
Figura 4 –	Kendrick Lamar dançando com o ator Terry Crews no clipe de “These Walls” (2015)	60
Figura 5 –	Apresentação de Kendrick Lamar (com Charm La’Donna) no <i>Grammy Awards</i> de 2018	61
Figura 6 –	Gangue de Crow (Snoop Dogg) no jogo “Def Jam: Fight For NY”	96
Figura 7 –	Cena do jogo “GTA: San Andreas” com a gangue da Grove Street	97
Figura 8 –	Postura rígida de Megan Thee Stallion, mesmo participando de performance da canção “We Don’t Talk About Bruno”, parte da trilha do filme infantil “Encanto”, no Oscar de 2022	99
Figura 9 –	Dory de Oliveira e Souto MC no clipe de “Dama da Noite” (2023) – as duas fazem diferentes gestos característicos do rap ao mesmo tempo	100
Figura 10 –	Ice Blue e a plateia fazem o gesto de “VL” (“vida loka”) em show dos Racionais realizado em Recife em 2019	100
Figura 11 –	Iggy Azalea, rapper australiana que foi foco da minha dissertação	102
Figura 12 –	Batalha da Escadaria, realizada no centro do Recife, às sextas-feiras	106
Figura 13 –	Roda punk abrindo em show de Djonga realizado no Baile Perfumado, em Recife, em janeiro de 2019	110
Figura 14 –	Djonga, sendo mostrado no telão, no show de Brasília: “pelo amor de deus, porra! Agora é hora de tacar fogo nos racistas ou não é?”	112
Figura 15 –	Público se concentra em frente ao palco principal do Lollapalooza para o show de Kendrick Lamar	113
Figura 16 –	Capa do <i>single</i> “The Message”	118
Figura 17 –	Cena do clipe de “It’s Nasty”	122

Figura 18 –	Grupo faz um “dois pra lá, dois pra cá” enquanto Melle Mel canta seu verso	122
Figura 19 –	Melle Mel, sentado à esquerda, em meio ao grupo Grandmaster Flash & The Furious Five, no clipe de “The Message”	123
Figura 20 –	<i>Close</i> em Melle Mel, onde é possível ver a pulseira com espinhos, a luva prateada, a gargantilha brilhante e a jaqueta jeans cheia de babados	123
Figura 21 –	Doja Cat ensina um passo de twerk a “Classical Kyle”	127
Figura 22 –	Jay-Z usando sandálias na praia, ao lado de Beyoncé, em 2006	144
Figura 23 –	As rivais Roxanne Shanté e Sparky Dee, na capa de disco de 1985 que compilava as <i>diss tracks</i> de uma para a outra	154
Figura 24 –	Rapsody e suas “mãos de rap”	155
Figura 25 –	Capa do primeiro álbum de Lil’ Kim, “Hard Core” (1996)	159
Figura 26 –	Capa do primeiro disco de Foxy Brown, “Ill Na Na” (1996)	159
Figura 27 –	Lil’ Kim, em foto icônica para divulgação do disco “Hard Core” (1996), ao lado de Nicki Minaj, na capa da <i>mixtape</i> “Sucka Free” (2008)	160
Figura 28 –	Lil’ Kim, em foto icônica para divulgação do disco “Hard Core” (1996), ao lado de Nicki Minaj, na capa da <i>mixtape</i> “Sucka Free” (2008)	160
Figura 29 –	Anitta, em ensaio de divulgação do <i>single</i> “Tócame” (2020)	160
Figura 30 –	Tasha e Tracie em show realizado no Recife em 2022	162
Figura 31 –	Capa da revista <i>Vibe</i> de fevereiro de 1998 - repare na diferença de figurino: Lil’ Kim e Foxy Brown de lingerie/biquíni, Missy com moletom esportivo ao melhor estilo <i>tomboy</i> , e Lauryn Hill vestida de “nubian queen”	163
Figura 32 –	Lil’ Kim e Notorious B.I.G. no <i>Billboard Music Awards</i> de 1995	164
Figura 33 –	Playboy Carti em meio a um show	169
Figura 34 –	Lil Jon & The Eastside Boyz na capa do álbum “Put Yo Hood Up” (2000)	176
Figura 35 –	Charm La’Donna e Kendrick Lamar na turnê do disco “DAMN.” (2017), em meio a performance da canção “PRIDE.”	178
Figura 36 –	Lil Nas X e Billy Ray Cyrus no clipe de “Old Town Road”	180

Figura 37 –	Lil Nas X “montado” em referência ao clipe da canção “Super Bass” de Nicki Minaj	181
Figura 38 –	Lil Nas X montando no Diabo no clipe de “Montero”	183
Figura 39 –	Lil Nas X no clipe de “Industry Baby”	184
Figura 40 –	Cardi B e Megan Thee Stallion no clipe de “WAP”	185
Figura 41 –	Canção “Fuck Tha Police” do N.W.A., ex-grupo de Ice Cube, referenciada em meio aos levantes de Los Angeles de 1992	203
Figura 42 –	Capa do disco “The Predator”, de Ice Cube	205
Figura 43 –	Ice Cube jogando basquete no clipe de “It Was A Good Day”	206
Figura 44 –	Ice Cube no cemitério – “nobody I know got killed in South Central LA”	206
Figura 45 –	Blood (de vermelho) e crip (de azul) se abraçando em meio à trégua	208
Figura 46 –	Post no Instagram de Ice Cube em 3 de julho de 2020	209
Figura 47 –	Emicida, sorridente em seu jardim, na época do lançamento de “AmarElo”	211
Figura 48 –	Emicida em show da turnê do “AmarElo” realizado em Porto Alegre	213
Figura 49 –	Emicida segurando o disco “Cartola” (1974)	215
Figura 50 –	Racionais em frente à represa, em cena do documentário da Netflix	219
Figura 51 –	Racionais em frente à represa, em cena do documentário da Netflix	219
Figura 52 –	Sons de trovões e imagens de raios marcam o início de “Jesus Chorou”, em show dos Racionais em Belo Horizonte, em janeiro de 2023 – caiu uma tempestade logo depois	220
Figura 53 –	Kendrick Lamar, perdido em meio à fumaça azul, cantando “LUST.” no Lollapalooza de 2019	224
Figura 54 –	Kendrick Lamar deitado durante a performance de “FEEL.” no <i>Brit Awards</i> de 2018	228
Figura 55 –	Rich The Kid destruindo o carro enquanto Kendrick canta e as bailarinas dançam aos lados da caixa de vidro	229
Figura 56 –	DJ Screw em ação	231
Figura 57 –	Pope.L rastejando em performance de 1991	234
Figura 58 –	Story do Instagram de Emicida que mostra o rapper segurando um livro de Beatriz Nascimento, em foto de 25 de setembro de 2023	238

Figura 59 –	Drik Barbosa quebrando o ombro e jogando de um lado para o outro, passo-base do pagode baiano, em meio à praia da Gamboa, Salvador, no clipe de “Tentação”	241
Figura 60 –	Drik posando séria antes do início de seu verso em “Mandume”, de Emicida	242
Figura 61 –	Drik e Péricles fazendo gestos de “calma” no clipe de “Calma, Respira”	242
Figura 62 –	Emicida cantando canções do “AmarElo” em meio a um público significativamente “gratiliz” e “happycrata” em Brasília	248
Figura 63 –	Childish Gambino no clipe de “This Is America”	257
Figura 64 –	André 3000 no clipe de “B.O.B. (Bombs Over Baghdad)”, com três dançarinas alienígenas (?) dançando atrás dele em uma nave (?) com o firmamento ao fundo	257
Figura 65 –	Missy Elliott no clipe de “The Rain (Supa Dupa Fly)”	257
Figura 66 –	MD Chefe em propaganda recente da Uber	259

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO, OU CRISE DO “RAP POLÍTICO”	13
1.1	Notas Gerais Sobre A Ascensão Do Fascismo Neoliberal	13
1.2	O Curioso Caso Dos Fãs Fascistas Dos Racionais MC’s	18
1.3	Problemas Da Solidificação Da Categoria “Rap Político” E As Ambivalências Das Teorias De Rancière	28
1.4	Por Uma Teoria Da Relação Entre Arte E Política Alicerçada No Corpo	39
2	CRÍTICAS AO PARADIGMA DA CONSCIÊNCIA NO RAP	45
2.1	O Paradigma, Seus Inimigos E Suas Contradições	45
2.2	Crítica Pelo Viés Da Performance e Da Dança	61
3	FERRAMENTAS PARA PENSAR A POLÍTICA NO RAP ATENTO AOS CORPOS EM MOVIMENTO	70
3.1	Tecendo Relações Entre Política E Estética Com <i>Samples</i> de Guattari & Deleuze	70
3.2	Aderência Ao Método Da Cartografia E Relação Com Os “Objetos”	76
3.3	O Rap Como Agenciamento Territorial	85
3.4	Cartografia Dos Refrões Gestuais Do Rap	94
3.5	Diálogo com Lepecki sobre coreografia e política	114
4	CARTOGRAFANDO OS REGIMES COREOPOLÍTICOS DO RAP	117
4.1	“The Message” E O Início Da Disjunção Dos Regimes	117
4.2	Diferenças Entre Regimes Coreográficos E Regimes Coreopolíticos	124
4.3	Fanon E Os Modos De Defesa Dos Colonizados	128
5	CONSIDERAÇÕES SOBRE OS REGIMES COREOPOLÍTICOS HARDCORE E DE BAILE DO RAP	143
5.1	Regime <i>Hardcore</i> E Masculinidades	143
5.2	As Rappers E O Regime <i>Hardcore</i>	149
5.3	Sensualidade <i>Hardcore</i>	155
5.4	Regimes Coreopolíticos E Gestos Vocais	165
5.5	Misturas Entre Regime <i>Hardcore</i> E Regime De Baile	170
5.6	As Tensões Coreopolíticas Do Pop-Rap	177
5.7	As Políticas Do Regime De Baile E Suas Ambivalências	186
6	O REGIME COREOPOLÍTICO DE BRISA DO RAP	200

6.1	Ice Cube Teve Um Dia Bom	200
6.2	Emicida E Seu Rap Sereno	209
6.3	Mano Brown E A Brisa	217
6.4	As Danças Exauridas De Kendrick Lamar E DJ Screw	222
6.5	Drik Barbosa E A Paz Quilombola	235
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	250
7.1	Recapitulando	250
7.2	Os Regimes São Agenciamentos Abertos	255
	REFERÊNCIAS	261

1 INTRODUÇÃO, OU CRISE DO “RAP POLÍTICO”

1.1 Notas Gerais Sobre A Ascensão Do Fascismo Neoliberal

Cash rules everything around me
C.R.E.A.M., get the money
Dollar dollar bill, y'all
 “C.R.E.A.M.” (1994) – Wu-Tang Clan

Este é um pedaço da tese para pisar o pé no chão devagarinho, de leve, e sentir o terreno antes de prosseguir para outros pontos do mapa. Para distinguir os estratos do solo, é importante lembrar que este trabalho foi escrito em um momento histórico onde eu tinha sob os pés, no estrato mais superficial do solo, as marcas e acidentes visíveis decorrentes da “volta” do fascismo. Não mais aquele que teve seu auge das primeiras décadas do século XX, mas sua atualização na forma de *fascismo neoliberal*. Me refiro à ascensão recente, em países como o Brasil e os EUA, de forças conservadoras supostamente díspares: o neoliberalismo e o fascismo, em uma

aglomeração pouco familiar de elementos [...] – sua curiosa combinação de libertarianismo, moralismo, autoritarismo, nacionalismo, ódio ao Estado, conservadorismo cristão. Estas novas forças conjugam elementos já familiares do neoliberalismo (favorecimento do capital, repressão do trabalho, demonização do Estado social e do político, ataque às igualdades e exaltação da liberdade) com seus aparentes opostos (nacionalismo, imposição da moralidade tradicional, antielitismo populista e demandas por soluções estatais para problemas econômicos e sociais) (BROWN, 2019, p. 10).

Essa aglomeração se evidencia na base social do trumpismo e do bolsonarismo, que traz uma “mescla heterogênea que inclui pobres e ricos, católicos e evangélicos, empresários e empreendedores de si, polícias e milícias, Forças Armadas e financistas, e que converge em torno de um novo espírito do tempo, oposto ao que a Nova República encarnou” (FELDMANN, SANTOS, 2021, p. 171). Esses grupos diversos compartilham de “uma mesma gramática moral”, cujos “elementos-chave são o individualismo, o punitivismo e a valorização da ordem acima da lei” (NUNES, 2022, pp. 40-1).

Vê-se aí que a oposição do neoliberalismo ao fascismo é só aparente. Concorro com Maurizio Lazzarato (2019, p. 20) quando ele opina que o governo de Bolsonaro, “com seus generais em postos-chave e seu ‘superministro’ da economia ultraliberal e

Chicago Boy, é uma mutação da experimentação ‘neoliberal’ erigida sobre os cadáveres dos milhares de militantes comunistas e socialistas do Chile e de toda a América Latina”. Afinal de contas, a ditadura de Augusto Pinochet¹ no Chile (de 1973 a 1990) constituiu um experimento em larga escala onde “os economistas neoliberais se beneficiaram das condições ‘ideais’ para testar suas receitas, pois o esmagamento sangrento da ‘revolução’ impediu qualquer questionamento” (ibid., p. 21). Os custos para os chilenos foram catastróficos, e culminaram nos protestos contra o neoliberalismo que derrubaram o presidente Sebastián Piñera em 2019² e conduziram à elaboração de uma nova constituição no país. Ainda nos anos 1970, “outros países da América Latina seguiram essas políticas ‘inovadoras’” de redução dos salários, cortes nas despesas sociais e privatização dos serviços públicos, com economistas neoliberais ocupando “postos-chave no Uruguai, no Brasil e na Argentina” (idem.). “Essas políticas foram imediatamente [...] adotadas pelo Banco Mundial sob o nome que mantêm até hoje de ‘ajustes estruturais’. Foram aplicadas primeiro na África, depois no Sul da Ásia e só tardiamente chegaram ao Norte [global]” (idem.), com destaque para a presidência de Reagan nos EUA de 1981 a 1989 e a gestão de Thatcher como 1ª Ministra do Reino Unido de 1979 a 1990.

As narrativas fascistas neoliberais são tão maniqueístas como um filme da Marvel/Disney. Nelas, há uma briga de foice que tem como heróis os “trabalhadores americanos honestos” nos EUA e o “cidadão de bem” no Brasil. Do outro lado da narrativa, os esquerdistas, corruptos, os comunistas, ou, como é sintetizado no Brasil, os que se aproveitam da “mamata”, noção que vai “da leniência com criminosos aos salários exorbitantes de políticos e membros do Judiciário; da estabilidade laboral dos servidores públicos ao [...] questionamento dos papéis tradicionais de gênero; do desvio de verbas públicas a políticas de ação afirmativa” (NUNES, 2022, pp. 37-8). O que essa noção faz é típico de qualquer movimento de extrema direita: “promover a confusão entre a ansiedade em torno da perda *de direitos* e o medo de perder *privilégios*” (ibid., p. 39). Assim, conseguem angariar o “apoio de setores que têm poucas preocupações materiais, mas se ressentem das conquistas de certos grupos, e de outros que vivem assombrados pelo declínio de seu padrão de vida e pela perspectiva de não poder mais desfrutar dos direitos que um dia tiveram” (idem.). Os dois grupos acreditam que estão “sendo privados

¹ Disponível em: < <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/filipe-figueiredo/brasileiros-e-o-mito-de-pinochet/> >. Acesso em: 15 mar. 2022.

² Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50214126> >. Acesso em: 15 mar. 2022.

de *direitos* [...] porque há outros – mulheres, migrantes, grupos étnicos, pessoas LGBTQIA+ etc. – ganhando *privilégios* às suas custas” (idem.). Essa aliança entre fascismo e neoliberalismo vem sendo articulada no Brasil e nos Estados Unidos

há um bom tempo: por um lado, pela chamada ‘teologia da prosperidade’ das igrejas neopentecostais, que fornece uma justificativa divina para a acumulação de riqueza e ‘reforça o princípio calvinista de responsabilidade individual pelo [próprio] sucesso material’, e, por outro, por um ‘neoliberalismo desde cima’ que nunca deixou de investir na família como instituição disciplinar, contrapeso às tendências desagregadoras do mercado, rede de proteção capaz de assumir funções anteriormente exercidas pelo Estado (educação, saúde, bem-estar), e parte de um dispositivo de privatização do risco (NUNES, 2022, p. 40).

A pontuação sobre o “*neoliberalismo desde arriba*”, termo originalmente de Verónica Gago (2018) e que designa as medidas neoliberais implementadas no âmbito macropolítico, é importante. Afinal de contas, o neoliberalismo não deve ser tido como uma corrente de pensamento que veio da surdina para conquistar o Estado. O neoliberalismo já estava plenamente instalado no Brasil há tempos, inclusive nos governos do PT, que fizeram parte de uma onda de governos progressistas (de esquerda) que marcaram boa parte do continente desde o início da década de 2000, e que passaram a perder força em meados da década passada. Mais especificamente, os governos petistas teriam sido marcados por um neoliberalismo inclusivo, onde, “ao reduzir a exclusão social, criou-se a expectativa de que o jogo da concorrência pudesse favorecer os de baixo”, o que esbarrou em um paradoxo: “a sociabilidade neoliberal está assentada em uma dinâmica concorrencial que produz, justamente, o seu oposto, ou seja, a exclusão” (FELDMANN, SANTOS, 2021, p. 151). Por isso, “a concorrência de todos contra todos” que marca o neoliberalismo conseguiu dissolver “ainda mais qualquer solidariedade de classe”, fazendo com que, mesmo que os governos petistas se colocassem retoricamente contra o neoliberalismo, suas medidas “resultaram no reforço da razão neoliberal, em que as relações entre indivíduos são reduzidas a mecanismos de premiação e punição monetária de pessoas cada vez mais atomizadas” (ibid., 2021, pp. 95-6).

Portanto, medidas como o aumento do acesso dos mais pobres ao crédito como forma de aumentar a renda das famílias e estimular o consumo têm impactos econômicos “macro” (tanto positivos, como o acesso a itens básicos como geladeira, fogão etc., quanto

negativos, no endividamento³ das famílias), claro, mas também impactos subjetivos, consolidando um “neoliberalismo *desde abajo*”, como diz Verónica Gago (2018). “A estratégia neoliberal não é ‘econômica’ sem ser ao mesmo tempo subjetiva” (LAZZARATO, 2019, p. 31), ou seja, micropolítica. Afinal de contas, essas medidas que individualizam a contenção dos riscos antes assumidos pelo Estado de bem-estar social “incitam os pobres a mudança de comportamento”, se configurando em uma “técnica de sujeição”, que “impõe aos devedores uma disciplina, uma forma de vida, uma maneira de pensar e agir” (idem.): a do “ser humano endividado” (ibid.). Consolidando tendências antigas e recentes do capitalismo, o neoliberalismo inclusivo criou um cenário onde “o modo como vivemos, nos relacionamos e nos compreendemos está completamente atravessado por dispositivos como o consumo, o individualismo, a concorrência, o punitivismo e o ‘empreendedorismo de si mesmo’” (NUNES, 2022, p. 15), mesmo entre aqueles que se opõem conscientemente a esse modelo.

Com a chegada do fascismo neoliberal, tanto no Brasil quanto nos EUA, o que se tem é uma corrosão das práticas estatais que visavam o combate às desigualdades em nome de uma ideia tosca de liberdade, resumida por Paulo Guedes na macabra reunião entre ministros bolsonaristas vazada em 2020: “o presidente fala em liberdade... deixa cada um se foder do jeito que quiser⁴!”. Na prática, o que se tem é uma “uma equalização da infelicidade e do desprezo socialmente produzidos, gratificando de forma perversa os indivíduos justamente por mostrar-lhes que não há alternativa de vida melhor, diferente da sua própria mediocridade cotidiana” (FELDMANN, SANTOS, 2021, p. 136).

Nunes (2022, pp. 46-47) aponta que o bolsonarismo carrega um sonho paradoxal de um retorno a um certo “estado de natureza”, ao mesmo tempo colonial e pós-colonial, presidido por uma figura paterna que é simultaneamente “severa (com quem não é ‘cidadão de bem’) e permissiva (com quem é); em que a autoridade é tanto exercida decisivamente desde cima quanto delegada a poderes locais que têm total liberdade de ação em suas respectivas esferas de influência” como o miliciano, o garimpeiro ilegal, o pastor e por aí vai. Por essa lógica, se Bolsonaro ou Trump têm “direito a um excesso de obscenidade, não é por conta de qualquer qualidade intrínseca, mas simplesmente porque

³ Para critério de comparação, em 2011, 49,4% das famílias brasileiras estavam endividadas. Dez anos depois, o índice foi para 79%. Disponível em: < <https://www.cnnbrasil.com.br/business/endividamento-atinge-80-das-familias-mais-pobres-em-setembro-um-recorde-diz-cnc/> >. Acesso em: 11 fev. 2023.

⁴ Disponível em: < <https://www.metropoles.com/brasil/justica/guedes-pede-a-damares-deixa-cada-um-se-foder-do-jeito-que-quiser> >. Acesso em: 9 fev. 2023.

‘chegou lá’”, ficando liberados “para poder usar sua posição em benefício próprio, *como qualquer um de nós faria*” (idem.), supostamente.

O projeto de nação dessa “nova” extrema direita é feito de imagens de “um passado mítico de famílias felizes, íntegras e heterossexuais, quando mulheres e minorias raciais sabiam seus lugares, quando as vizinhanças eram ordeiras, [...] e quando cristandade e branquitude hegemônicas constituíam a identidade da nação e do Ocidente” (BROWN, 2019, p. 13), onde o Estado deve se manter fora dos negócios privados e regular em favor da moral tradicional e do livre mercado, e onde todos devem competir para avaliar quem tem mais mérito em um mercado de trabalho de condições precarizadas. Para Suely Rolnik (2018, p. 171), é um cenário onde os racismos, “as homofobias, as transfobias e os machismos, que sempre existiram”, “passaram a manifestar-se com violência redobrada”.

Trocando em miúdos, “o reencontro com o nacional não se materializa na ansiada realização da nação, mas em uma volta ao ponto de origem predatório e imediatista que marcou a formação colonial, sob a égide da exploração mercantil em forma bruta” (FELDMANN, SANTOS, 2021, p. 97). Ou seja, há no fascismo neoliberal a recuperação de uma herança psíquica do colonialismo presente nos estratos mais profundos (mas não por isso menos atuantes no presente) do solo brasileiro (e estadunidense). Trata-se do “*nosso constante desejo escravista*, que é reposto, não repousa e não se desmobiliza nos outros tempos do país” (AB’SÁBER, 2022, p. 21). No âmbito micropolítico, o neofascismo do século XXI, carregado de “desprezo social radical bem afirmado, concentração de poder tolerada, [e] direito à exploração máxima da vida dos pobres sem a necessidade de conceder direito ao seu outro de classe”, compartilha esses valores com a “*nossa vida escravocrata nacional original*” (ibid., p. 19). Portanto, os neointegralistas “deveriam ser chamados abertamente de *neoescravistas* brasileiros – e não de genericamente *fascistas* como costumamos – se não forem os constantes *escravistas* reais brasileiros, fundo autoritário [...] de egoísmo antissocial que os sustenta e que eles representam” (ibid., p. 21). Esse neoescravismo se ergue em nome da “*acumulação de ordem mental escravista* da renda e do poder brasileiros, mais do que nunca policial e miliciano”, que recusou um trato público da ferida colonial, da ferida de quase quatro séculos de escravidão, da ferida da ditadura militar... “as consequências de tal *formação nacional na recusa a respeito do próprio país* estão aí” (ibid., pp. 200-201).

Vê-se que as ideias bolsonaristas e trompistas são, ao mesmo tempo, profundamente ancoradas no sistema capitalista colonial escravocrata e antissistêmicas,

mas antissistêmica sendo, mais precisamente, “uma aceleração do sistema”, levando “o sistema ao seu extremo” (FELDMANN, SANTOS, 2021, p. 118). Isso tem consequências micropolíticas terríveis, já que seu objetivo é promover um “reordenamento das subjetividades”, para que a “violência imanente à sociabilidade do capital”, que faz de todos nós criminosos por reproduzi-la ou por testemunhá-la passivamente, como disse Mano Brown em entrevista ao programa “Roda Viva”⁵, “não seja sequer percebida como tal”, resultando em uma “naturalização da barbárie” (ibid., p. 103). O propósito dessa contrarrevolução permanente do neoliberalismo é “modificar as condições em que as pessoas consideram imperativo se manifestar e se rebelar. Pode-se dizer que o sentido profundo do bolsonarismo, tanto na forma como no conteúdo, é dilatar os limites do aceitável: gerar um novo normal” (idem.). Por esse ângulo, “a popularidade da direita radical está relacionada ao desencanto com a promessa progressista. Embora a ideia de progresso sempre tenha carregado uma dimensão de mito, a eterna projeção de futuro revelou-se, no século XXI, um engodo” (ibid., p. 82).

Sendo assim, onde o rap entra nisso? Se a projeção de futuro é atualmente um engodo, como o rap pode transformar isso? Quais os impactos dessa ascensão do fascismo neoliberal no rap? Se não temos perspectiva de revolução (de esquerda) em vista, até que ponto o rap atual é condizente com isso?

1.2 O Curioso Caso Dos Fãs Fascistas Dos Racionais MC's

E a minha mãe diz:

— Paulo, acorda, pensa no futuro, que isso é ilusão

Os próprio preto não tão nem aí com isso, não

Ó, o tanto que eu sofri, o que eu sou, o que eu fui

A inveja mata um, tem muita gente ruim

— Pô, mãe, não fala assim que eu nem durmo

Meu amor pela senhora já não cabe em Saturno

“Jesus Chorou” (2002) – Racionais MC's

Maldade na mente, o papo não faz curva

Vaidade pode deixar tua visão turva (Yeah)

Coé cumpadi, eu faço é Trap (Uh, uh)

⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IaQWmNkqkSg> >. Acesso em: 9 fev. 2023.

Falo as verdades que ocorrem nas ruas (Tu-du-du-uh)
 Tu fala bonito e faz poesia (Yeah), mas isso não tira ninguém do crime (Ah)
 Água de bandido pra nós é Whisky (Yeah)
 Conhecido nos artigos de grife (Sh)
 “BET Awards Freestyle” (2023) – MD Chefe

Me pediram pra dar papo consciente
 Num ouve nem pai e mãe, vai ouvir conselho meu?
 Eu tô achando que é fácil ficar famoso
 Nem conhecem Racionais, vai ouvir um disco meu?
 “Atípico” (2017) – Djonga

Há na bibliografia sobre rap brasileiro um consenso de que a emergência desse gênero musical no país na década de 1990 rachou o espelho onde se refletia a fantasia de um país que “ainda se pretende doce, gentil, miscigenado” (KEHL, 1999, p. 97). Nessa fantasia, no Brasil “todo mundo era bamba e a menina dança, quando se dizia oba!, salve a Bahia senhor! Um país onde [...], mais de uma vez, chegou a hora dessa gente bronzada mostrar o seu valor. [...] E, para lá, [...] ainda voltaríamos, um dia” (AB’SÁBER, 2022, pp. 39-41). Era, em suma, “um mundo projetado assim, erótico e triste, bom e violento, onde um dia todos deitaremos à sombra de uma palmeira, que já não há” (idem.).

Contudo, “ao contrário de outros gêneros – como o samba, por exemplo -, o sujeito que fala no rap não pode ser incorporado enquanto símbolo de uma coletividade nacional”, como diz Acauam de Oliveira (2018, p. 24). “É como se o gênero tomasse forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se de modo radical com aqueles que ficaram relegados às margens de um projeto de integração que nunca chegou a se completar” (ibid., p. 25). Depois da aparição de artistas e grupos de rap como os Racionais MCs, “é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja: do medo – de nossa ‘boa gente de cor’” (KEHL, 1999, p. 96).

Destaco os Racionais porque eles passaram a ser considerados o cânone em termos de “rap político” no país, principalmente por suas “letras que atacam a perpetuação da desigualdade, o racismo, a violência policial e outras mazelas da sociedade brasileira” (TEPERMAN, 2015, p. 78). Ao colocar em cena “a presença manifesta do Outro, do brasileiro negro e pobre” (SOVIK, 2018, p. 112), os Racionais e outros grupos de rap

trouxeram à tona um tipo de enfrentamento raro na música popular do Brasil até então, angariando inúmeros fãs, principalmente entre os negros e pobres, mas também “certos setores mais politizados da classe média, abismados com a violência urbana, mas também seduzidos por certo exotismo” (ibid., p. 113).

Outro evento que escancarou o quanto pisamos em um chão de estratos marcados por uma herança escravista brutal foram as eleições de 2018. O rap não deixou de se abalar com elas. Logo em fevereiro, Mano Brown deu uma entrevista reveladora para o jornal Zero Hora. Na época, os Racionais se preparavam para uma turnê de celebração dos 30 anos do grupo. Perguntado se havia algo para comemorar, Brown foi enfático:

Não. Celebrar com os seguidores de Bolsonaro me perseguindo? Meus fãs me traindo? Não tem nada para celebrar. É luto, meu parceiro. Os caras que eram fãs, hoje, me perseguem. Me chamam de maconheiro, defensor de bandido, petralha, Lei Rouanet – que nem sei como usa, nunca usei. Celebrar? É celebrar a vida, irmão. Celebro o baseado que fumo, a Chandon que estouro quando estou com alguém de quem gosto. Celebrar coisa coletiva não existe, o Brasil mudou. (BROWN *apud* BALSEMÃO, 2018⁶).

A afirmação pegou de surpresa quem não tinha se dado conta do tamanho das mudanças no contexto brasileiro, que seriam escancaradas nas eleições, e quem tinha uma referência petrificada da relação dos Racionais MC's com seus fãs. De lá para cá, surgiram vários outros casos de artistas de rap brasileiros sendo hostilizados por bolsonaristas no meio de shows ou em suas redes sociais, seja por fãs ou não, como foi o caso de Major RD⁷, Djonga⁸, FBC⁹ e Matuê¹⁰. As relações desses artistas com a conscientização nos moldes do “rap político” variam, mas, no geral, não são tão intensas como no caso dos Racionais, o que torna a fala de Brown mais chocante. Diante disso, foi fácil para muitos atribuir tais ataques sofridos por Brown a fãs brancos ricos ou da

⁶ BALSEMÃO, Rafael. "Hoje a luta das pessoas é individual. Não vejo mais luta de classes", afirma Mano Brown. 01 fev. 2018. **Zero Hora**. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/02/hoje-a-luta-das-pessoas-e-individual-nao-vejo-mais-luta-de-classes-afirma-mano-brown-cjd4ro6d7064k01kexrlfigt4.html>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

⁷ Disponível em: <<https://portalrapmais.com/major-rd-fala-apos-ser-hostilizado-por-policial-bolsonartista-em-show-de-rap/>>. Acesso em: 11 set. 2023.

⁸ Disponível em: <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2022/12/05/djonga-bolsonaristas-video/>>. Acesso em 11 set. 2023.

⁹ Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/videos-rapper-fbc-e-hostilizado-apos-criticar-bolsonaro-em-show-no-rj>>. Acesso em: 11 set. 2023.

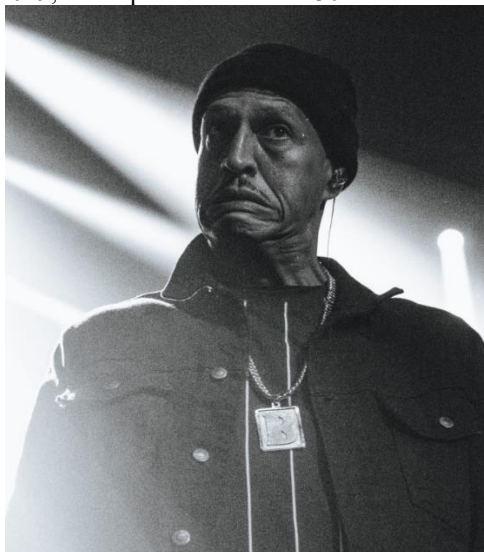
¹⁰ Disponível em: <<https://portalrapmais.com/rapper-matue-responde-fas-que-pedem-para-ele-nao-se-expressar-politicamente/>>. Acesso em: 11 set. 2023.

classe média¹¹, de onde vieram a maioria dos votos que elegeram Bolsonaro¹². Entretanto, outras afirmações de Brown na mesma entrevista dificultam tais explicações:

aqueles ideais que o povo defendia, o povo esqueceu. Com aquele discurso que tínhamos em 1990, hoje, os Racionais seriam engolidos pela periferia. [...]. Porque, depois de dois governos Lula e de um governo Dilma, mudou a mentalidade da periferia. Não tem como desvincular os Racionais da política, a banda sempre foi atrelada ao momento político do país. E qual é o momento político do país agora? A periferia passou a ser de direita. O rap virou algo de direita, conservador. Aquele rap da época dos Racionais, hoje, é um rap religioso, moralista, que não conversa com a revolução que precisa ser feita atualmente (BROWN *apud* BALSEMÃO, 2018).

Como assim, o rap virou algo de direita? De que forma a periferia passou a ser de direita? Que revolução precisa ser feita atualmente? Se o “rap político” não é mais a música da revolução, qual seria? Se “as armas mudaram”, como disse Mano Brown em conversa com Zeca Pagodinho¹³, como repensar as ligações entre rap e política?

Figura 1 – “Ninguém aqui votou no cara?”, pergunta Mano Brown em show realizado no Rio de Janeiro em julho de 2019, como parte da turnê de 30 anos dos Racionais MC's



Fonte: AUR/Edson Jonathan¹⁴

¹¹ Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/eleitor-tipico-de-bolsonaro-e-homem-branco-de-classe-media-e-superior-completo/>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

¹² Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/24/actualidad/1540379382_123933.html>. Acesso em: 29 jan. 2021.

¹³ O trecho vem com 1h01min de conversa. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/0sv3qTTQSn1o0etgWVMDTk?si=9741a7848db8473d>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

¹⁴ Disponível em: <<https://aurculture.com/decadas-e-um-legado-racionais-tour-30-anos/>>. Acesso em: 11 jul. 2023.

Como é frequente entre grandes pensadores, Mano Brown nos deixou com mais perguntas do que respostas. Mas posso me apoiar em outras figuras nessa caminhada, como Rodrigo Nunes, que argumenta que,

diferentemente do anticomunismo e do ultraliberalismo, [...] o conservadorismo social não se difundiu de cima para baixo, mas já encontrava bastante disseminado por todas as classes. Incitado, por um lado, pelas conquistas obtidas pelos movimentos feminista e LGBTQIA+ ao longo da década anterior, e, por outro, pela fabricação de pânicos morais, ele também se aproveitou de um senso de ameaça iminente constantemente realimentado para se alastrar. A defesa dos ‘valores da família’, que vinha crescendo de maneira constante ao longo dos anos Lula, daria em 2011 uma importante demonstração de força com o episódio do ‘kit gay’. Em 2016 ela já era tão potente que muitos evocavam a defesa da família na hora de justificar o apoio ao impeachment de Dilma Rousseff” (NUNES, 2022, pp. 36-37).

Ou seja, o terreno vinha sendo preparado para a tomada de assalto do neofascismo, com a circulação de “afetos de humilhação diante de situações de desemprego, subemprego, pobreza e endividamento; medo de perder o próprio lugar no mundo; orgulho masculino ferido; ressentimento contra grupos que supostamente estariam se beneficiando” (NUNES, 2022, pp. 49-50) das tentativas dos governos do PT de fazer do país uma democracia de fato. Tudo isso atrelado a “sentimentos antissistêmicos difusos” (idem.) e reacionários que demonstram o paradoxo do que a extrema direita oferece: “uma política antissistema para pessoas que não acreditam que o sistema possa de fato mudar: tudo permanece basicamente igual, só que rendendo ganhos supostamente maiores para aqueles que hoje se sentem deixados de lado” (ibid., pp. 62-63).

Talvez os desejos antissistêmicos que circulam em torno das canções dos Racionais tenham se acoplado, para muita gente, aos desejos antissistêmicos contra “tudo isso que está aí”? É possível..., mas como essa contrarrevolução reacionária se relaciona à “revolução que precisa ser feita”, segundo Brown? Talvez muita gente tenha se frustrado com os Racionais por achar que eles se integraram ao “sistema”. Mas como desvincular “o sistema” do bolsonarismo nesse caso? Ou talvez as iniciativas da esquerda partidária brasileira, que se tornaram crescentemente moderadas nas últimas décadas, arrastaram consigo uma parcela dos rappers e grupos de rap mais à esquerda para o centro (não só em termos de suas próprias práticas quanto em relação à opinião pública sobre eles), enquanto a extrema direita parece ser a opção mais radical, como sugere Don L.¹⁵.

¹⁵ Essa hipótese foi levantada em *post* do rapper cearense no início de julho de 2023. Dotado da lucidez que é característica das falas de Don L, o *post* parece entrar em sintonia com estudos recentes sobre a

Figura 2 – Carro com anúncio de show de Racionais e publicidade da campanha de Bolsonaro à reeleição, em 2022



Fonte: Twitter¹⁶

Esse quadro do rap contemporâneo (e de sua relação com a política) foi reiterado por Douglas Rodrigues Barros (2022, comunicação informal¹⁷) quando perguntei a ele sobre o tema: “eu acho que estamos em crise, crise de expressão artística, crise de expressão política... não sei se há potencialidade aí, não quero te desanimar... [...] [mas] na minha perspectiva não há mais perspectiva revolucionária [no rap]”.

A resposta de Barros reitera a minha visão de que houve uma desestabilização das antes aparentemente sólidas¹⁸ ligações entre rap, política e periferia, perceptíveis nas transformações do rap brasileiro. Teperman (2015, p. 148) já tinha sinalizado isso ao dizer que “a melhoria nas condições de vida de grande parte da população alterou o chão social em que o rap se desenvolveu”, e que “o relativo enfraquecimento do rap como fenômeno de classe é inversamente proporcional ao seu fortalecimento como gênero [...] de

ascensão do bolsonarismo, como os de Nunes (2022) e Feldmann e Santos (2021). Disponível em: < <https://threadreaderapp.com/thread/1675165041891459072.html> >. Acesso em: 13 jul. 2023.

¹⁶ Disponível em: <<https://twitter.com/LuizPersechini/status/1584664119495778304?t=MD1lnaLesb-QnLVe8xL-ig&s=08>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

¹⁷ A fala foi concedida em resposta a uma pergunta que fiz no curso “Os Condenados Da Terra: O Último Suspiro Explosivo De Fanon”, realizado em novembro de 2022 pela Revista Cult. Disponível em: <<https://www.cultloja.com.br/produto/os-condenados-da-terra-o-ultimo-suspiro-explosivo-de-fanon/>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

¹⁸ Um exemplo disso é o livro “The Pulse Of The People”, de Lakeyta Monique Bonnette (2015), que se utiliza de métodos quantitativos para tentar provar que o “rap político” torna as pessoas mais “politizadas”, sem parecer considerar a hipótese contrária (ainda que as duas não se anulem), ou seja, de que as pessoas “politizadas” buscam o “rap político” porque ele entra em sintonia com sua maneira de ser, o sistema de pensamento que elas buscam e acham atraente. Visivelmente, esse método não se sustenta em um momento de desestabilização política como o que estamos vivendo.

mercado”. Essas desestabilizações também tinham sido destacadas por Acauam de Oliveira (2017, p. 130) ao comentar que, já no disco “Nada Como Um Dia Após O Outro Dia” (2002), dos Racionais, “a certeza de que o conteúdo transmitido pelo rap identifica-se com a realidade periférica não está mais tranquilamente estabelecida”. Sobre o disco seguinte do grupo, “Cores E Valores” (2014), Oliveira (2017, pp. 130-131) relata que as mudanças formais e temáticas dão a impressão de que o pressuposto dos Racionais “de que o sucesso comercial só vale a pena se representar uma alternativa real para toda a periferia, mantendo-se vinculada a ela em alguma medida, parece perder fôlego e força de mobilização. Muito mais sedutora é a imagem hedonista [...] [do] funk ostentação”.

Apesar de não concordar que essas mudanças indiquem que o rap “virou de direita”, creio que elas assinalam uma impossibilidade de generalizar o gênero do rap como sendo igualmente de protesto. É preciso entender que os modos como os rappers atuais se posicionam politicamente não é o mesmo da geração dos anos 1990. Para Oliveira (2017, pp. 116-117), o rap da “nova geração” seria marcado por “cada vez mais raps que versam sobre o amor e outros assuntos não diretamente ‘engajados’, novo público e formas de difusão, com o crescimento da internet, e novas vozes, com destaque para a participação feminina”. Já Daniela Vieira (2022, p. 6), que se afasta da categoria escorregadia da “geração” e fala de uma “nova condição” do rap brasileiro, aponta como alguns traços do momento atual a busca por uma música que possa “falar de amor, ‘de vida’”, e não seja “apenas narrativa de problemas sociais”. Nesse cenário, Emicida apareceria como “emblema da nova condição do rap” (ibid, p. 5) ao reivindicar seu lugar como “artista, e não militante”, enquanto Mano Brown declarou, em 2000, que “eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista¹⁹”. Frente a esse contraste, os Racionais acabam surgindo nesta tese como paradigmáticos do “rap político” nos moldes dos anos 1990 a partir de seu lugar como os “quatro pretos mais perigosos do Brasil²⁰”.

Sei que essa centralidade pode ser problemática, e que os Racionais não são um caso isolado, e sim o grupo mais destacado dentro de “uma enorme rede de organizações comunitárias, agremiações culturais, grupos de rap, *break*, grafite, skatistas, pichadores, radialistas comunitários e militantes negros e de esquerda de base²¹ que construíram o

¹⁹ Agradecimentos a Daniela Vieira por me lembrar durante a defesa da tese dessa frase de Brown e do contraste que ela apresenta em relação à posição de Emicida. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0408200008.htm>>. Acesso em: 8 set. 2023.

²⁰ Segundo Arthur Dantas Rocha (2021, p. 28), a expressão foi cunhada pelo jornalista André Caramante, mas depois passou a ser usada pelos próprios membros do grupo.

²¹ Cabe a menção de que, nos anos 1990, os Racionais “participavam de uma iniciativa pioneira promovida por uma organização feminista negra, o Projeto Rappers do Geledés Instituto da Mulher

movimento hip hop que sustentou um Racionais” (FAUSTINO, 2023, p. xxi). Por conta disso, essa ênfase nos Racionais pode ser uma demonstração de limitação do autor, que poderia ter mergulhado mais fundo no rap (brasileiro) dos anos 1990, mas também uma evidência da potência política, estética e *conceitual* dos Racionais, em quem achei interlocutores inestimáveis para as investigações conceituais empreendidas nesta tese.

Voltemos à “nova condição do rap” nacional. Mais um ponto destacado por Vieira (2022, p. 13) é a aderência de rappers às “pautas da representatividade, do antirracismo”, que “ganham espaço ampliado²² na sociedade brasileira mesmo diante [...] da ascensão da extrema direita”. A rapper Drik Barbosa compactua com essa visão, como relatou em entrevista de 2022: “a gente tem, não só dentro do rap, mas em toda cena musical, do Brasil e do mundo, mais mulheres, mais cantoras, artistas LGBTQIA+, presentes, falando sobre suas vivências, isso é potente demais²³”. Teperman (2015), e Janaína Casanova (2020), falando do rap de Salvador, se alinham a essa impressão de uma maior presença feminina, apesar do machismo e da falta de oportunidades iguais ser persistente.

Outra marca dessa transformação do rap é uma autonomização crescente do trap. Surgido como subgênero em meados dos anos 2000 em Atlanta como uma espécie de resposta sulista ao gangsta rap californiano, e abordando o cotidiano do tráfico²⁴ com *beats* pesadas-porém-esparsas e cheias de sintetizadores, para muitos o trap já ganhou autonomia suficiente para constituir um gênero próprio. A letra trazida acima do rapper carioca MD Chefe, figura-chave de uma crescente cena carioca de trap de destaque nacional, evidencia o aparecimento de uma “geração” diferente da dos Racionais em termos de subjetividade. Enquanto no tempo dos Racionais os objetivos para os jovens negros pareciam ser ficar vivo, se manter longe do crime e juntar motivação para se sustentar, os atuais jovens da faixa dos 20 anos já cresceram em meio aos governos do

Negra. Nesse projeto, tiveram contato com os feminismos negros que une pautas populares, muitas vezes defendidas pelas suas mães nas comunidades em que viviam (como o acesso a creche, moradia, escola, saúde e segurança pública dignas) e as pautas pela emancipação das mulheres (como o enfrentamento à violência contra a mulher, combate à hipersexualização de mulheres negras, igualdade de oportunidades e autonomia sobre o próprio corpo” (SANTOS, VIEIRA, 2023, p. 15). Certamente esses aprendizados, que Sueli Carneiro e Mano Brown discutem em entrevista recente, foram cruciais para que o grupo revisse posturas machistas dos primeiros anos de carreira e tirasse do repertório algumas canções.

²² Para Nunes (2022, p. 197), “é notável que o período de 2015 a 2018, quando a iniciativa estava quase inteiramente nas mãos da direita, assistiu também a um florescimento do ativismo feminista, negro, indígena e LGBTQIA+ como não se via desde os anos 1980”.

²³ Disponível em: < [²⁴ A palavra “trap”, que, isolada, significa “armadilha” em inglês, se refere aqui às *trap houses*, casas \(geralmente abandonadas ou em condições precárias\) onde ocorre compra e venda de drogas nas metrópoles do sul dos EUA.](https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2022/07/05/tmdqa-entrevista-drik-barbosa/#:~:text=Drik%20Barbosa%3A%20Nossa!,com%20certeza%20tenho%20mais%20discos.> . Acesso em: 3 fev. 2023.</p>
</div>
<div data-bbox=)

PT, na esteira de conquistas dos movimentos sociais como as cotas nas universidades públicas e de uma relativa ascensão social de certos grupos mais pobres mediada pelo crédito e pelo *boom* das *commodities*. Isso possibilita que Baco Exu do Blues cante “faculdade ou seguir meu sonho?/o que é que eu faço da vida²⁵”, por exemplo, algo que *nem aparece como possibilidade* nas letras dos anos 1990.

Nas vezes em que fui para shows ou festivais de rap, notei seguidamente as diferenças entre esses públicos, que não se dão só em termos de idade ou de vestuário. Comparando shows nas mesmas casas de show ou públicos de diferentes artistas em um mesmo festival, tive a impressão recorrente de que o público das diferentes vertentes de trap²⁶ é “menos negro” no geral, porém mais negro entre os fãs universitários; mais novo; talvez menos masculino, apesar do trap também ser centrado em artistas homens hétero; menos “sério” como eram sérios os artistas e fãs de “rap político”; usuários de drogas mais alucinógenas e estimulantes enquanto curtem as músicas ou shows; aparentam ter a política como uma parte menos crucial de suas subjetividades ou serem ressentidos em relação a uma impossibilidade de mudança sistêmica a partir das urnas; e levam os pequenos bicos e corres de modo diferente, encarando “o precariado como fase transitória de uma ascensão social que passava pelo crédito e a universidade privada, mas que, uma vez atingidos pela crise e pelo desemprego, transformaram a esperança em ódio” (FELDMANN, SANTOS, 2021, p. 91), no caso dos bolsonaristas, ou em desilusão.

Isso indica mais uma vez que a música dos Racionais MC’s pode “não conversar” com os modos atuais do rap de relacionar-se com a política, e que a sintonia entre fatores estilísticos e sociais que parecia resguardar o potencial político (transformador) do grupo e do rap em geral se fragilizou. É uma situação que cria um luto, inclusive entre os jovens. Em um episódio²⁷ do *podcast* “Podcast, Mano”, os participantes discutem se estaríamos em um momento de “pós-rap”, com artistas de destaque nesse gênero musical se afastando do rótulo de “rappers” e se aproximando de outros gêneros. No episódio, também há um lamento pelo declínio do “rap porrada” (ou seja, o “rap político”) em meio

²⁵ Trecho da canção “Me Desculpa Jay-Z” (2019). Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/me-desculpa-jay-z-part-1lum3/> >. Acesso em: 9 fev. 2023.

²⁶ Falo em diferentes vertentes porque sei que há muitas diferenças entre os diversos tipos de trap, que, principalmente nos EUA, muitas vezes designam mais as distinções geográficas do que estéticas ou estilísticas. Há discrepâncias notáveis, por exemplo, entre os *flows* complexos do falecido Takeoff, do Migos, em “Drip” (2018), de Cardi B; os gestos vocais soporíferos de Travis Scott em “R.I.P. Screw” (2017); e os *beats* voltados para os momentos de *rage* e de rodas punk do disco “Whole Lotta Red” (2020) de Playboi Carti. Ainda assim acho possível pontuar essas características gerais, correndo os riscos que qualquer generalização corre.

²⁷ Disponível em: <<https://podcastmano.com.br/pos-rap/>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

à ascensão da extrema direita. Algo semelhante parece ocorrer nos EUA. Em reportagem²⁸ do *The New York Times* de 2015, o crítico Jon Caramonica opinou que artistas que vinham se destacando por seguirem a cartilha do “rap político”, como Kendrick Lamar e J. Cole, constituem uma “maioria silenciosa” no gênero. Para Caramonica, é inegável que eles tenham tido sucesso comercial e de crítica, mas não parecem estar *no centro* do rap, sendo “herdeiros de tradições da era de ouro [do rap nos anos 1980 e 1990]”: artistas “focados em letras em vez de melodias”, “álbuns em vez de *singles*”, e “socialmente antenados em vez de despreocupados” (CARAMONICA, 2015).

Em listas de rappers mais ouvidos em 2022 no Spotify, os rappers mais “políticos” ou “conscientes” (como Djonga, Emicida, Drik Barbosa, BK, Rashid, Racionais) estão ausentes ou nas últimas posições do topo, tanto no Brasil²⁹ quanto nos EUA³⁰. A exceção é Kendrick Lamar, que lançou um disco mais introspectivo que de costume e teve menos sucesso comercial e de crítica do que antes, mas ainda tem uma *fanbase* forte. Contudo, outros desses rappers lançaram discos e canções no ano, também têm fãs fiéis, e mesmo assim não “estouraram” tanto quanto rappers de trap, trap funk e pop-rap que podem até trazer canções com elementos de rap “consciente” em suas produções, mas que não têm isso como principal traço. Já na lista dos 50 rappers mais ouvidos no Spotify desde o início da plataforma, os únicos “rappers políticos” que aparecem são Kendrick Lamar e J. Cole, na sétima e na nona posição, respectivamente³¹.

Esses dados me parecem apontar para uma *crise do “rap político”*. Outra declaração de Mano Brown em mais uma entrevista para o jornal Zero Hora em 2018 resume bem a questão: “vejo pessoas que me acompanham nas redes que dizem: ‘Viva Bolsonaro’. Quando o cara vê traços em comum entre Bolsonaro e Racionais das antigas é para se repensar. É para o Brown repensar a vida. É contraditório. Isso é o Brasil. Como

²⁸ CARAMONICA, Jon. “Vince Staples and J. Cole, Outsiders in the Middle of Hip-Hop”. 12 jul. 2015. *New York Times*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/07/12/arts/music/vince-staples-and-j-cole-outsiders-in-the-middle-of-hip-hop.html>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

²⁹ A lista é referente ao mês de dezembro. Disponível em: <<https://www.rapdab.com.br/2022/12/26/os-15-rappers-brasileiros-mais-ouvidos-do-spotify-dezembro/>>. Acesso em: 16 mai. 2023.

³⁰ Disponível em: <<https://portalrapmais.com/10-rappers-mais-ouvidos-no-spotify-em-2022/#:~:text=Drake%2C%20Kanye%20West%20e%20Juice,como%20uma%20mistura%20de%20sentimentos>>. Acesso em: 16 mai. 2023.

³¹ Outros rappers na lista que ocasionalmente pautam ou pautaram “questões políticas” (nos moldes do “rap de mensagem”) são 2Pac, Jay-Z e Kanye West. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CtID2_xOIxO/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng==>. Acesso em: 9 jul. 2023.

assim, mano³²?”. Dito isso, se a sociedade onde surge o rap em sua “nova condição” é uma “em que o MC também está livre da vigília militante, e, agora, pode falar do que quiser, fato que permite ampliar o repertório e os modos de fazer rap, como nunca antes visto” (FAUSTINO, 2023, pp. Xxiv-xxv), como essa ampliação de repertório pode impactar os modos de conceber conceitualmente as ligações entre rap e política?

1.3 Problemas Da Solidificação Da Categoria “Rap Político” E As Ambivalências Da Teoria De Rancière

*So step away with your fistfight ways
Motherfucker, this ain't back in the days
But you don't hear me though*
“Things Done Changed” (1994) – The Notorious B.I.G.

Ser descendente me deu a mente
Pra não aceitar mais ser escravo
“Granada” (2017) – Coruja BC1

Afinal de contas, se os discursos sobre rap de modo geral parecem ter entrado em um consenso válido sobre a existência de amplas mudanças recentes no gênero musical em termos estilísticos e mercadológicos, as concepções sobre os modos de atuação política presentes no rap parecem ter ficado congeladas nos padrões do “rap político”. Ou seja, há uma estagnação conceitual, que estratifica ou solidifica as performances do “rap político”, que teve seu auge entre o fim da década de 1980 e meados dos anos 1990, como as formas *apropriadas* de relacionar rap e política.

Isso cria um ciclo retroativo onde, por mais que autores e autoras (CAMARGOS, 2015; TEPERMAN, 2015; DYSON, 2007; BAILEY, 2014; WHITE, 2011; ROSE, 1994, 2008; GUTIERREZ, 2016; VIEIRA DA SILVA, 2017) tragam fundamentações teóricas diferentes, os rappers e performances tidos como políticos por eles são aqueles que *já são* considerados canonicamente como parte do “rap político”. Em termos de discussão política, o que tenho percebido nos Estudos de Rap desde a minha dissertação (ROLIM, 2018), centrada nas tensões do pop-rap e da participação de pessoas brancas no rap tendo

³² Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2018/08/mano-brown-dos-racionais-mc-s-critica-eleitor-brasileiro-o-povo-se-comporta-como-crianca-mimada-cjkn7t1ah009g01qk98ktao57.html>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

a rapper australiana Iggy como figura principal, é um *reforço da ortodoxia*, que fundamenta suas análises sem mexer no que já é considerado “político”.

Não quero diminuir as contribuições do “rap político” ao longo da história. Tenho sido tocado profundamente pelo “rap político” desde que conheci os Racionais MC’s aos 17 anos, e percebi muito por conta deles o quanto eu tinha (e ainda tenho) a aprender sobre as dificuldades e perspectivas dos negros e pobres do Brasil. Sem falar dos inúmeros relatos de pessoas falando que tiveram suas vidas salvas pelo rap. Basta ler os comentários de qualquer vídeo dos Racionais no Youtube para ver. Não sou eu quem vai dizer que esses relatos são demonstrações de falsa consciência ou ideologia. Sigo achando admirável o surgimento no rap de um subgênero onde “o sucesso das canções não ‘deseja’ ser avaliado apenas esteticamente [...] pois guarda um traço ético decisivo com implicações formais que devem servir também à [...] sobrevivência dos marginalizados”, como diz Acauam de Oliveira (2015, p. 6). Um subgênero em que o sucesso das canções depende “da capacidade de alcançar seu interlocutor e oferecer a ele uma alternativa concreta (o próprio rap), que escape ao plano do mero sucesso individual” (ibid., p. 7).

Tudo isso é louvável. O que me parece problemática é a solidificação nos discursos sobre rap (dentro ou fora da academia) do modo de se “fazer política” do “rap político” como o único possível, ou como garantido de sucesso. O susto causado pelos fãs fascistas dos Racionais MC’s e de outros rappers é proporcional a essa solidificação. Gabriel Rockhill (2014, p. 219, tradução minha) chama essa tendência a solidificação de “complexo do talismã”. Nele, “a política da arte se resume a uma força política inerente nas obras de arte que é supostamente capaz de produzir consequências políticas através de uma alquimia nebulosa e paranormal” (idem.), como se as obras fossem talismãs mágicos. Essa abordagem foca a discussão sobre o caráter político da arte nas “obras em si” ou nas “intenções” dos artistas, ignorando aspectos relacionados à sua distribuição e recepção, assim como outras agências em jogo nos contatos que ocorrem entre pessoas e objetos de arte ou midiáticos. Além disso, esse complexo dificulta o vislumbre de outras possibilidades de se articular rap e política, algo necessário nesse momento de crise.

Colocando em termos da teoria da Comunicação, falar sobre o complexo do talismã é outra maneira de abordar o chamado *paradigma da transmissão*, uma herança do positivismo funcionalista da escola estadunidense da década de 1930. Por paradigma, deve-se entender aqui um “sistema conceitual dominante” (SODRÉ, 2014, p. 19), ou “modelos ordenadores, concepções de fundo que estruturam o desenvolvimento das teorias” (FRANÇA; SIMÕES, 2016, p. 42). Na Comunicação, o paradigma da

transmissão tem sido o dominante “por mais de 50 anos”, se centrando em torno da ideia de que “a comunicação se resume a um polo que emite, uma mensagem que é transmitida, um polo que recebe e reage” (FRANÇA; SIMÕES, 2016, p. 204). Neste esquema, os papéis de emissor e receptor aparecem estritamente separados, com o emissor sendo visto como transmissor ativo de uma mensagem e o destinatário como um receptáculo passivo da mensagem, em uma perspectiva linear. Esse paradigma ancora diversas teorias da comunicação, “desde as antigas até as mais recentes como a da recepção ativa, a do contexto social, a do contexto institucional da comunicação, a do impacto das mensagens midiáticas na organização das opiniões e das crenças etc.” (SODRÉ, 2014, p. 19), assim como as concepções mais ativistas da comunicação, as teorias dos efeitos e da indústria cultural, e a teoria tecnicista de McLuhan (FRANÇA; SIMÕES, 2016).

De princípio, as teorias ancoradas no paradigma da transmissão se mostram limitadas por sua falta de atenção ao fundo de indeterminação que perpassa os processos comunicacionais. Se isso já é grave quando envolve objetos “tradicionais” do campo, quando se trata de arte as limitações se mostram mais comprometedoras por tentarem “fechar” os sentidos das transações sociais que envolvem os objetos artísticos. Não é que não existam recorrências e estratificações nas mediações envolvendo as artes. O problema é tomá-las como representantes de todas as “experiências” possíveis com dado objeto.

A leitura de Jacques Rancière mostra que essa tendência de solidificação não é exclusiva do rap, e se alinha à chamada “tradição mimética”, onde “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes” etc., e onde “supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes”, ou “nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema” (RANCIÈRE, 2012, p. 52). Nessa tradição, “apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível” (idem.). Rancière liga essa tradição ao regime mimético da arte, um dos *três regimes de identificação das artes ocidentais* (junto com o regime ético e o regime estético). Em resumo, os regimes seriam “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (RANCIÈRE, 2009, pp. 27-28), envolvendo “condições inteiramente materiais – espaços de performance e exibição, formas de circulação e reprodução -, mas também modos de percepção e regimes de emoção, categorias que identificam [as obras], padrões de pensamento que as interpretam” (RANCIÈRE, 2019, p. x, tradução minha).

Tentarei não me alongar nas características específicas de cada regime³³. O importante aqui é expor o estranhamento de Rancière, no texto “Paradoxos da Arte Política”, diante da persistência do modelo pedagógico de “arte política” da tradição mimética como o dominante nas práticas e discussões sobre a “política da arte”, mesmo diante da insistência de artistas e críticos de que as performances artísticas que eles defendem são inovadoras no seu trato da política. O estranhamento se dá porque o modelo mimético, que pressupunha “um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (RANCIÈRE, 2012, p. 54), vem sendo questionado na Europa Ocidental desde a década de 1760, por perspectivas ora alinhadas ao regime ético, que clamam por uma “arte sem representação, [uma] arte que não separa a cena da performance artística e a da vida coletiva” (ibid., p. 55), ora ao regime estético, que traz a “eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (ibid., p. 58).

Essa eficácia própria do regime estético é informada pela “descoberta” e assunção do que Rancière chama de *indeterminação da estética* ou *corte estético*, ou seja, a ausência de continuidade direta entre “as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que podem produzir” (ibid., p. 59). Afinal, “objetos de arte levam uma vida repleta de transações; a ‘criação por um artista’ é apenas a primeira delas. Um objeto de arte muitas

³³ Segundo Rancière, o regime ético se origina nas teorizações de Platão sobre as imagens, e também está associado às imagens religiosas e às teorizações sobre elas. O regime mimético ou poético é ligado às formulações de Aristóteles sobre *mímesis*, *poíesis* e *tékhnē*. Já o regime estético é associado à modernidade, mas tem sua origem apresentada de modo disperso, e começando antes do que se costuma acreditar, em meados do século XVIII. Algumas pontuações gerais podem ajudar no entendimento do que seriam esses três regimes. *Em primeiro lugar, os regimes mudam, entram em tensão tanto internamente quanto entre si, e não se mostram igualmente em qualquer tempo, espaço e contexto social.* Como argumenta Rockhill (2011, pp. 15-16, tradução minha), os regimes “não funcionam como conjuntos estruturais de condições que monoliticamente determinam produtos culturais”, e sim como “campos mais ou menos incompatíveis de prática artística e teórica”, de modo que “cada regime é feito de axiomas mais ou menos autônomos, que podem entrar [...] em conflito um com o outro”. *Em segundo lugar, é possível identificar historicamente a emergência dos regimes e suas características, mas a dispersão deles no tempo e espaço é gradual e incerta*, de modo que atestar a aparição do regime estético no Ocidente a partir do século XVIII não significa que os outros regimes sumiram depois disso. Também não quer dizer que “de tal momento em diante se tornou impossível criar arte do mesmo jeito; que em 1788 a arte era parte do regime representativo e, em 1815, parte do regime estético”, já que essa é uma distinção que “não define duas épocas, mas dois tipos de funcionamento, [...] dois modos de percepção e inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2015, p. 218, tradução minha). *Em terceiro lugar, características de diferentes regimes podem coexistir e se misturar em uma mesma obra ou experiência estética, o que leva à conclusão de que os regimes não são inerentes às obras.* Rancière (2012) fala da obra de Bertold Brecht como contendo características associadas aos três regimes, por exemplo, e que “uma mesma estátua de uma deusa pode ou não pode ser arte, ou pode ser arte diferentemente a depender do regime na qual ela é apreendida” (RANCIÈRE, 2009a, p. 28, tradução minha).

vezes indexa sobretudo não o momento e o agente de sua fabricação, mas alguma ‘origem’ posterior, puramente transacional” (GELL, 2018, pp. 55-56). Levar em conta esse “corte” significa deixar de pensar as relações entre objetos de arte, artistas e públicos em termos de linhas retas, e “reconhecer que há um hiato entre a proposição artística e seu efeito diante do qual nada podemos fazer” (RANCIÈRE, 2021, pp. 141-142).

Frente a esse hiato, Rancière (2012) destrincha as diferentes estratégias próprias de cada um dos três regimes de identificação das artes para lidar com a indeterminação e ligar a arte à política, mas salienta que “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, [...] o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26). Isto porque “arte e política não constituem duas realidades permanentes e separadas nas quais a questão é saber se elas devem ou não serem relacionadas. Elas são duas formas de partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009a, pp. 25-26). Rancière (2009, p. 15) define *partilha do sensível* como um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”, distribuindo diferencialmente em dado recorte social certas funções com o equipamento sensível adequado a executá-las, assim como determinando quem pode falar em nome do comum e quem não pode, quem é visível em certo espaço público em dado recorte de tempo e quem não é, que queixas são audíveis e quais não são, e assim por diante.

Rancière chama de *polícia* ou policiamento uma partilha do sensível hierarquizada, rígida, uma “ordem dos corpos” que não é “tanto uma ‘disciplinarização’ dos corpos quanto uma regra de seu aparecer, uma configuração das ocupações e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas” (RANCIÈRE, 2018, p. 43), produzindo corpos apropriados com funções adequadas e equipamentos sensíveis correspondentes (geralmente atrelados ao trabalho, mas podendo estar ligadas a outras categorias como sexo, raça, gênero e idade) a realizarem essas funções para poder receber “a parte que lhes cabe no latifúndio”. Já a *política* seria uma cena pública que põe em ação uma redistribuição mais igualitária e menos hierárquica de certa partilha do sensível. Para Rancière (2018), a política é feita de atos raros e precários, estando sempre à mercê de ser incorporada à ordem policial, reprimida, ou desvelar em outras hierarquias. Rancière chega a reservar o nome “política” a esses atos de reconfiguração mais igualitária do sensível, prática que não estou seguindo nessa tese.

Isto posto, Rancière opina que há ocasiões em que a estética pode contribuir com a política (no sentido de redistribuições mais igualitárias do sensível), mas diferenças irreconciliáveis entre as duas ainda se mantêm. E devem se manter, para Rancière, sob o risco de as duas serem dissolvidas e deixarem de constituir esferas autônomas.

As formas da experiência estética [...] criam [...] uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas. Não o fazem da maneira específica da atividade política, que cria formas de enunciação coletiva (*nós*). Mas formam o tecido consensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político. Mas, à medida que passa pela ruptura estética, esse efeito não se presta a nenhum cálculo determinável (RANCIÈRE, 2012, p. 65).

Essa visão de Rancière sobre a “política da estética”, que apresentei aqui de modo sintético, influencia esta tese de modo ambivalente. Por um lado, seu balanço minucioso das potências e limitações das estratégias próprias a cada regime de identificação das artes em suas tentativas de conectar estética e política é inspiradora para minhas análises dos regimes coreopolíticos do rap. Além disso, me inspira o fato de sua concepção sobre as ocasiões em que a estética toca a política ser, *ao mesmo tempo, localizada histórica e teoricamente, mas radicalmente aberta*. Isso permite ampliar enormemente o leque de possibilidades de identificação dos encontros entre estética e política, deslocando o foco de formas estéticas que supostamente seriam *sempre* capazes de gerar efeitos políticos para os acoplamentos políticos dos objetos de arte. Contudo, também não deixo de ver nas teorias de Rancière certos problemas³⁴ ou pontos de tensão, como destrinchei em dois

³⁴ Em resumo, esses problemas seriam: 1) a falta de consideração sobre os diferentes níveis de polícia presentes em um mesmo recorte social, fruto da falta de uma perspectiva interseccional; 2) pouca discussão sobre as polícias e hierarquias internas próprias ao campo da estética, algo que é sugerido mas nunca é encarado de frente; 3) a amplitude do conceito de polícia, que parece abarcar tudo, deixando a política como exceção nas organizações sociais (e do sensível), mas pouco teoriza os impactos corpóreos e subjetivos da violência dos policiamentos e opressões; 4) a generalização não só da categoria de experiência estética, mas também dos regimes de identificação das artes europeias, que Rancière admite que se restringem à história ocidental, mas não deixa de usá-los para analisar “obras” e performances das Américas, deixando aberta a lacuna quanto a regimes de identificação das artes não-eurocêntricos; 5) a limitação dos exemplos positivos de ligação entre política e estética a certas estratégias próprias do regime estético, enquanto todas as estratégias dos outros regimes são atreladas a contradições tão fortes que parecem eliminar de princípio as possibilidades de emancipação; 6) a “tese da diferenciação” (ROCKHILL, 2014), isto é, a ideia que a política e a estética constituem esferas fundamentalmente diferentes uma da outra, e de que a experiência estética política seria incapaz de produzir (“diretamente”) subjetivações políticas por ser da ordem de uma metapolítica; 7) superestimação dos axiomas do regime

artigos recentes (ROLIM, 2022; ALMEIDA; MARCONI; ROLIM, 2022). Para esta parte específica da tese, me restringirei a apresentar alguns problemas específicos.

Como Laura Quintana (2020) argumenta, o mais perto que Rancière chega de conceituar o que seria uma “experiência estética política” é através do conceito de *emancipação*. Geralmente de dimensão menor que as de subjetivação política, as cenas de emancipação seriam “micro-experiências de re-partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009b, p. 277, tradução minha), pautadas não fundamentalmente na conscientização³⁵ em relação a uma situação de opressão, mas na “constituição de outro corpo que já não está ‘adaptado’ à divisão policial de lugares, funções e competências sociais”, um “corpo voltado a outra coisa que não a dominação” (RANCIÈRE, 2012, pp. 61-62).

Acho esse conceito muito interessante, e ele inspira algumas formulações desta tese, assim como o uso de termos relacionados à palavra “emancipação”. Ao mesmo tempo, ele me parece *aberto e vago demais*. Não creio que Rancière expresse suficientemente o que constituiria um corpo *adaptado* às funções designadas pelas partilhas policiais do sensível, nem o que faz esse corpo seguir adaptado ou não. Por isso, fica difícil captar o que seria a produção de um corpo que *saia* dessa divisão policial. Para usar os próprios termos de Rancière, é preciso entender a polícia para identificar a política. Como diz Rockhill (2014, p. 175, tradução minha), “a exploração não é necessariamente uma dominação total da ordem sensória, e existem vários graus de emancipação de sistemas de pensamento, percepção e ação”.

Esse problema se liga a outro, vinculado ao conceito de indeterminação da estética. Para Rockhill, Rancière tenta “forçar nossa mão” na medida em que “traça uma linha afiada entre determinação causal” (ou seja, a ideia de que a arte causa efeitos políticos diretamente, vinculada ao complexo do talismã) “e a indeterminação” (que defende que a estética tem uma relação indeterminada com a política, e que elas constituem esferas separadas que nunca se tocam sem se dissolverem juntas), quando na

estético de identificação das artes, impedindo a teoria de dar conta de situações em que a experiência estética acontece simultaneamente à subjetivação política ou à cena de emancipação.

³⁵ Esse posicionamento tem como alicerce o livro “A Noite Dos Proletários” (RANCIÈRE, 1988) e sua discussão sobre as práticas emancipatórias e revolucionárias de proletários franceses durante o século XIX. Na prática, ele é um afastamento da concepção de Platão de que os proletários não podem participar das assembleias públicas porque não têm tempo; da visão sociológica de Bourdieu, que solidifica as atribuições policiais de equipamentos sensíveis apropriados para certas posições sociais, e atribuiria a esse olhar desinteressado do esteta um caráter de ilusão burguesa; e também da visão marxista clássica da ideologia, que argumentaria que os proletários “estão onde estão porque não sabem por que estão onde estão”, e que “eles poderiam sair daquele lugar se fossem dados um conhecimento científico verdadeiro ou representações artísticas corretas das razões para estarem lá” (RANCIÈRE, 2009b, p. 275, tradução minha). Para Rancière, os proletários *sabem muito bem* de sua sujeição.

prática essas “categorias abstratas de causalidade e indeterminação [...] tendem a nos distrair da dinâmica social em jogo na história, que não é nem rigorosamente determinada nem totalmente indeterminada” (ROCKHILL, 2014, p. 177, tradução minha). Isto é, há “múltiplos níveis de determinação e agência em jogo” (ibid., p. 175, tradução minha).

Tenho ciência de que essa indeterminação tem um caráter ambíguo para Rancière, sendo tanto um empecilho a tentativas de “politizar” a arte quanto uma ferramenta que abre as possibilidades de emancipação e de vínculo entre estética e política. Porém, diante desse impasse, me apoio em Rockhill em sua discordância de Rancière, quando ele diz que tanto a arte quanto a política são práticas “determinadas em vários modos e com níveis variantes de determinação, e também [...] indeterminadas em certos pontos cruciais” (ibid., p. 178, tradução minha). Por isso, Rockhill defende que

ao invés de ter que escolher entre causalidade e indeterminação, precisamos desenvolver uma lógica de prática capaz de descrever e explicar a constelação complexa de forças em jogo nas práticas rotuladas como ‘arte’ e naquelas identificadas como ‘política’. Tal lógica de prática precisa abrir espaço para a sobredeterminação, a variabilidade causal, graus de determinação, níveis de agência, e por aí vai (ROCKHILL, 2014, p. 178, tradução minha).

Ao invés de tentar malabarismos teóricos para reabilitar os conceitos de Rancière, Rockhill (ibid., p. 179, tradução minha) argumenta “em favor de abandonar a abstração conceitual desnecessária e a hipostatização da arte e da política – assim como o culto da ambiguidade – em nome de entendê-las como práticas sócio-históricas que podem se ligar e já se ligaram de várias formas”. Nessa “quebra com a política da estética”, Rockhill abandona inclusive a reserva rancieriana do nome “política” a práticas igualitárias, e propõe analisar a *politicidade social das práticas estéticas*, defendendo que há aí uma “mudança em ênfase do produto artístico como objeto de conhecimento” para “a vida social das obras de arte – incluindo sua produção, distribuição e recepção” como aquilo que tem “valência política, não as obras solitárias em si” (ibid., p. 181, tradução minha). Por fim, Rockhill aponta que “a arte não tem que causar ação política diretamente para ser política [...]. Práticas estéticas como práticas sociais participam em esculpir coletividades de jeitos mais ou menos diretos e ativos. Sua politicidade, portanto, nunca é inerente à sua lógica de produção” (ibid., p. 188, tradução minha).

O desafio de Rockhill é instigante, e me leva a direções distintas. Em primeiro lugar, estou convencido do caráter problemático e binário do termo “indeterminação”, e, portanto, tentarei adotar em seu lugar o termo “opacidade”, que Édouard Glissant (2021)

opõe à “transparência”. Sei que essa discussão de Glissant (2021, p. 220) ocorre em outro debate, em que ele se mostra contrário à obsessão do pensamento ocidental moderno pela transparência, ou seja, pela produção de sentido “até chegar ao fundo das naturezas”. Em resposta, Glissant defende que os povos minoritários tomem como objetivo “não apenas consentir com o direito à diferença”, que ainda pode se submeter à exigência da transparência para uma comunicação “civilizada” entre grupos sociais, mas “com o direito à opacidade, que não é o encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade não redutível” (idem.). “O opaco não é o obscuro, mas ele pode sê-lo e ser aceito como tal. Ele é o não reduzível, que é a mais viva das garantias de participação e de confluência” (ibid., p. 221). Mais uma vez, sei que a discussão de Glissant é outra, mas acredito que esta tese se aproxima dela na medida em que toma como um de seus objetivos a defesa da *opacidade da estética*, ou dos *contatos* com objetos de arte (ROLIM, 2023; GELL, 2018).

Em segundo lugar, há toda uma dificuldade envolvendo as formas de nomeação das ligações entre arte e política. Falar em “posicionamentos políticos” da parte do rap, por exemplo, dá uma ideia muito discursiva dos processos, e parece concentrar a agência no artista ou grupo, ou solidificar a politicidade de certa performance. Por outro lado, falar de “ligação entre arte e política” já soa rancieriano. Em outros momentos do texto, falo em distintos modos do rap de “fazer política”. Aí a própria ligação do termo “política” a algo positivo também soa rancieriana, ainda que a ideia não fosse usá-lo como sinônimo de “reconfiguração mais igualitária do sensível etc.”. Ao falar dos diferentes modos de “fazer política” no rap, queria ressaltar as práticas políticas como processuais, precisando de um “fazer” para se efetivar no campo social, e ao mesmo tempo dispersar as fontes de agência envolvidas, considerando que geralmente se considera que o autor da “ação” política nesses casos são os artistas, que centralizam os efeitos de certas performances a partir de formulações em torno de suas intenções. Indo na direção contrária, queria apontar para a agência dos objetos de arte (“obras”, performances etc.), do público, dos meios de distribuição e comunicação, entre outros fatores.

Talvez uma opção mais condizente com a direção atual do trabalho seja falar em *diferentes modos do rap se agenciar a movimentos e estases de ordem política*. A referência a “estases” busca se afastar do termo “movimentos políticos”, que costuma designar agrupamentos sociais de pessoas que se aglutinam em torno de causas comuns (apesar de poderem ter divergências) e que não são institucionalizados na forma de partidos ou governos. De maneira geral, meu uso do termo “movimento” associado à

política não está restrito a esse significado. Apesar do termo não designar somente agrupamentos de esquerda, é notável como a teoria política de maneira geral “associa a força do movimento com uma dinâmica politicamente positiva”, como “aquilo que sempre utilizará sua força na direção de uma política do progresso, ou pelo menos na direção de uma formação crítica que poderia ser considerada progressista” (LEPECKI, 2017, p. 40). Em contraponto, Lepecki aponta que o movimento é parte crucial da modernidade e de seus aspectos colonialistas, capitalistas, hierarquistas etc., e, portanto, “a questão se torna não a de descobrir onde a ‘fixidez do que é dominante’ pode estar. A questão é saber se e como o dominante se move. E, mais além, saber quando, o que e quem é que o dominante obriga a se mover” (idem.). Em suma, entende-se aqui que as práticas políticas de todos os espectros são formadas por estases e movimentos, territorializações e desterritorializações. Apesar deste trabalho ter uma influência grande dos Estudos de Dança, não farei um elogio irrestrito ao movimento ou ao fluxo. As solidificações (gestuais e subjetivas) têm seus motivos, e algumas paragens são úteis. A questão é analisar para que fins políticos dadas práticas atreladas ao rap (e à estética) são arrastadas, e com o que se agenciam.

O uso do termo “agenciar” é uma aproximação do conceito de *agenciamento* de Guattari e Deleuze, que traz as vantagens de pensar a agência de maneira distinta do usual, não unificada por um sujeito totalizante ou um “objeto” centralizador, e de ser voltado de princípio para conexões entre diferentes dimensões (subjetiva, expressiva, política, econômica, material, territorial etc.). Um agenciamento seria “precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 24). Um livro, por exemplo, pensado como agenciamento, “está somente em conexão com outros agenciamentos [...]. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, [...] perguntar-se-á o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz” (ibid., 2011, p. 18). Acredito que essa é uma perspectiva útil de se levar a outras artes, inclusive o rap. Por ela, “não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor. Mas um agenciamento põe em conexão certas multiplicidades tomadas em cada uma destas ordens” (ibid., p. 45).

Portanto, considera-se aqui que o campo das artes e o campo da política não constituem duas esferas autônomas cujo contato traria o risco de dissolvê-las sob o manto da ética, como em Rancière (2012). Pelo contrário. Como práticas sociais, as atividades

de produção, distribuição e recepção envolvendo as artes estão sempre em contato com o campo da política, embora isso não signifique uma sobredeterminação ou uma “politicidade” inerente. Afirmo isso não alinhado à famosa premissa foucaultiana de que tudo é político na medida em que tudo é perpassado por relações de poder, e sim, mais uma vez, a Guattari e Deleuze (2012, p. 99), que defendem que “tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*”. Em sua dimensão macropolítica, a política teria, claro, ligação com o “campo molar [ou macro] das representações, sejam elas individuais ou coletivas”, que designam conjuntos e segmentos como “sociedades, grupos (grandes ou pequenos), indivíduos” (ROLNIK, 2016, p. 63) divididos de acordo com profissão, raça, gênero, sexualidade, nação, idade etc. A ligação da política da arte à denúncia e a discursos políticos que estariam “fora” do campo da ficção também está ligada à macropolítica (ROLNIK, 2018). Mas isso não é tudo que a política abarca ou pode ser. No campo molecular ou micropolítico, há de se atentar para como a política está sempre imbricada às subjetividades e ao desejo (não os restringindo a uma interioridade individual), à “estética”, aos afetos, ao sensório.

Voltando à imagem do livro, “sendo o próprio livro uma pequena máquina”, a questão seria saber “que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc.” (ibid., pp. 18-19). Ou seja, a questão não seria mais buscar pontos privilegiados de contato entre o rap, no caso, e a política, seja pensada como reconfiguração mais igualitária do sensível ou não, e sim tentar identificar como o rap se agencia ou se conecta a certas práticas políticas, dá liga com certos movimentos emergentes, se filia a certas estases e conservações de dadas organizações políticas, se acopla a algumas hierarquias (e formando suas próprias) enquanto se afasta de outras. A intensidade ou a natureza dessas conexões está sujeita a diversas variáveis, sempre com algum nível de opacidade.

Acredito que investir nesta perspectiva permite abordar a politicidade das artes, e mais especificamente das performances de rap, sem resultar na construção de talismãs, considerando que qualquer solidificação de modos específicos de se “fazer política” no rap (ou em qualquer outro gênero musical ou artístico) já é hierarquizante. A nível conceitual, a opção mais igualitária seria reconhecer que “não existe forma de arte subversiva em si mesma; existe um tipo de guerrilha permanente sendo travada para definir as potencialidades de formas de arte” (RANCIÈRE, 2017, p. 240, tradução minha). Por isso, a ideia aqui não é substituir o modelo em crise do “rap político” por outro ou outros modos de performance e alçá-los à condição de modelos.

1.4 Por Uma Teoria Da Relação Entre Arte E Política Alicerçada No Corpo

Eu sou muito medrosa

Cínica

Covarde

Sonsa

Injusta

Eu não sei fazer justiça

Não sei como faz justiça

Eu não sei fazer

“Medrosa (Ode À Estela do Patrocínio)” – Linn da Quebrada (2021)

Como procurei mostrar, o desafio que se coloca é o de abordar os modos como o rap (e as artes de modo geral) se agenciam com práticas políticas dando margem à consideração de mais variáveis do que se costuma dar nos Estudos de Rap, através de uma perspectiva relacional que abarca a opacidade dos processos. Uma maneira de ligar esses fatores, sem a pretensão de esgotar as variáveis envolvidas, é considerar justamente o que faz os contatos com objetos de arte adquirirem opacidade: as materialidades da comunicação (GUMBRECHT, 2010), os corpos em movimento, o inconsciente³⁶.

Creio que a Comunicação é uma área que permite enfrentar esses problemas de uma maneira interessante, justamente pela multiplicidade das suas conexões com outras

³⁶ As referências ao inconsciente desta tese tomam como ponto de partida os apontamentos mais gerais de Freud, para quem a subjetividade “deixa de ser entendida como um todo unitário, identificado com a consciência e sob o domínio da razão, para ser uma realidade dividida em dois grandes sistemas – o Inconsciente e o Consciente – e dominada por uma luta interna em relação à qual a razão é apenas um efeito de superfície” (GARCIA-ROSA, 1985, p. 22). Dessa forma, Freud realiza “uma inversão do cartesianismo que dificilmente pode ser negada” (ibid., p. 20). Para o fundador da psicanálise, “não há nada de arbitrário nos acontecimentos psíquicos, [...] a diferença está em que não há uma determinação única. A sintaxe do Inconsciente não é a mesma do sistema pré-consciente-consciente” (ibid., pp. 170-171). Na psicanálise, o inconsciente surgiria “nas *lacunas* das manifestações conscientes”, e mais notadamente em fenômenos como “o sonho, o lapso, o ato falho, o chiste e os sintomas” (ibid., p. 171). Isto posto, também há influência nesta tese do conceito de inconsciente (“maquínico”) da esquizoanálise de Deleuze e Guattari (2011b), que se diferencia do inconsciente psicanalítico em alguns pontos. O inconsciente maquínico tem componentes que “não dependem de uma sintaxe universal” ou de “estruturas universais”; “não é o mesmo em todo o mundo, e não para de [se transformar] no decorrer da história”; “pode voltar-se para o passado [...] mas pode igualmente abrir-se para o aqui e agora, ter escolha em relação ao futuro” (GUATTARI, 1987, pp. 168-169). Além disso, inconsciente maquínico “não é algo que se encontra unicamente em si próprio, uma espécie de universo secreto. É um nó de interações maquínicas através do qual somos articulados a todos os sistemas de potência e a todas as formações de poder que nos cercam” (ibid., p. 171), o que inclui relações com outros seres imersos em dada ecologia ambiental, como plantas, objetos e outros animais.

disciplinas, a ponto de teóricos a caracterizarem como “um quadro fragmentado tanto no que diz respeito à heterogeneidade dos aportes como à diversidade das práticas que abarca” (FRANÇA; SIMÕES, 2017, p. 32), ou um campo de discurso analítico “‘sintético’, no sentido de agregação de coisas ou de enunciados diferentes” (SODRÉ, 2014, p. 80). Em outra ocasião, Muniz Sodré (ibid., p. 10) opina que o campo de pesquisa da comunicação não é “invertebrado, e sim que é fraca a sua vertebração conceitual”. Longe de ver essa “moleza” (na comparação com ciências “duras”) como algo prejudicial, a enxergo como uma oportunidade para, “através de bricolagens, curtos-circuitos e construções, marcar um outro lugar de conhecimento” (FRANÇA; SIMÕES, 2017, p. 34). Como opina Christine Greiner (2005, p. 12), por mais que a especialização das diferentes áreas tenha sua importância indubitável, “as pontes construídas em meio à turbulência dos saberes podem e devem representar uma chave que não ameaça, mas, ao contrário, é capaz de nos aproximar daquilo que nos vincula a outros sistemas”.

Dentro da Comunicação, sublinho a disposição de tratar dessas questões da parte de Muniz Sodré, principalmente em seu livro “As Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política”, que tem como questão inicial uma indagação sobre “a possibilidade de existência de uma potência emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo ou da desmedida, para além, portanto, dos cânones limitativos da razão instrumental” (SODRÉ, 2016, p. 17). Segundo Sodré (2016, p. 11), “se já nas estratégias discursivas a consciência do sujeito não reina em termos absolutos sobre a sua posição de falante, muito menos a consciência e a racionalidade calculadora comandam no tocante à zona obscura e contingente dos afetos, matéria da estética” (que ele entende como a dimensão sensível da vida). Para exemplificar situações em que a experiência tem mais a ver com a indeterminação do sensível do que com a racionalidade, Sodré (2016, p. 13) fala da “dimensão da corporeidade nas experiências de contato direto, em que se ‘vive’, mais do que se interpreta semanticamente, o sentido: sentir implica o corpo, mais ainda, uma necessária conexão entre espírito e corpo”; e da “dimensão da imagem, em que o afeto e a tatilidade se sobrepõem à pura e simples circulação de conteúdos”. Em suma,

é particularmente visível a urgência de outra posição interpretativa para o campo da Comunicação, capaz de liberar o agir comunicacional das concepções que limitam ao nível de interação entre forças puramente mecânicas e de abarcar a diversidade da natureza das trocas, em que se fazem presentes os signos representativos ou intelectuais, mas principalmente os poderosos dispositivos do afeto. Nos fenômenos da simpatia, da antipatia, do amor, da paixão, das emoções, mas igualmente nas relações em que os índices predominam sobre os signos

com valor semântico, algo passa, transmite-se, comunica-se, e nem sempre se sabe muito bem do que se trata” (SODRÉ, 2016, pp. 12-13).

Essa consideração da opacidade da comunicação a partir de uma perspectiva atenta aos afetos é ainda mais urgente nas discussões sobre as artes, onde “persuade-se não por argumentos, mas através da *força* com que se expõe a ideia, força que pode depender de instrumentos como a voz, a presença ou os gestos, que nada têm que ver com a racionalidade da mensagem” (GIL, 2018, p. 14). Pensando nas culturas afrodiaspóricas, Paul Gilroy (2012, p. 162) já alertava para isso quando disse que a força da performance nas expressões culturais negras “é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual – os ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra”. Ou quando afirmou que “pensar sobre música – uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético” (ibid., p.163).

Nesse tópico eu também dialogo com Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 14) e seus questionamentos sobre a prevalência da “identificação e/ou [...] atribuição de sentido” como “prática nuclear” das ciências humanas. Para Gumbrecht, essa primazia do sentido negligencia as produções de presença e as materialidades dos processos de comunicação em prol de práticas metafísicas, onde se pressupõem que “a comunicação é predominantemente acerca do sentido, acerca de algo espiritual que é transportado e precisa ser identificado ‘para além das superfícies puramente materiais’ do material” (ibid., p. 37). Em contraponto, Gumbrecht propõe

[...] entender a palavra “presença”, nesse contexto, como uma referência espacial. O que é “presente” para nós [...] está na nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, [...] se *producere* quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. [...] Qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença [...] [e] “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados (GUMBRECHT, 2010, pp. 38-39).

A partir daí, Gumbrecht delinea as diferenças entre “culturas de sentido” e “culturas de presença” de modo generalizado, sustentando que “todos os discursos de autodescrição coletiva contêm elementos de cultura de sentido e de presença” (ibid., p. 106), apesar de alguns fenômenos culturais tenderem mais para um lado ou para o outro.

As primeiras teriam o pensamento (ou a consciência) como autorreferência predominante, e a modernidade europeia como exemplo paradigmático, com sua colocação do “paradigma da interpretação” como o “dominante [...] para quem quisesse pensar a relação dos seres humanos com o mundo” (ibid., p. 50). Já as “culturas de presença”, da qual a música em geral faria parte, teriam o corpo como autorreferência dominante, e outras concepções da relação entre humanos e os ambientes dos quais eles fazem parte.

Não cabe aqui fazer uma explicação detalhada desses tipos ideais delineados por Gumbrecht. Contudo, suas colocações em relação às diferenças entre as culturas de sentido e as de presença quanto às noções de conhecimento e de transformação são relevantes para esta discussão. Para Gumbrecht (ibid., p. 109), nas culturas de presença os humanos “querem relacionar-se com a cosmologia envolvente por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos, nos ritmos dessa cosmologia”. Por isso, tentativas de alteração desses ritmos são geralmente vistas como algo negativo. Já nas culturas de sentido os humanos “tendem a ver a transformação (a melhora, o embelezamento etc.) do mundo como sua principal vocação” (idem.). Essa característica se relaciona à concepção cartesiana de agência, onde há uma separação radical entre sujeito (ativo) e objeto ou natureza (passivos). Já nas culturas de presença, mesmo a magia, ou seja, o mais perto que elas chegariam de uma concepção moderna de ação humana, “nunca apresenta a si mesma como fundada num conhecimento humano” (idem.). A questão do conhecimento apresenta outro contraste, já que, se numa cultura de sentido ele “só pode ser legítimo se tiver sido produzido por um sujeito no ato de interpretar o mundo [...], ou seja, penetrando na superfície [...] material do mundo, com vistas a encontrar a verdade espiritual por sob ou atrás dele”, nas culturas de presença o conhecimento é “revelado pelo(s) deus(es) ou por [...] ‘eventos de autorrevelação do mundo’” (ibid., p. 107), ou seja, “independentes da vontade ou da ação de um sujeito. [...] Trata-se [...] de estar presente e permitir que as coisas aconteçam e cheguem até nós em seus efeitos materiais” (CARDOSO FILHO, 2010, p. 77).

Diante desses contrastes, põe-se o desafio de conceituar as relações entre política e “estética” fundamentado nos ditames de uma cultura de presença. Gumbrecht (2010, p. 131) não toca nessa questão, e vai até na direção contrária, argumentando que a estética ocorre de modo autônomo em relação ao mundo cotidiano, jogando os que entram em contato com esses “momentos de intensidade” para fora do ritmo do dia a dia, resultando numa “incomensurabilidade entre a experiência estética e a propagação institucional de normas éticas”. Para ele, em uma posição parecida com a de Rancière, “faz sentido dizer

que a combinação da estética com a ética [...] levará inevitavelmente à erosão da intensidade potencial desses objetos. Dito de outro modo, adaptar a intensidade estética a requisitos éticos significa normalizá-la e até mesmo diluí-la” (idem.).

Ao fazer isso, Gumbrecht me parece deixar que as teorizações das articulações entre estética e política (ou ética) sigam arraigadas em culturas de sentido. Ou seja, baseadas em noções modernas de agência, conhecimento e transformação, com os modelos positivos de “arte política” sendo aqueles onde o artista, dotado do conhecimento político apropriado, age para converter o pensamento do público. É o que chamo de *paradigma da consciência*, presente no “rap político” e em suas teorizações (algo a ser discutido a seguir), amplamente influenciadas pelo pensamento moderno, por mais que o rap faça parte das culturas afrodiaspóricas e ainda possa ser caracterizado como uma cultura majoritariamente de presença (nas chaves de Gumbrecht).

Voltando à questão da política e da presença, me parece que Gumbrecht perde a oportunidade de discutir conexões entre estética e política tendo o corpo como autorreferência dominante, ou seja, formular uma análise da “politicidade dos objetos estéticos” com base nas culturas de presença. É algo que no qual Sodré (2016, p. 17) se interessou, considerando que a “questão inicial” de “As Estratégias Sensíveis” estaria na “pergunta sobre a possibilidade de existência de uma potência emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo ou da desmedida, para além portanto, dos cânones limitativos da razão instrumental”. Isso é algo que também pretendo enfrentar.

Dito isso, reforço que as teorizações em torno do “rap político” costumam falar pouco do corpo em movimento em suas justificativas do porquê certo rapper ou performance “é político” para além da demarcação das identidades (atreladas aos corpos) de determinado rapper ou público³⁷. Não que eu esteja querendo ir “para além da identidade”, o que traria junto o risco de ignorá-la. Também não estou dizendo que as teorizações do “rap político” descartem completamente os corpos ou as materialidades da

³⁷ Acho exemplar uma fala de Linn da Quebrada sobre esse tema, concedida em entrevista à Gabriel Albuquerque e à Revista Continente: “para mim, é de alguma forma hipócrita ou no mínimo ingênuo nos marcarmos enquanto arte política, porque todas as coisas são políticas, tudo que está se fazendo está inscrito em um terreno de disputa política. E eu acho que estar nesse lugar é um fardo. Não é um fardo pesado, necessariamente. Porque eu me inscrevo para isso. Mas em algum momento isso passa a ser limitador, sabe? Porque é como se nos sublinhassem e nos deixassem circunscritas e enclausuradas pela nossa própria identidade. Então eu só posso ser isso e essas pessoas esperam que eu faça isso. E não se permitem ouvir o meu trabalho ou ter uma relação com o meu trabalho que fuge também dessas categorizações e desse lugar redutor”. In: ALBUQUERQUE, Gabriel. “Utilizo Muito A Palavra Como Feitiço”. 1 out. 2021. **Revista Continente**. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/rutilizo-muito-a-palavra-como-feitico>>. Acesso em: 13 set. 2023.

comunicação. Como Acauam de Oliveira argumentou convincentemente na defesa da tese, se as materialidades fossem ignoradas, o rapper Gabriel O Pensador, por exemplo, não seria tão rechaçado por ser branco, apesar de “consciente” em certa medida.

A questão é que, nessas teorizações, muitas vezes o corpo aparece apenas para demarcar seu pertencimento a certas chaves identitárias, e depois permanece estável, quando não some. Nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro (2020, p. 338), elas pensam o corpo “sob o modo do fato”, do seu caráter “dado”, e não do “*feito*”, a partir de seu “caráter performado³⁸”. Esse olhar voltado à estabilidade sobre o corpo tem levado a estratificações de “corpos políticos” específicos, pautados na manutenção de um eixo vertical reto, na postura séria, na liderança privilegiada das vozes masculinas, na contenção dos movimentos, e no entendimento da política como exposição dos males da sociedade, conversão das consciências etc. E, por outro lado, tem deixado uma série de práticas fora do que se pode considerar político no rap. Em contraponto, me interessa fazer emergir um corpo marcado por chaves identitárias, sim, mas que não deixa de estar em movimento e ser atravessado por afecções diversas.

³⁸ Essa fala vem em uma diferenciação entre as concepções de corpo dos euromodernos e a dos povos ameríndios de maneira geral, mas achei que a comparação fazia sentido nesse contexto.

2 CRÍTICAS AO PARADIGMA DA CONSCIÊNCIA NO RAP

2.1 O Paradigma, Seus Inimigos E Suas Contradições

*I know my blackness powerful and they don't like that
I know some niggas sold theirs, sit back and watch 'em tap dance*
“Power” (2017) – Rapsody

Eles gostam quando preto dança, grita, chora
Eles temem quando um preto pensa
“Movimento” (2020) – BK’

I'm not a two-stepping man, I said, "I do not dance"
“Dance Now” (2022) – J.I.D.

*I ain't with breakin' my back
Tryin' to impress a girl who ain't givin' up jack*
“I Don't Dance” (1991) – MC Eiht

*Many have forgotten what we came here for
Never knew or had a clue so you're on the floor
Just growin', not knowin' about your past
Now you're lookin' pretty stupid while you're shakin' your ass*
“Rightstarter (Message To A Black Man)” (1987) – Public Enemy

*I don't party and shake my nuts
I leave that to the brothers with the funny hair cuts*
“Jackin' For Beats” (1990) – Ice Cube

*We don't dance no more, all we do is cock and spit
Dedicated to givin' you nuthin' but thug shit*
“Murdergram” (1998) – Ja Rule

Hmm... Olha que doidera, né? Na internet tu é brabo demais
Na verdade tu mente demais, não, na verdade, a minha mente é demais
“Hitmaker” (2020) – L7NNON

*Shit, remember Will Smith won the first Grammy?
And they ain't even recognize Hov until "Annie"
So I don't tap dance for the crackers and sing Mammy
'Cause I'm 'posed to juggle these flows and nose candy (yugh)*
“Infrared” (2018) – Pusha T

É vilão, é vilão, é vilão, é vilão
Bandido não dança, bandido balança
“É Vilão” (2023) – FBC, Abbot & VHOOR

No fim das contas, o que seria o “rap político” mesmo?

Bem, no nível mais superficial, o “rap político”, também conhecido como “rap consciente”, ou “rap de mensagem” (no Brasil), seria o “rap [que] é socialmente informado e conscientemente conectado a padrões históricos de protesto político e alinhado a forças progressistas de crítica social” (DYSON, 2007, p. 64, tradução minha).

Creio que esses nomes revelam mais do que aparentam. Como adiantei, os estudos que tratam da politicidade do rap costumam se sustentar no *paradigma da consciência*, que parece nortear discursos e trabalhos com referenciais teóricos distintos. Nesse paradigma o caráter *político* do rap estaria baseado na *consciência*, no engajamento, ou na capacidade de *conscientização*³⁹ dos artistas sobre certas pautas através de *mensagens* sobre o lugar dos fãs de rap na sociedade, a necessidade de revoltas e transformações no contexto político, a história das opressões vividas pelos negros etc. Os principais vetores de transmissão dessas mensagens seriam as *letras* das canções, que também servem como objetos de análise mais frequentes nos trabalhos e argumentações.

Um bom resumo de como essa tendência aparece nos discursos sobre rap dentro e fora da academia é dado por Justin Burton (2017, p. 49, tradução minha), que diz que é uma “abordagem comum nos estudos de hip hop” responder “primariamente aos elementos líricos da [...] performance, com a música como um componente secundário

³⁹ A análise de Jaqueline Santos e Daniela Vieira (2023, pp. 18-19) sobre a canção “Negro Limitado” (1993), dos Racionais MC’s, desvela sucintamente as questões em jogo nesse paradigma. Na canção, segundo elas, “ocorre um diálogo com o negro que não conhece a si próprio e não se preocupa com as restrições e autodestruição impostas pelo ‘sistema’ (estrutura social), chamando-o para a tomada de consciência para modificar a sua condição. Nessa música, o que difere um ‘verdadeiro preto’ de um ‘negro limitado’ é a busca pelo conhecimento, outra baliza fundamental para o hip-hop: o acesso à informação é crucial para a busca por direitos, para saber argumentar e se defender”.

ou terciário”. De fato, os estudos ancorados no paradigma da consciência colocam as letras como talismã mágico (ROCKHILL, 2014) que parece *garantir* o caráter político das performances de rap, sendo elas o elemento mais estável e arquivável entre aqueles que compõem essas performances, e, portanto, o mais afeito a análises ancoradas na produção de sentido (GUMBRECHT, 2010). Teperman (2015, p. 28), por exemplo, diz que o rap “faz política” ao abordar, “por meio das letras e [...] pelo discurso dos artistas, temas como preconceito, violência e segregação racial e seus efeitos devastadores na sociedade”. Ainda no Brasil, os trabalhos de Gabriel Gutierrez (2016) sobre os Racionais MC’s, de Rômulo Vieira da Silva (2017) sobre as controvérsias em torno do disco “Boogie Naípe” de Mano Brown, e de Francisco de Mendonça Júnior (2022) sobre o *discurso* antimidiático do rapper Eduardo Taddeo (ex-membro do grupo Facção Central) seguem essa tendência, com o trabalho de Mendonça Jr. usando até a análise do discurso francesa para investigar um *corpus* composto majoritariamente por letras. Nos Estudos de Rap anglofônicos, lembro das falas de Deis (2015, p. 197, tradução minha) de que “o hip hop [...] pode ser considerado um espaço de discurso político por virtude de suas referências explícitas à política e por canções que se propõem a funcionar como comentários políticos [...] através de suas letras”, e de Bailey (2014, p. 70, tradução minha) de que “é só na análise das letras [e] no exame das [...] expressões contidas nelas que se pode saber se [...] fala um ser humano livre demonstrando os elementos da raiz do hip hop ou um mero autômato de interesses corporativos”.

Dito isso, há diferenças entre o rap brasileiro e o estadunidense quanto às formas como esse paradigma costuma aparecer, causadas por distinções mais amplas referentes às histórias desses territórios e às suas formações raciais. Lélia Gonzalez (2020, p. 130) resume essas diferenças em dois tipos gerais de racismo, que funcionam como “duas faces que só se diferenciam enquanto táticas [mas] que visam ao mesmo objetivo: exploração/opressão” dos colonizados pelos colonizadores”. Esses tipos seriam comumente conhecidos como “racismo aberto” e o “racismo disfarçado”.

O primeiro, característico das sociedades de origem anglo-saxônica, germânica ou holandesa, estabelece que negra é a pessoa que tenha tido antepassados negros [...]. De acordo com essa articulação ideológica, miscigenação é algo impensável (embora o estupro e a exploração sexual da mulher negra sempre tenham ocorrido), na medida em que o grupo branco pretende manter sua “pureza” e reafirmar sua “superioridade”. Em consequência, a única solução, assumida de maneira explícita como a mais coerente, é a segregação dos grupos não brancos. [...] Já no caso das sociedades de origem latina, temos o racismo disfarçado, ou, como eu o classifico, o *racismo por denegação*.

Aqui, prevalecem as “teorias” da miscigenação, da assimilação e da “democracia racial”. [...] Sobretudo nos países de colonização luso-espanhola, onde as pouquíssimas exceções (como a Nicarágua [...]) confirmam a regra. [...] Racialmente estratificadas, dispensaram formas abertas de segregação, uma vez que as hierarquias garantem a superioridade dos brancos enquanto grupo dominante (GONZALEZ, 2020, pp. 130-131).

Douglas Rodrigues Barros aponta que essa diferença entre o racismo aberto presente nos EUA e o racismo por denegação do Brasil influencia significativamente as produções de rap nos dois países.

[...] Pelo fato de haver essa divergência, o rap que nasce no fim dos anos 1980 e 90 no Brasil nasce com a afirmação da identidade do racializado. Ao passo que nos EUA essa racialidade já tá dada, porque se configura como uma identidade estanque. [...] Racionais e o rap, a meu ver, cumprem essa função de restituição da memória, inclusive da memória dolorosa mais recente, o Carandiru no [disco] “Sobrevivendo No Inferno”. Ao mesmo tempo, implica a construção daquilo que Mbembe vai chamar de razão negra... tem uma razão negra no discurso dos Racionais. E também uma construção de uma identidade subversiva a respeito do negro... [...] no caminhão dos Racionais vem as políticas de ações afirmativas, que vinham sendo faladas desde os anos 1970... os Racionais vão tentar dar conta disso (RODRIGUES BARROS, 2022, comunicação informal⁴⁰).

Percebe-se que o “rap consciente” dos EUA, que vai se consolidar no fim da década de 1980 através do grupo Public Enemy, tem como um de seus principais focos “conscientizar” e relembrar o público sobre as pautas e importâncias dos movimentos sociais negros do país nas décadas de 1950 e 1960, com as figuras de Malcolm X e Martin Luther King como principais protagonistas (ROSE, 1994). É um gesto de resposta ao contexto de assimilação das pautas antirracistas pela economia e pela cultura *mainstream* dos EUA, e de perda do horizonte de revolução presente em décadas anteriores, como aponta hooks (1996). No caso dos Racionais MC’s na década de 1990, a conscientização não era tão centrada em trazer à memória um histórico local de lutas políticas (apesar do grupo estar envolvido com o Geledés na época), algo que vem sendo retomado no rap brasileiro nos últimos anos com foco na herança dos quilombos, como explicitarei no último capítulo. Apesar das performances do grupo paulista também funcionarem como uma restituição crítica da memória do povo negro do Brasil, essas referências a

⁴⁰ A fala foi concedida em resposta a uma pergunta que fiz no curso “Os Condenados Da Terra: O Último Suspiro Explosivo De Fanon”, realizado em novembro de 2022 pela Revista Cult. Disponível em: <<https://www.cultloja.com.br/produto/os-condenados-da-terra-o-ultimo-suspiro-explosivo-de-fanon/>>. Acesso em: 2 set. 2023.

movimentos políticos do passado não estão tão presentes, ou aparecem tendo como foco justamente Malcolm X e Luther King, por meio da influência do Public Enemy⁴¹. Em termos sucintos, era como se os Racionais ainda precisassem tornar seu público consciente de sua negritude (ou de uma negritude crítica, específica) ou das estratificações raciais do país (inclusive no caso dos ouvintes brancos) por conta da presença pervasiva do mito da democracia racial, algo supostamente desnecessário no caso do “rap político” estadunidense. Essa postura crítica ao mito da democracia racial e à celebração da miscigenação também traz, como aponta Acauam de Oliveira (2015), uma oposição forte ao modo como o paradigma da consciência se materializou nas canções de protesto dos anos 1960 e 1970, seja no modelo mais panfletário de Geraldo Vandré, seja nas formas mais cifradas de Chico Buarque e Caetano Veloso, por exemplo.

O modo como o paradigma da consciência se manifesta no rap também traz oposições a fatores mais internos, ou que ameaçam o próprio rap. Geralmente “os inimigos” são o comercialismo atrelado à presença do rap no mercado cultural capitalista e a música “dançante” (especificamente o pop-rap e o rap de baile). Como evidência, basta lembrar dos critérios de autenticidade do rap (ROLIM, 2018), objeto de estudo de Kembrew McLeod. Em sua análise da construção da autenticidade no rap, McLeod (1999) apontou que os rappers costumam ser considerados mais autênticos quanto mais se identificam como negros e “duros” (performando certas masculinidades ligadas a homens heterossexuais cisgêneros), representam o *underground* e “as ruas” (de “bairros negros” e/ou pobres e periferias das metrópoles dos EUA), e se lembram do legado e da história do hip hop. Por outro lado, os rappers tendem a ser considerados menos autênticos quanto mais se identificam como brancos e/ou “suaves” (performando traços ligados à “feminilidade” heteronormativa ou à performatividade de gênero de grupos LGBTQIA+), seguem tendências “de massa” ao ouvir ou produzir rap comercial, e se aproximam da cultura *mainstream* (tida como branca) que estaria geograficamente localizada nos subúrbios urbanos dos EUA (associados às classes alta e média do país e à “família tradicional americana”). Falando do contexto paulista, Jaqueline Santos levanta em seu relato critérios de autenticidade semelhantes:

Quando iniciei minha militância no Hip-hop, em 1998, eu falava e escutava a todo momento as seguintes sentenças: “Tem que ter consciência”, “Tem que ter atitude”, “Respeito é o que há”, e elas

⁴¹ KL Jay relata até que os Racionais MC’s conheceram Malcolm X através de um documentário sobre o Public Enemy. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/importancia-de-malcolm-x-para-o-rap-nacional/> >. Acesso em: 28 set. 2023.

funcionavam como doutrinadoras no nosso meio, onde era feio ser “alienada(o)”, “fechar com o sistema”, “não conhecer a história” (diga-se história negra), e reproduzir o “senso comum”. Podemos dizer que essas ideias, junto com o que elas nos faziam buscar, moldou o comportamento de uma geração de jovens. Para ser respeitada(o) eu tinha de 1) ter consciência: entender o mundo que eu vivo criticamente e refletir sobre os meus atos; e 2) ter atitude: se posicionar, se mover, não ficar parada(o), e transformar alguma coisa ao meu redor. “Consciência” e “atitude”, atributos necessários para qualquer Hip-hopper, construíram e moldaram projetos de vida, mesmo sendo exigências grandes para jovens que vivem em bairros de periferia onde o acesso à informação era precário, e todos os tipos de violência estão presentes (SANTOS, 2014).

Por conta de todas as transformações pelas quais o rap passou, principalmente a sua consolidação como um dos gêneros *de música pop* mais consumidos do mundo, autores como Mark Anthony Neal (2012) argumentam que esses critérios de autenticidade parecem ultrapassados. Acho que isso só é verdadeiro *em parte*, já que eles se fazem presentes através das reiteraões do paradigma da consciência.

Poderia citar entre essas reiteraões um artigo de Usama Kahf (2007, p. 119, tradução minha), que diz acreditar que o hip hop “só mantém seu potencial empoderador e sua ‘autêntica’ voz das margens oprimidas quando se posiciona em oposição ao *mainstream* sem intenção de entrar nele, ou [...] quando tem um ponto de referência no *status quo* contra o qual está [...] se revoltando”. Já Tricia Rose (2008, p. ix), abrindo seu livro “The Hip Hop Wars”, diz que o hip hop não está morto, mas está com uma doença grave. A beleza e a energia vital do hip hop foram espremidas, torcidas até ficarem quase secas pelos fatores combinados do comercialismo, fantasia racial e sexual distorcida, opressão e alienação”. O paradigma da consciência também aparece entre quem aborda o rap ocasionalmente. Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021, p. 219), por exemplo, dizem que “o hip-hop confronta as relações do mercado capitalista de um ponto de vista aparentemente diferente: sua lucratividade o protege da obscuridade, ainda que essa visibilidade possa prejudicar a mensagem política”. Bell hooks também se alinha a esse paradigma no livro “A Gente É Da Hora”, onde ela responsabiliza várias vezes as pessoas “não esclarecidas” por reiterarem sistemas de opressão, e chega a dizer que “homens negros inconscientes são seduzidos pelo patriarcado” (HOOKS, 2022, p. 237). Já em “Olhares Negros”, hooks critica as maneiras como o “nacionalismo negro” vinha aparecendo na cultura *mainstream* estadunidense:

o ressurgimento do nacionalismo negro como uma expressão do desejo das pessoas negras de se preservar contra a apropriação cultural branca

indica até que ponto a commodificação da negritude (incluindo a pauta nacionalista) foi retomada e vendida com uma narrativa atávica, uma fantasia da Outridade que reduz protestos a espetáculos e estimula um desejo ainda maior pelo “primitivo”. Dado esse contexto cultural, o nacionalismo negro é mais um gesto de impotência do que um sinal de resistência crítica. Quem pode levar a sério a insistência do Public Enemy de que os dominados e seus aliados “combatam os poderes” [*‘fight the power’*] quando não há uma luta coletiva organizada? Quando jovens reproduzem a retórica do nacionalismo negro dos anos 1960, quando usam tecidos kente, medalhões de ouro e cabelos com *dreads*, e insultam as pessoas brancas com quem se relacionam, eles expõem a maneira como a commodificação retira o significado e a integridade política desses símbolos, negando a possibilidade de que possam servir como um catalizador para a ação política concreta. O poder desses símbolos de inflamar a consciência crítica é diluído quando estes são transformados em *commodity*. Comunidades de resistência são substituídas por comunidades de consumo. [...] As obras de artistas negros que são abertamente políticas e radicais raramente são associadas a uma política cultural de resistência. Quando transformadas em *commodities*, é fácil para os consumidores ignorar sua mensagem política (HOOKS, 2019, p. 41).

Não pretendo descartar os argumentos de bell hooks, ou de qualquer outra pessoa citada aqui. Acho que hooks em particular traz pontos interessantes, e que o papel de letramento racial que o hip hop vem desempenhando é importantíssimo. Antes de eu entrar na faculdade e começar a estudar sobre isso, os Racionais MCs já tinham me ensinado *muito*. E sei que há várias histórias não só de pessoas ensinadas pelo rap, ou que tiveram o gênero musical como uma alavanca importante na vida profissional (como no caso do relato de Jaqueline Santos trazido acima), mas também de figuras que creditam o rap como algo que permitiu a *sobrevivência* e a recusa à vida rápida do crime, principalmente entre os grupos sociais mais associados ao “rap consciente” (pessoas pobres, negras e de bairros ou regiões periféricas dos centros urbanos). Meu problema é com colocar a tomada de consciência como o fim último da política, não apontar as contradições desse modelo, desconsiderar ou suprimir as opacidades envolvidas nos processos comunicativos, e supor que a informação sobre dada situação revoltante necessariamente levará a uma transformação (dessa situação) da parte do público.

Em várias performances pautadas no paradigma da consciência, os artistas de rap parecem se avizinhar das estratégias de politização das artes influenciadas pelo marxismo, onde o artista crítico ou engajado parece querer provocar no público “a tomada de consciência da realidade oculta e o sentimento de culpa em relação à realidade negada” (RANCIÈRE, 2012, p. 30). Essa aparente herança do marxismo e de sua crítica à alienação e às ideologias aproximam o rap de gêneros artísticos e movimentos políticos

supostamente distantes dele. Basta notar as similaridades entre a concepção de política consensual no rap e, pegando um exemplo aleatório, alguns trechos do manifesto do coletivo artístico argentino *Tucumán Arde*, escrito em meio ao calor de Maio de 1968: “a arte revolucionária nasce da tomada de consciência da realidade atual do artista [...] no contexto político e social que o envolve”, e “age sobre a realidade mediante um processo de captação dos elementos que a compõem a partir de uma lúcida concepção ideológica” (GRAMUGLIO; ROSA, 2021, p. 157).

Puxando para o contexto brasileiro, Beatriz Nascimento demonstra a influência do pensamento marxista e da sua centralidade da tomada de consciência no texto “Por Um Território (Novo) Existencial E Físico”, que faz referência às experiências da autora nos movimentos negros brasileiros na mesma época em que o rap consciente era formado:

de uma visão da dialética marxista, acreditamos por alguns anos que a consciência contribuiria para a libertação, que isso passava por uma nova conduta diante dos brancos. [...] Naqueles anos (1980-1984), havia um pensamento nas diversas disciplinas humanas, uma rejeição a pensar qualquer potencialidade de mudança social que partisse de uma análise do indivíduo. Privilegiava-se o papel das massas colonizadas ou despossuídas de bem-estar como única e possível máquina-de-mudança [...]. Referendava-se teoricamente esse pensamento numa linha confessional marxista e não marxiana. Havia um consenso onde o inconsciente só se retratava pela arte; fora disso ele era o terreno dos “fantasmas”, onde repousavam as fantasias humanas, só possível de ser contatado como espaço da patologia (NASCIMENTO, 2022, pp. 99-100).

É possível identificar, tanto na colocação da consciência como fim último da busca da libertação (ou condição da libertação, como aparece em Hegel⁴² antes de Marx, inclusive para justificar a escravidão dos africanos) quanto na rejeição de qualquer potência política do inconsciente, resquícios de um culto ao sujeito autônomo e autotélico que é uma das marcas do pensamento euromoderno. De acordo com Susan Buck-Morss (1992, p. 8, tradução minha), esse culto à autonomia, que fundamentou as teorias clássicas da estética e que se mostra uma estranha inversão do quanto o modo de vida europeu dependia da exploração colonial, é baseado em uma “ilusão narcisista de controle total”. Nessa concepção autotélica de sujeito, que rivaliza em autogênese com o culto de Maria

⁴² Em suas lições sobre a “Filosofia da História”, publicadas em 1836, Hegel argumenta que “o princípio básico de toda a escravidão é que o homem ainda não está consciente de sua liberdade, e consequentemente afunda ao nível de mero objeto ou artigo sem valor” (HEGEL *apud* EZE, 1997, p. 135, tradução minha). É uma formulação que ressoa a alegoria da caverna de Platão, se quisermos “voltar” ainda mais.

dando à luz mesmo sendo virgem, “se o [homem autogenético] tem algum corpo, ele deve ser impermeável aos sentidos, portanto seguro do controle externo” (idem.).

Apesar desse mito também ter rendido noções defensáveis como a ideia moderna de liberdade, ele me parece ter influenciado a noção de que o rapper ou ouvinte de rap consciente teria “uma lúcida concepção ideológica” e estaria livre de qualquer controle externo, submissão às vontades do mercado e dos afetos que podem nublar a consciência. O problema é que essa atribuição de tarefas depende de uma reiteração contínua das distâncias entre os que têm consciência e os que não tem. Como aponta Rancière (2012, pp. 47-48), “os procedimentos da crítica social” que se fundamentam nessas distâncias “têm como finalidade cuidar dos incapazes, dos que não sabem ver, dos que não compreendem o sentido do que veem. [...] Para cuidar das incapacidades, precisam produzi-las indefinidamente”, seja falando de ideologia, falta de consciência ou ilusão.

Claro, essa descrição (crítica) tem o intuito de ser a apresentação de um tipo ideal, expondo as contradições e limitações do paradigma de maneira geral. Não se deve tratar todas as expressões do paradigma como unívocas. Um mesmo artista ou grupo pode expressar posições diferentes em relação ao paradigma ao longo da carreira. O caso dos Racionais MC's é mais uma vez ilustrativo. Se referindo aos primeiros EPs do grupo, “Holocausto Urbano” e “Escolha Seu Caminho”, Acauam de Oliveira relata que

em várias dessas canções iniciais o rapper [eu-lírico] assume uma postura autoritária que apresenta pelo menos dois elementos principais. Por um lado, ele se coloca como superior em relação a quem está do lado de fora da comunidade, por ser alguém que vive a realidade periférica e por isso pode falar com mais propriedade sobre o que se passa ali [...]. Por outro lado, ele também assume um tom de autoridade em relação à própria periferia, acusando os moradores de serem alienados e limitados [...]. Como resultado, esses discos assumem muitas vezes a postura até certo ponto autoritária que, ao silenciar as demais vozes periféricas, acaba por reproduzir a mesma violência que pretendiam denunciar. O próprio Brown anos mais tarde vai afirmar que não canta mais essas canções nos shows por conta dessa atitude arrogante e distanciada (OLIVEIRA, 2018, pp. 28-29).

Contudo, Acauam de Oliveira (2018, p. 29) aponta que a partir do EP “Raio-X Do Brasil” o grupo “vai apresentar uma mudança radical de postura. O ponto de vista particular dos rappers deixa de ser o elemento principal [...] para se tornar apenas uma das muitas perspectivas possíveis, criando um mosaico de vozes e olhares contraditórios entre si”, algo que se consolidaria no disco “Sobrevivendo No Inferno”. Nele,

Não existe mais apenas uma única perspectiva imposta como a mais correta. Em primeiro lugar porque cada uma delas carrega seu próprio conjunto de contradições e incertezas. [...] Em segundo lugar porque, mesmo diante de perspectivas que são irreconciliáveis [...], existe todo um cuidado de compreensão e acolhimento do outro que pertence à mesma comunidade em nome de um bem comum (a interrupção do ciclo perpétuo de mortes) [...]. Em *Sobrevivendo No Inferno*, a figura do professor autoritário dos primeiros discos cede lugar à postura do pastor-marginal, aquele que almeja “conseguir a paz de forma violenta” (“Diário de um detento”) [...]. Ao contrário do professor, de olhar distanciado e senhor da verdade, o pastor-marginal acolhe e guia seus irmãos pelo vale das sombras a partir da palavra divina, construída coletivamente por toda a comunidade de irmãos. [...] O discurso é de aceitação e acolhimento, mas também de rigor, pois a salvação da alma depende de que o sujeito se comprometa a andar “pelo certo” (OLIVEIRA, 2018, pp. 30-31).

Dito isso, esse tom professoral aparece inclusive em críticas “internas” a expressões do paradigma da consciência, vindas de pontos de vista que se colocam como “mais conscientes”. Comumente essas críticas acabam limitando severamente as possibilidades de artistas de rap atrelados à cultura pop *mainstream* e modos mais pop de produção musical terem efeitos políticos transformadores. Um exemplo é o momento em que bell hooks (2019) classifica como ridículas as performances do *Public Enemy*. Se até o Public Enemy não deve ser levado a sério, quem deve? Me parece que essa é uma forma de projeção de certos agentes da esquerda, que parecem querer dizer “eu não sou do planeta Urras⁴³, não sou proprietário, não sou capitalista, vocês/eles é que são!”.

Figura 3 – Public Enemy, grupo novaiorquino que surgiu no fim da década de 1980 e é referência em “rap político”



Fonte: Jack Mitchell/The Dallas Morning News⁴⁴

⁴³ Referência ao livro de ficção científica “Os Despossuídos”, de Ursula LeGuin (2019), originalmente publicado em 1974, em meio à Guerra Fria. O livro narra a história do físico Shevek, físico brilhante do pequeno planeta Anarres, caracterizado por um ambiente desértico e por um modo de vida anarquista. No curso do desenvolvimento de suas teorias, Shevek se vê obrigado a dialogar com o planeta rival, Urras, onde imperam o capitalismo, o extrativismo e a desigualdade social.

⁴⁴ Disponível em: < <https://www.dallasnews.com/arts-entertainment/music/2018/06/27/thirty-years-ago-this-week-public-enemy-s-nation-of-millions-drove-hip-hop-into-a-brave-new-world/> >. Acesso em: 10 jul. 2023.

Além disso, não acredito que a transformação política tenha *necessariamente* a consciência como fator primordial. Longe de estarem restritas ao patológico e à expressão artística, as formações do inconsciente fazem parte de qualquer configuração política, ainda que tenham em relação a elas uma certa opacidade (DAVID-MÉNARD, 2022). Além disso, o inconsciente sempre prega peças, já que é plenamente possível ser libertário no plano consciente e autoritário em termos de investimentos inconscientes. Não nego que os imperativos do mercado de música pop, do qual o rap faz parte até o pescoço (ROLIM, 2018), sejam muitas vezes prejudiciais para artistas e ouvintes de rap. Há vários relatos de rappers que sofreram regulações maiores ou menores em torno de quais tipos de músicas podiam lançar, como Tricia Rose (2008) assinala. Também não nego que a arte possa ajudar a produzir subjetividades atreladas ao regime capitalista, inclusive no rap. Meu ponto é que a politicidade dos contatos com objetos de arte envolve outras variáveis importantes, e não deve ter o nível de engajamento dos artistas ou de integração ao mercado de música pop como suas réguas derradeiras.

Dito isso, o fato de Susan Buck-Morss ter citado a aversão desse mito do sujeito autônomo a todas as opacidades do corpo me remete ao *outro “inimigo” do paradigma da consciência, o corpo em movimento*, e mais especificamente a ligação do rap à dança, que passa a ser atrelada à música pop com a consolidação do regime *hardcore* como dominante nesse gênero musical, como destrincharei mais tarde.

Claro, admito que há tentativas tímidas de sair dessa tendência. Roberto Camargos (2015, p. 23), por exemplo, concede que “várias são as maneiras pelas quais as pessoas se fazem presentes na vida pública, e nunca é demais salientar que o gesto, o modo de se vestir, a fala e outros elementos reforçam a presença [...] dos sujeitos na trama social”. Já Dyson (2007, p. 75, tradução minha) salienta que “a política não está só no que escutamos nas letras de hip hop, mas também nas formas estéticas e técnicas que derivam dos imperativos culturais e intelectuais da inovação negra incansável”. Até Bilge e Collins (2021, p. 215) sinalizam que, no rap, “a música, a dança, a poesia e a arte do domínio cultural do poder, assim como a política pessoal do domínio interpessoal⁴⁵, ganham importância como expressões de ativismo político”, mas, na prática, suas análises focam na “poesia da palavra falada” (ibid., p. 214), no discurso.

⁴⁵ As referências de Bilge e Collins (2021, p. 214) à “política pessoal do domínio interpessoal” e ao papel do rap como “poderosa forma de expressão pessoal pela qual se reivindica uma voz que enfatiza a identidade individual” só reforçam a ligação do paradigma da consciência ao mito do sujeito autônomo.

Se Burton (2017) lamentou que a música aparece como componente secundário ou terciário nas análises sobre rap político, como ficam os aspectos ligados a coreografia, gesto, corpo e dança? Como quase todos os artistas analisados nesses textos que citei são “de rap político”, se naturalizam as relações que eles trazem entre rap, dança e política, com suas coreografias aparecendo como as coreografias *apropriadas* para se fazer política no rap, a ponto desses movimentos *não serem nem interpretados como dança*.

Um exemplo é o artigo sobre as controvérsias em torno do disco “Boogie Naípe”, de Mano Brown, escrito por Rômulo da Silva (2017), em que o autor identifica as críticas ao álbum como formas de afastar do rap valores ligados a gêneros musicais que fizeram parte de sua origem (disco, R&B, funk, soul). Contudo, no texto a “dança” é associada ou a esses gêneros, ou ao início do hip hop, indicando que os movimentos do rap a partir de sua consolidação como gênero musical (e político) não seriam “dançados”. Então são o quê? “Naturais”? Como disse Jéder Janotti Jr. (2006, p. 10) “a relação entre ouvir música e responder corporalmente a determinada sonoridade é uma questão de convenção que, muitas vezes, parece ‘naturalizada’ pelos consumidores de um gênero”.

Mas esse binarismo não faz sentido com a própria carreira dos Racionais. É o que demonstram Jaqueline Santos e Daniela Vieira (2023, pp. 12-13) dando o exemplo de “Pânico Na Zona Sul” (1989), que é uma canção “truculenta, porém ambivalente: ao mesmo tempo que apresenta as profundas contradições sociais das periferias de São Paulo, faz uso poético do *sample* de três músicas de James Brown”, permitindo uma denúncia às violências do cotidiano que ainda “possibilita a *b-girls* e *b-boys* dançarem mesmo diante de uma narrativa pesada”. Isso vale para outras canções do grupo na época, como “Beco Sem Saída” e “Tempos Difíceis”, que também misturavam letras duríssimas e *samples* cheios de gingado de funk e disco, indicando que o território onde aquelas canções mais circulavam (os bailes black) ainda exigia das canções uma batida “dançante” que servisse de trilha sonora para as performances de *breakdancing*⁴⁶.

⁴⁶ Esses exemplos mostram que os critérios que definem um “*beat* que não deixa dançar” ou um “*flow* que não deixa rebolar” estão sujeitos a diversas variáveis, podendo mudar de acordo com tempo, espaço, estados de corpo apropriados para determinada ocasião, entre outros fatores. Sob a visão de Gumbrecht, essas variações estariam sujeitas às estratificações de efeitos de sentido ou de presença. Assim, mesmo trazendo letras extensas focadas na apresentação de mazelas sociais, essas canções ainda dariam vazão aos efeitos de presença “apropriados”, aos estados de corpo e coreografias “certos”. Gumbrecht aborda isso trazendo o caso do tango argentino para falar da não-complementaridade na relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. “Supostamente, na Argentina não se deve dançar tangos que tenham letra [...]. A razão por trás dessa convenção parece ser que, numa situação desequilibrada de simultaneidade entre efeitos de sentido e efeitos de presença, prestar atenção à letra de um tango tornaria muito difícil seguir com o corpo o ritmo da música; e a atenção assim dividida provavelmente tornaria quase impossível o deixar-se ir, aquele – literal – ‘deixar cair’ o corpo no ritmo dessa música, necessário a quem

Esse tipo de “naturalização” é bem exemplificado no livro “How To Rap: the art and science of the hip-hop MC”, de Paul Edwards (2009), que propõe ser um guia sobre o ofício do MC através da alternância entre entrevistas com rappers e pontuações do próprio Edwards. No capítulo sobre performance ao vivo, há um breve subcapítulo intitulado “Rocking the crowd”, que aborda a importância e as maneiras de animar o público durante o show. Por um lado, as instruções são vagas. “Uma grande parte de animar o público é simplesmente trazer a atitude apropriada para a sua performance e largar suas inibições” (EDWARDS, 2009, p. 295, tradução minha). O rapper Hell Rell (do grupo Dipset), por exemplo, fala da relevância de “fazer algum tipo de movimentos com a mão” (idem.), sem explicitar quais. Supostamente não é necessário. Por outro lado, eles entram em consenso quanto à necessidade de ter “presença de palco” e se movimentar com frequência e da maneira apropriada, “não só para animar o público e manter a energia alta, mas simplesmente para ser mais visualmente interessante também” (EDWARDS, 2009, p. 297, tradução minha). Nesse sentido, o rapper Royce Da 5'9" comenta que “você deve ir lá e só trabalhe, cara, e no final do show você deve estar suando. Deve parecer que as pessoas tiveram seu dinheiro recompensado” (ibid., p. 298, tradução minha). Já o rapper Cashis combina esse tipo de hiper-mobilidade com coreografias miméticas que refletem o conteúdo das letras: “se eu canto que estou correndo pelo quarteirão ou que a polícia está procurando por mim ou que estou dando o dedo do meio – eu estou fazendo isso para o público enquanto estou cantando [...]. Eu estou agindo como se estivesse fugindo da lei – eu me perco na canção” (idem.).

Mas essa exigência de “presença de palco” combinada com uma falta de precisão sobre os movimentos adequados para se fazer uma performance de rap não deve ser tomada como regra geral. Me recordo de um trecho do primeiro episódio⁴⁷ do *reality show* “Rhythm + Flow”, onde os rappers estadunidenses Cardi B, Chance The Rapper, T.I. e Snoop Dogg estão avaliando candidatos da Califórnia. Com a possível exceção de Cardi B, não são jurados conhecidos por executar coreografias elaboradas. Contudo, eles são unânimes ao reprovarem um candidato chamado CNG (que performou com a agitação e agressividade de um rapper de batalha) por falta de presença de palco e de coordenação de “dança”, e por não ter a *postura* correta. Chance The Rapper fala que CNG

execute os complexos passos do tango [...]. Em outras palavras, [...] quem tentar captar a complexidade semântica que faz tão melancólicas as letras do tango privar-se-á do prazer completo que pode surgir da fusão dos movimentos do tango com o seu corpo” (GUMBRECHT, 2010, pp. 137-138).

⁴⁷ O trecho citado aparece aproximadamente aos 25 minutos do primeiro episódio da série da Netflix.

“visualmente talvez precise aprender a dançar um pouco mais”, e, ao perceber risos do próprio candidato e do público, responde: “é uma coisa séria! Qualquer rapper tem que saber dançar um pouco, tem que ter ritmo”. Cardi B chega a dizer que, se CNG se apresentasse um clube de strip (ambiente comumente associado a canções de rap e trap nos EUA, principalmente em cidades com grande porcentagem de negros na população, como Atlanta), o público iria bocejar. Snoop Dogg afirma que o candidato tem que deixar a postura mais reta para que as pessoas o vejam, valorizando a linha vertical tão prezada no gestual *hardcore*. Já T.I. fala que CNG deveria ter “algum tipo de coreografia”, e treinar para saber “onde colocar um pé depois do outro”, pelo menos.

Ou seja, mesmo os rappers de gestualidade mais “dura” têm alguma noção de gestos e coreografia, e sabem que a dança é um elemento importante da performance que precisa ser treinado. Além disso, eles frequentemente trabalham com coreógrafos, principalmente em apresentações para a TV e videocliques. No último episódio da série, inclusive, a coreógrafa californiana Charm La’Donna⁴⁸ é convocada (e *mostrada*, afinal esse trabalho é muitas vezes invisibilizado ou privado dos devidos créditos⁴⁹) para orientar os candidatos antes de suas apresentações finais. Voltando aos Racionais, no documentário “Racionais: das ruas de São Paulo pro mundo” (2022), Mano Brown aparece dizendo que cada geração de luta negra trabalha com as armas daquela geração, e cita os “movimentos corporais” como um dos elementos que compõem essa luta. Mais uma vez, os rappers *sabem* que seus movimentos são importantes.

Por tudo isso, me parecem estranhas as tentativas de colocar a dança como algo fora do rap ou associá-la ao pop-rap, do qual o “rap consciente” tenta se afastar. Esses afastamentos são mais fortes em relação a coreografias associadas à festa, à sedução, ao rebolado, à encenação de uma corporeidade mais leve e solta, que se afaste dos esquemas gestuais mais rígidos e sérios do “rap político” – o que remete à histórica ligação da dança à feminilidade na cultura ocidental (LEPECKI, 2004).

Segundo Camargos (2015, p. 78), “rappers brasileiros nos [...] anos 1990” até xingavam os que “rebolavam no momento da dança” de “lagartixas”. No binarismo colocado pelo paradigma da consciência, esse rebolado estaria associado a “atitudes

⁴⁸ Charm La’Donna já coreografou trabalhos de artistas como Dua Lipa, Rosalía (na turnê do disco “El Mal Querer”), Selena Gomez, Meghan Trainor, Anitta, Megan Thee Stallion e Kendrick Lamar (coreografando as famosas apresentações do artista em cerimônias de premiação a partir de 2018, além de seus shows). Disponível em: <<https://www.elle.com/culture/music/a29741474/charm-ladonna-choreographer-interview-selena-gomez-look-at-her-now/>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

⁴⁹ Disponível em: <<https://dial.news/jaquel-knight-mudando-o-jogo-da-coreografia-aos-direitos-autorais/>>. Acesso em: 15 mar. 2022.

amenas e despreocupadas”, “besteiras e coisas irrelevantes” (ibid., p. 79). Não é difícil mapear os gestos que esse binarismo opõe. Basta recordar de Emicida defendendo a liberdade⁵⁰ da música e do artista, dizendo que “eu tenho uma preocupação com o social, natural e sincera, mas que eu também não fico esfregando isso na cara das pessoas, para parecer que eu sou uma pessoa mais sensível a essas questões” (VIEIRA, 2022, p. 6). Essa tendência anti-dança e em favor de coreografias que “esfregam a mensagem na cara das pessoas” também surge nas letras de várias canções⁵¹, com a dança sendo colocada em contraponto à autenticidade e à produção musical não submissa aos interesses da branquitude (como no caso de Rapsody e BK’), ao pensamento crítico⁵² (BK’ e Chuck D, do Public Enemy), e à masculinidade *gangsta* e viril (Ice Cube, MC Eiht e Ja Rule).

Esse afastamento em relação à dança aparece também entre textos de críticos musicais para legitimar rappers “conscientes”, como é o caso de um artigo do jornal Estadão que diz que “o rap brasileiro nasceu, a partir dos Racionais, como o filho rebelde que se recusa a trocar a raiva pela dança, assumindo todas as vantagens e as desvantagens por sua decisão⁵³”. Mais curioso ainda é um outro artigo de Touré, desta vez sobre Kendrick Lamar. Para Touré (2017), como os rappers “Rakim e Nas antes dele”, Kendrick “não dança e é sério como um ataque do coração⁵⁴”.

⁵⁰ Em um sentido parecido que também se relaciona à discussão de Daniela Santos sobre a “nova condição” do rap brasileiro, BK’, um grande expoente dessa nova condição, disse em entrevista recente que “eu peguei o rap nessa transição, né? Do rap muito sério para um tipo de rap livre. E, sempre nesse meio termo, eu tentei ser sério, mas eu gosto de me divertir”. Talvez isso indique algum nível de dissolução na hegemonia do rap *hardcore*/sério, mais mistura desse regime com os regimes de baile e de brisa (que abordarei mais tarde), ou simplesmente um aumento na proeminência desses regimes (que tem a ver com um crescimento do funk no cenário musical brasileiro também). Disponível em: <<https://monkeybuzz.com.br/materias/bk-perto-do-sol/>>. Acesso em: 9 mar. 2023.

⁵¹ Algumas canções foram encontradas na lista “10 Anti-Dance Rappers”, presente no livro “Ego Trip’s Book Of Rap Lists” (ALVAREZ et al, 1999). A *Ego Trip* era uma revista de hip hop estadunidense que teve 13 edições, publicadas entre 1994 e 1998.

⁵² Uma hipótese é que isso seria também uma oposição ao legado dos menestréis portadores de *blackface* (que eram majoritariamente brancos, mas muitos deles também eram negros), *entertainers* mais importantes da cultura estadunidense do século XIX, apesar dos artistas negros ainda serem alvos de racismo brutal, inclusive a partir das representações da cultura negra que circulavam nos shows de menestréis. Essa hipótese, explorada no ótimo trabalho de Austen e Yuval (2012) sobre os menestréis negros, é corroborada pela declaração de bell hooks (2022, p. 254) de que “muito da cultura hip-hop é *mainstream* porque é apenas um show de menestréis negros – uma imitação do desejo do dominador, não uma rearticulação, nem uma alternativa radical. Não é de admirar, então, que a cultura patriarcal do hip-hop tenha feito pouco para salvar a vida dos homens negros e muito mais para ensiná-los a abraçar uma visão de ‘a gente é da hora’ que inclui o pressuposto de que ‘a gente morre bem cedo’”.

⁵³ MARIA, Julio. “Oito Presidentes Não Conseguem Envelhecer Discurso Dos Racionais”. **Estadão**. 11 out. 2019. Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/blogs/julio-maria/oito-presidentes-nao-conseguem-envelhecer-discurso-dos-racionais/> >. Acesso em: 10 fev. 2023.

⁵⁴ TOURÉ. “Um Bate-Papo Profundo Com Kendrick Lamar”. **Vice**. 19 out. 2017. Disponível em: < <https://www.vice.com/pt/article/j5jekg/kendrick-lamar-entrevista> >. Acesso em: 18 fev. 2023.

Figura 4 – Kendrick Lamar dançando com o ator Terry Crews no clipe de “These Walls” (2015)



Fonte: Captura de tela

Essa declaração se conecta a outras que enaltecem a genialidade de Lamar destacando sua mente, como fizeram Quincy Jones e Erykah Badu⁵⁵. Essa associação parece perpassar todo o rap, a julgar pela fala de BK’, que, ao dizer que pegou o rap em um momento de transição “do rap muito sério para um tipo de rap livre”, realça essa expectativa ao dizer que “eu não gosto de me botar numa posição intocável, como uma mente absurda, sei lá, eu só estudei rap⁵⁶”. Dito isso, a afirmação de Touré é estranha para qualquer pessoa que tenha visto performances de Kendrick Lamar em cerimônias de premiação de 2015 em diante, e principalmente a partir da turnê do disco “DAMN.” e da apresentação no *Grammy Awards* de 2018, quando ele começou a trabalhar com Charm LaDonna. Nessas performances vemos Kendrick executar gestos manifestamente elaborados, treinados, coreografados, sem falar nos dançarinos que o acompanham, sejam sozinhos (como Charm no *Grammy* de 2018) ou em grupo. Além disso, a própria LaDonna falou em entrevista à revista *Complex* que Lamar participa dos ensaios, se dispõe a dançar, troca ideias, e participa do processo de criação coreográfica⁵⁷.

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.vulture.com/2018/02/quincy-jones-in-conversation.html>> e <<https://www.vulture.com/2018/01/erykah-badu-in-conversation.html>>. Acesso em: 15 fev. 2023.

⁵⁶ Disponível em: <<https://monkeybuzz.com.br/materias/bk-perto-do-sol/>>. Acesso em: 8 mar. 2023.

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.complex.com/music/charm-ladonna-choreographer-interview>>. Acesso em: 16 fev. 2023.

Figura 5 – Apresentação de Kendrick Lamar (com Charm La'Donna) no *Grammy Awards* de 2018



Fonte: Kevin Winter/Complex⁵⁸

2.2 Crítica Pelo Viés Da Performance E Da Dança

They say the bigger the headache, the bigger the pill, baby

Call me the big pill

Dr. Funkenstein

The disco fiend with the monster sound

The cool ghoul with the bump transplant [...]

Dr. Funkenstein here

Preoccupied and dedicated

To the preservation of the motion of hips

“Dr. Funkenstein” (1976) - Parliament

Como se vê, há uma série de figuras do próprio rap que trazem contraposições à característica “anti-dança” do paradigma da consciência (na maneira como ele funciona nesse gênero musical). Me chamam a atenção em particular as falas de Chance The Rapper, Cardi B, T.I. e Snoop Dogg, que me parecem apontar para um turvamento da distinção rígida, amplamente presente nas versões mais *hardcore* e conscientes do rap, entre comportamentos e movimentos “naturais”, autênticos e verdadeiros e aqueles que são dançados, fantasiosos ou ficcionais. Deste modo, eles acabam se aproximando de preceitos caros aos Estudos de Performance e de Dança (ou de autores que têm uma relação estreita com essas áreas). Aqui eu me alinho à postulação de Thiago Soares,

⁵⁸ Disponível em: < <https://www.complex.com/music/a/victoria-johnson/charm-ladonna-kendrick-lamar-grammy-performance-interview> >. Acesso em: 11 jul. 2023.

Beatriz Polivanov e Adriana Amaral (2018, p. 76), que, se aproximando dessas linhas de pesquisa a partir da Comunicação, apontam que “os desafios dos estudos de performance na Comunicação contemplam”, entre outras coisas, “a superação do binarismo (realidade versus ficção) nos agenciamentos dos corpos”. Diana Taylor (2013, p. 28) traz uma contribuição a esse debate ao tratar do caráter ambivalente da performance, que é “simultaneamente ‘real’ e ‘construída’”. Para ela,

em um primeiro nível, a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. [...] Dizer que algo é uma performance significa fazer uma afirmação ontológica, embora localizada. O que uma sociedade considera uma performance poderia ser considerado um não evento em outra. [...] Em um segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens *como* performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer. (TAYLOR, 2013, p. 27).

Meu entendimento sobre performance é fortemente ancorado nesse jogo entre o “é” e o “como” da performance delineado por Taylor. Quando questiono a forte rejeição da dança nos discursos dentro/sobre o rap pautados pelo paradigma da consciência, tenho ciência de que as performances “estão, em certo sentido, sempre *in situ*: são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam” (TALOR, 2013, p. 28). Parte significativa dos rappers e ouvintes de rap podem crer que dançar é coisa para dançarinos e dançarinas, e que os movimentos de um rapper no palco são outra coisa que não “uma performance” ou “uma dança”, apesar de haver vozes dissonantes dentro do próprio gênero e dessa não ser uma opinião uniformemente compartilhada.

Por outro ângulo, a utilização da performance como epistemologia me inspira a dar o mesmo tratamento à dança, e usá-la como lente metodológica para ver os movimentos e gestos de artistas e ouvintes de rap *como danças*, ou como coreografias (pensando ambos os termos em sentido ampliado). Entre essas duas áreas, há aproximações e afastamentos, como resume André Lepecki:

Os estudos da dança têm tradicionalmente se preocupado com o movimento, e como é que podemos capturar e interpretar o movimento através de diferentes técnicas coreográficas e práticas composicionais.

Os estudos da performance abrem a possibilidade de pensarmos a dança de outra forma. Será que a dança é apenas movimento ou será que ela abrange também uma série de outros fatores, os quais podem ou não estar presentes no palco no momento da performance? Pensar em termos de políticas de identidade, estudos raciais, teoria crítica, condições pós-coloniais, são maneiras em que os estudos da performance [...] podem ajudar – ou informar – os estudos da dança a sair um pouco do regime escópico estabelecido pelo modernismo, que ainda influencia os estudos da dança, eu acho. O modo como os estudos da dança podem contribuir com os estudos da performance é através dessa ênfase na materialidade e desse entendimento de dentro pra fora. A maior parte dos estudos da dança, pelo menos nos Estados Unidos, é originada de dançarinos e coreógrafos, e do saber através do corpo, de como é que o corpo pode de fato informar a teoria e um entendimento da prática coreográfica. O que os estudos da dança podem oferecer aos estudos da performance é um tipo de saber a partir de dentro (LEPECKI, 2002).

Essa fala de Lepecki aponta para uma herança conjunta desses estudos nesta tese. Por um lado, meu contato com as performances e produções de corpos que ocorrem no rap é sempre informado em maior ou menor grau por questões caras aos Estudos de Performance (sejam elas originadas neles ou não), como as “condições pós-coloniais” dos solos onde o rap se desenvolve, as perspectivas interseccionais, os estudos raciais, os rituais de instauração de coletivos sociais, e a reiteração de comportamentos encenados em certas instâncias do cotidiano. Por outro lado, também me encantam o viés mais material e atento ao corpo em movimento, o interesse pelos estados de corpo e o “saber de dentro” dos Estudos de Dança. Essa contribuição dos Estudos da Dança aos Estudos de Performance tem utilidades também na análise da politicidade dos objetos estéticos e midiáticos, como fica evidente na declaração de intenção de Randy Martin (1990, p. 9, tradução minha), que diz que sua proposta é “levar a metáfora da performance seriamente, o bastante para que ela deixe de ser metáfora e se torne uma maneira de experienciar, atuar, e incorporar a atividade política”. Martin considera a performance como “um modo de perceber qualquer experiência da vida social” (ibid., p. 11, tradução minha).

Outra semelhança entre essas áreas é que os Estudos de Dança também evitam definições categóricas do que seria seu objeto, entendendo que qualquer definição do que seria dança só pode ser *n situ* e relacional. Além disso, como Lepecki (2017) demonstrou no livro “Exaurir A Dança”, mesmo uma definição da dança como uma arte centrada no movimento parece insuficiente, já que essa vinculação é algo próprio da história recente das danças ocidentais e que não se sustenta para qualquer contexto. Dizer que a dança *põe* o corpo em movimento parece até justo, mas é ao mesmo tempo paradoxal, já que “o corpo já está em movimento [...] Não há uma única posição do corpo que seja estática. O

corpo mexe-se sempre imperceptivelmente porque está sempre em equilíbrio tensional” (GIL, 2013, p. 72). Por outro lado, “não há ‘movimentos negativos’”, “tudo é afirmativo, positivo, na plenitude da sua presença de movimento dançado”, e, portanto, “um movimento negativo [...] seria um movimento que entravaria enquanto tal” (ibid., pp. 29-30). Do mesmo modo, quando falamos de práticas que envolvem o rap (tanto de escuta quanto de “produção”) estamos nos referindo (ou podemos nos referir) à presença de algum nível de performance, de ficção.

Dito isso, esse uso da performance e da dança como lentes epistemológicas permite também reconfigurar o que se costuma entender por conhecimento no hip hop. Cunhado como quinto elemento da cultura hip hop por Afrika Bambaataa (CHANG, 2005), o conhecimento teria a função de unir os outros quatro elementos (grafite, rap, *breakdancing* e DJ) (ROSE, 1994) em um “conjunto coeso” (BAILEY, 2014, p. 59, tradução minha). Geralmente ele é restrito por ditames do paradigma da consciência, tendo suas transferências limitadas ao discursivo e às letras. Em contraste, pelo viés dos Estudos de Performance, “a performance constitui uma episteme – um modo de conhecer e transmitir conhecimento” (ANDRADE LIMA, 2023, p. 28). Além disso, o conhecimento e a performance que o faz circular estão sempre acoplados, já que a “natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance [...] modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2008, p. 32).

Portanto, entende-se que os conhecimentos que circulam no rap não se resumem ao que é mais facilmente arquivável ou assimilável a efeitos de sentido, mas envolve também materialidades, efeitos de presença, conhecimentos incorporados, gestos, comunicações entre corpos, repertórios⁵⁹ (TAYLOR, 2013; GUMBRECHT, 2010). “O

⁵⁹ “Preocupada com como ritos, papéis sociais, processos de construção do eu, formulações de raça, gênero e identidades e com como os roteiros coloniais são desempenhados, Taylor postula como nossos atos são construídos a partir das memórias de arquivos que produzimos e consumimos. Em soma, os atos também são formulados em relação aos comportamentos que, por reincidência e transmissão, transferimos e transformamos, pela esfera de memória incorporada, a qual nomeia ‘repertório’. Assim, o que é comumente tomado como arquivo é composto por materiais supostamente mais duradouros – abraçados por ideologias que os compreendem em relação a longas distâncias de tempo e espaço, como se eles fossem capazes de carregar conhecimento para longe de suas fontes. [...] O repertório, por sua vez, se refere às práticas de memória incorporada, que são vistas como não-reproduzíveis ou como efêmeras. O repertório aparece, então, como um inventário móvel de práticas, conhecimentos e memórias que faz parte de nossas dinâmicas cotidianas e, inclusive, atua pelos modos a partir dos quais nos relacionamos com arquivos, os incorporamos e os atualizamos” (ANDRADE LIMA, 2023, p. 29). Contudo, Taylor não pretende separar arquivo e repertório em dois polos isolados: “ao lidar com o repertório como uma espécie de arquivo extremamente instável, movente e contagioso, que não é armazenável, Taylor desestabiliza as categorias ‘arquivo’ e ‘repertório’ enquanto as nomeia, apontando para como se cruzam

corpo como repositório [...] e como transmissor de conhecimento teve um papel tão importante na transferência de informação sobre as dinâmicas culturais do hip hop quanto *mixtapes* [...] e videocliques” (WHITE, 2011, p. 32, tradução minha). Além disso, assim como as informações propagadas pelo “rap consciente”, o “movimento dançado [inclusive no rap] se aprende: é necessário adaptar o corpo ao ritmo e aos imperativos da dança” (GIL, 2013, p. 47). Na prática, “cada corpo interioriza modelos sensório-motores, hábitos cinestésicos, pensamentos e regras de comportamento rígidos que acompanham modelos emocionais correspondentes” (ibid., p. 146). Esses modelos são específicos de certos territórios afetivos, ambientes, ecologias sociais. Colocando em outras palavras, toda circulação por um território afetivo (inclusive os gêneros musicais) implica comunicação entre corpos, trocas de conhecimentos incorporados, e relações com certa história dos corpos em movimento daquele território.

Ultrapassar a restrição à “consciência” e à produção de sentido e notar os modos como esses corpos se comunicam e trocam conhecimento é crucial para análises da politicidade de objetos estéticos e midiáticos. Como sinaliza Randy Martin (1998), fica muito difícil analisar movimentos políticos sem analisar os *movimentos*. Nas culturas ocidentais modernas, “na medida em que o corpo foi confundido com mera forma, como capa para o significado interior”, as ações políticas são entendidas “em termos de consciência” (MARTIN, 1990, p. 7, tradução minha). Clamando por uma teoria da performance que dê conta do “corpo político”, Martin (idem.) argumenta que “se o corpo for reconhecido por sua substância material e sua prática vivida, então ele também apresenta a possibilidade de uma política”.

Como apontou Andrew Hewitt (2005, p. 6, tradução minha), artes como a dança, que não priorizam o modelo mimético de fazer política através da arte (RANCIÈRE, 2012) com seus apelos à tomada de consciência e a experiências pedagógicas, “consistentemente [...] derivam sua significância política de seu *status* como práxis ao invés de sua aderência a uma ideologia política logicamente anterior localizada em outro lugar, fora da arte”. Dani Lima (2017, p. 15) vai na mesma linha, defendendo que a corporeidade e o gesto “já enunciam a dimensão [...] política em si mesmos, revelando que se inscrevem numa cultura específica que dá visibilidade a certos valores e não a outros, e, desta forma, propõe maneiras [...] de ser e de fazer, afirmando um projeto de mundo”. E, da sua parte, Mark Franko (2006, p. 146, tradução minha) entende que quando

nas performances, de modo que arquivos midiáticos, por exemplo, passam por frequentes processos cotidianos de incorporação” (ibid., p. 30).

falamos da relação entre dança e política, falamos do “poder da dança para fazer e desfazer identidades. Por moldar o corpo e seus modos de se mover, a dança não consegue não propor modelos de subjetividade em um sentido afirmativo ou negativo”.

Essa conexão entre dança e subjetividade cria pontes com Deleuze e Guattari, para quem “a questão política é inseparável da maneira como as sociedades fazem corpo, como elas fazem corpos ligando as energias libidinais” (LAPOUJADE, 2017, p. 273). Lepecki (2017, p. 28) chega a dizer que a “filosofia desses autores não é apenas uma filosofia do corpo, mas uma filosofia que cria conceitos que permitem um reenquadramento político do corpo”, e que concebe o corpo “não como entidade encerrada em si mesma, mas como sistema aberto e dinâmico de trocas”. Guattari (2009, p. 208) resume bem essa postura quando clama que “a ‘consciência revolucionária’ é uma mistificação se não é situada em um ‘corpo revolucionário’, quer dizer, um corpo que produz sua própria liberação”.

Abordarei mais as conexões com as teorias políticas de Deleuze e Guattari posteriormente. Por enquanto, reitero que minha aproximação dos Estudos de Performance e de Dança visa desmistificar maneiras “naturalizadas” de se pensar os corpos em movimento, ou justamente de não os pensar, suprimindo-os. Essas maneiras integram as separações entre os que podem liderar e os liderados, os que têm consciência e os que não têm, que são reiterações do dualismo cartesiano entre mente e corpo.

Em contrapartida, estou tomando como pressuposto a noção de que práticas políticas são sempre corpóreas, mesmo as mais “teóricas”. Como afirma Christine Greiner (2006, p. 17), o “exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensorio-motor e não apenas com o cérebro”, e, por isso, negar o reconhecimento do papel do corpo nos processos de conscientização ou de teorização política é “enterrar a discussão no binômio teoria-prática, que nada mais é do que uma extensão do dualismo mente-corpo”. Ainda segundo Greiner (2013, p. 192), “assim como o ambiente constitui o corpo, o corpo constitui o ambiente. Está tudo relacionado”. É nesse sentido que José Gil propõe que consideremos

o corpo já não como um ‘fenômeno’, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual⁶⁰ ao mesmo tempo, feixe de forças e

⁶⁰ Essa expressão é tomada emprestado de Deleuze, que chega nessa discussão em diálogo com Bergson. Para Gil (2013, p. 53), o corpo não é “um ‘fenômeno’, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo”, mas “um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo”, ou seja, atual e virtual. O virtual seria referente ao inconsciente do corpo, ou o que Françoise Dolto chama de “imagem inconsciente do corpo”, que “exprime a história do desejo de um sujeito na comunicação interpessoal” (GIL, 2018, p. 16). A diferenciação é evidente no caso de indivíduos que têm alguma lesão

transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. [...] Em suma, um *corpo paradoxal* (GIL, 2013, p. 53).

Esse corpo paradoxal “não pode ser entendido como um produto pronto e muda de estado no momento em que ocorre uma ação”, em um “processo complexo que começa antes mesmo de se organizar uma representação passível de reconhecimento” (GREINER, 2006, p. 35). Isso é importante para não considerarmos a consciência política pautada no rap como algo da ordem de uma superestrutura, restrito à produção de sentido, ou à consciência *sobre* alguma coisa. “A consciência não se abre apenas ‘para a frente’ para se centrar num objeto que, na percepção, deve aparecer ‘em carne e osso’. Temos de considerar um outro tipo de abertura [...]: ‘para trás’, em direção ao corpo e já não diretamente em direção ao mundo” (GIL, 2013, p. 133).

Isso não significa que a consciência tornaria o corpo um objeto, ou teria um domínio *sobre* o corpo. Pelo contrário. Abrir-se ao corpo “significa deixarmo-nos impregnar pelos movimentos do corpo. O que provoca, evidentemente, um ‘abaixamento do limiar da consciência’, uma consciência ‘crepuscular’” (idem.), ou seja, o vir à tona do que Gil chama de “consciência do corpo”, termo que traz uma separação somente para fins didáticos, já que “a consciência do corpo, como modo de consciência diferente da consciência reflexiva, intervém sempre que o corpo entra em ação”, de modo que, “na realidade, a consciência do corpo encontra-se presente em toda a forma de consciência” (ibid., p. 101). Em uma frase que é tão paradoxal quanto a concepção de corpo com a qual estamos trabalhando, Gil (ibid., p. 111) conclui que “toda a consciência é consciência do corpo; mas toda a consciência [reflexiva] é também elisão da consciência do corpo”, recalcamto, tentativa de controlar esse corpo que fala. José Gil (ibid., p. 22) atesta que

no seu esquema corporal, ou no seu corpo atual, como nascer sem os membros inferiores ou ter um órgão amputado, mas têm um corpo virtual ou uma imagem inconsciente do corpo saudável que não engloba essa “falta”. Basta lembrar dos casos de sensações que passam pelos chamados “membros fantasma”. Para Gil (2018, p. 17), “toda a comunicação com outrem [...] se faz através do cruzamento da imagem [inconsciente] do corpo com o esquema corporal”. Essa abordagem se aproxima da discussão de Deleuze e Guattari (2012, p. 11) sobre o “corpo sem órgãos”, principalmente quando dizem que “não [se] pode desejar sem fazer” um corpo sem órgãos. O CsO, que está mais para um “corpo sem organismo” do que sem órgãos, seria um processo de produção de corpos desorganizados ou que fogem dos policiamentos e disciplinas que forçam o corpo a se dividir em organismo com órgãos que executam funções apropriadas em um corpo social (mais amplo), a se fixar em um sujeito isolado, e a cultivar a razão transcendental ao ser intérprete e interpretado (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

a dança é uma instância privilegiada para a emergência da consciência do corpo, afinal o “movimento dançado age sobre a consciência, suscitando essa ‘consciência inconsciente’ que caracteriza o estado de consciência do bailarino”. Ou, colocando em outras palavras,

a comunicação inconsciente dos corpos na dança induz uma certa relação com a consciência que difere da que um corpo supõe em situação normal. Digamos que na posição de vigília a consciência controla (ou crê controlar) o sentido e o comportamento do indivíduo. É o contrário do que se passa na dança: aqui, o inconsciente do corpo ganha uma força que subjuga a consciência pura de si. Ora, esta inversão da ordem de subordinação representa a própria condição do nascer do movimento dançado. É necessário que a espontaneidade, a vida, a fluência do movimento possam jorrar e desabrochar; e a consciência de si constitui sem dúvida um sério entrave ao desenvolvimento do movimento. Enquanto pura consciência de si reflexiva, a consciência possui uma força de entropia que absorve a energia dos seus próprios conteúdos. Se nos tornarmos demasiado conscientes do nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as possibilidades de o falhar. [...] O movimento dançado não é de modo algum inconsciente ou reflexo, cego, totalmente desprovido de consciência. Simplesmente, já não se trata aqui da consciência entrópica que isola e paralisa o seu objeto a fim de (pensa ela) melhor lhe apreender o sentido” (GIL, 2013, p. 119).

Tenho a impressão de que isso pode se estender a qualquer instância de contato com objetos de arte, seja da parte dos destinatários, seja da parte dos artistas entrando em um certo estado de corpo ao produzir arte. Por mais que essa seja a intenção, toda instância de contato com arte não é primariamente regida pela consciência. Ela só vem depois, tem papel “menor” em relação à consciência do corpo e aos investimentos inconscientes, e muitas vezes até “atrapalha” os contatos com objetos de arte. Pense em alguém com a “consciência” aguçada quando está em uma festa e ouve uma canção de brega, rap, pagode etc. Provavelmente irá travar, e não conseguirá dançar. A produção ou atualização do corpo virtual sintonizado àquela música será bloqueada.

Em mais uma afirmação sobre a dança que creio que pode se estender a todas as artes, Gil (2013, p. 114) diz que “há sempre um outro (ou outros) virtual (ou virtuais) no corpo do bailarino. [...] Em suma, há uma multidão de bailarinos virtuais num corpo que, ao dançar, esboça os múltiplos gestos atuais”. Dando prosseguimento, Gil também declara que a dança é composta por um duplo devir. “Entrar no movimento dançado, entrar na roda, é deixar-se impregnar pelo movimento da atmosfera que transporta os corpos. O bailarino começa aí um primeiro devir, extrai-se ou arranca-se ao movimento comum e desposa o plano do movimento” (ibid., p. 184), se colocando em um estado de corpo diferente do usual, atravessado pela ficção, aberto a entrar e sair de diferentes

territórios. Já o segundo devir da dança “convoca os poderes de metamorfose do corpo. Já não se trata de ‘entrar’ na dança”, mas da possibilidade de “devir múltiplos devires” (idem.), compor agenciamentos com diferentes corpos, produzir novos corpos virtuais. “Nesse sentido, devir é *tomar o partido* das potências que nos fazem devir, solidarizar-se com as populações que elas fazem existir” (LAPOUJADE, 2017, p. 273), o que envolve também afastamentos, negações, tensões, já que, “para uma multiplicidade qualquer, devir é sempre destruir o agenciamento – que impede seu crescimento ou sua transformação – em benefício de um outro” (ibid., p. 235).

Assim, se os devires são formas de solidariedade e de contágio de corpos, com quem você compõe devires ao entrar em contato com objetos de arte, ao dançar? Por quais movimentos de atmosferas que transportam os corpos você se deixa impregnar? Por quais afetos você é atravessado? São questões políticas, mas que não passam primariamente pelo campo da consciência reflexiva, apesar de poderem envolvê-la.

Toda essa conversa sobre abertura à consciência do corpo, devires e corpos virtuais demonstra também a imensidão de coisas que escapam à consciência. Talvez a rejeição do paradigma da consciência à dança tenha a ver com o fato de a dança (em especial, mas não só ela) “conserva[r] sempre um elemento que escapa à semiotização” (GIL, 2013, p. 43) – discussão presente também nos estudos de performance (TAYLOR, 2013). Afinal de contas, “um gesto dançado não transmite apenas um sentido explícito”, mas também “um sentido inconsciente” (ibid., p. 87), ou melhor, vários, que passam longe de serem investigados pelas análises pautadas na construção de talismãs mágicos. Nas instâncias de contato com a arte (como em inúmeras outras), a infinidade de estímulos que atravessa os nossos corpos “nunca pode ordenar-se inteiramente para fazer sentido. Há necessariamente sentido inconsciente que flutua entre as coisas do mundo”, que “se inscreve enquanto inconsciente em brancos psíquicos e em brancos somáticos, brancos de movimento” (ibid., p. 88). Notoriamente, esses sentidos inconscientes trazem uma opacidade que pode “atrapalhar” estratégias de instrumentalização da arte para fins políticos. Contudo, essa incapacidade de dar aos fenômenos um sentido definitivo deveria ser encarada de frente, e não varrida para debaixo do tapete acadêmico.

3 FERRAMENTAS PARA PENSAR A POLÍTICA NO RAP ATENTO AOS CORPOS EM MOVIMENTO

3.1 Tecendo Relações Entre Política E Estética Com Samples de Guattari & Deleuze

Let's talk about time travelin', rhyme javelin

Somethin' mind unravelin', get down

“Return Of The ‘G’” (1998) -- Outkast

Além dos conceitos de Jacques Rancière sobre política, em relação aos quais eu já apresentei minhas aproximações e ressalvas, também tem me interessado as conceituações de Félix Guattari e Gilles Deleuze, como adiantei em alguns momentos. São nomes nos quais normalmente *não* se pensaria em levar na mochila para um mapeamento que envolve a música pop. Talvez até eles próprios estranhassem esse movimento... E certamente há motivos válidos para ter reservas quanto a esse uso. Contudo, achei suas conceituações úteis, no fim das contas, e meu impulso de utilizá-las, ou melhor, *sampleá-las*, foi mais forte.

Digo isso inspirado pela prática comum no rap de usar *samples* de sons de diversas origens, até de artistas e gêneros musicais que têm uma relação indiferente ou mesmo tensa com o rap. Nesse sentido, concordo com o comentário de Derek Pardue em seu livro sobre o disco “Sobrevivendo No Inferno”, onde ele diz que rappers e acadêmicos têm em comum a prática de samplear. Os dois grupos “dependem de citações. Sampleamos em apoio, em contraste, no meio de uma treta, ou em admiração. Citamos uns aos outros” (PARDUE, 2021, p. 9, tradução minha). Meu apreço por *samples* (no rap e na academia) é certamente um motivo importante para eu investir nos textos de Guattari e Deleuze, que *sampleiam* elementos de campos diversos (tanto da academia quanto de fora dela), em uma escrita que é quase literária. Seus textos produzem mutações que transitam entre a Filosofia (especialidade de Deleuze), a Psicologia e a Política (especialidades de Guattari), mas passam também pela Estética, Antropologia, História, Geografia, entre outras. Em obras como “O Anti-Édipo” e “Mil Platôs”, psicóticos, dramaturgos, povos nômades e indígenas propõem conceitos, tornam teorias obsoletas, contestam e conversam com autores canônicos como Freud, Lacan, Marx e Lévi-Strauss.

A postura desses autores em relação aos “objetos” tem implicações políticas. Suely Rolnik (2016, p. 69) aponta que a escrita através do método da cartografia, utilizado

por Guattari e Deleuze e por autores e autoras inspirados por eles, diz respeito às formações do desejo no campo social, ou seja, “à escolha de como viver, [...] dos critérios com os quais o social se inventa, [...] à escolha de novos mundos, sociedades novas”. Portanto, “a prática do cartógrafo é, aqui, imediatamente política”, por participar da “potencialização do desejo, nesse seu caráter processual de criador de mundos”, estando atenta para as “estratégias de produção de subjetividade, dimensão fundamental da produção e reprodução do regime em curso” (ibid., pp. 69-70). Nessa via, os animais e “objetos” também fazem parte tanto dessas criações de mundos quanto das produções de subjetividade, em uma aproximação com o perspectivismo ameríndio, que compreende que “o outro existe, logo pensa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018).

Essa ênfase na criação de mundos me remete à distinção entre macro e micropolítica. Essas duas categorias, que funcionam mais como polos transitórios do que como uma dicotomia rígida, estão sempre imbricadas, mesmo que funcionem por lógicas diferentes. Essa divisão não designa uma política positiva e outra negativa, ou uma diferenciação em termos de tamanho. A diferença é que a macropolítica opera em uma escala “molar”, aparecendo através de linhas duras nas cartografias, enquanto a micropolítica opera em escala “molecular”, em linhas moles e flexíveis. Ou seja, a macropolítica funciona no nível da consciência; das representações; das totalidades; das grandes formações identitárias de classe, raça, gênero, sexualidade, religião etc.; das relações de hierarquia, tensão e emancipação no interior dessas formações identitárias e entre formações diferentes; as problemáticas institucionais do Estado, dos direitos e das leis e seu cumprimento ou não; assim como das distribuições de “sujeitos” e suas funções na coletividade (DELEUZE; GUATTARI, 2011b). Deste modo, as insurreições centradas no plano molar se focam nas denúncias de injustiças e falhas na distribuição de direitos em certo contexto, com o objetivo de “‘conscientizar’ a sociedade através da transmissão de informações e explicações, para ‘mobilizar’ (sobretudo os subalternos) por meio da identificação a agir nessa direção” (ROLNIK, 2018, p. 131).

Já a micropolítica tem a ver com as “formações do inconsciente no campo social que definem os modos de existência”, constituindo a “base existencial de todo e qualquer regime sociopolítico-econômico-cultural” (ROLNIK, 2018, p. 118). A micropolítica opera no plano dos investimentos inconscientes, dos afetos e desejos, colocados aqui como sustentadores das organizações sociopolíticas ao invés de restritos a um plano transcendental, já que “todo investimento [desejante] é social, e de qualquer maneira incide sobre um campo social histórico” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 453).

Portanto, “a diferença não é [...] entre o social e o individual (ou interindividual), mas entre o campo molar das representações, sejam elas coletivas ou individuais, e o campo molecular das crenças e dos desejos, onde a distinção entre o social e o indivíduo perde todo sentido” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 108).

Isso pode causar estranhamento, afinal estamos acostumados a associar a subjetividade a aparelhos psíquicos individuais. Deleuze e principalmente Guattari se opõem fortemente a essa herança euromoderna, considerando que

a subjetividade⁶¹ não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social. Descartes quis colar a ideia de subjetividade consciente à ideia de indivíduo [...] e estamos nos envenenado com essa equação ao longo de toda a história da filosofia moderna (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 31).

Colocando em outros termos, “o sujeito não é evidente: não basta pensar para ser [ou existir], como o proclamava Descartes, já que inúmeras outras maneiras de existir se instauram fora da consciência” (GUATTARI, 2012, p. 17). Portanto, ao invés de falar de um sujeito individuado dado, Guattari fala em componentes ou vetores de subjetivação, ou em produções de subjetividade, que “não passam necessariamente pelo indivíduo”, que por sua vez “se encontra em posição de ‘terminal’ com respeito aos processos que implicam grupos humanos, conjuntos socioeconômicos, máquinas informacionais” (idem.), toda uma ecologia mental que envolve humanos, vegetais, objetos, máquinas etc. Desse modo, o que se poderia chamar de interioridade “se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos” (idem.).

No que tange esta tese, creio que a perspectiva de “D&G” sobre a política é potente por imbricar os campos sociopolítico e psíquico, e por seu caráter relacional, atestando que os mesmos tipos de elementos subjetivos “individuais e coletivos[...] podem funcionar, a nível molar, de modo emancipador, e [...], a nível molecular, serem extremamente reacionários e microfascistas” (e vice-versa), de modo que “*a questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante*” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, pp. 132-133).

⁶¹ “A definição provisória mais englobante que eu proporia da subjetividade é: ‘o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva’” (GUATTARI, 2012, p. 19).

Para Deleuze e Guattari (2011b, p. 456), nos investimentos sociais é preciso distinguir “o investimento libidinal inconsciente de grupo ou de desejo, e o investimento pré-consciente de classe ou de interesse”, com o primeiro estando atrelado à micropolítica e o segundo à macropolítica (passando “pelos grandes objetivos sociais”, dizendo respeito “ao organismo e aos órgãos coletivos”). Essa tese foi formulada em sua análise das implicações do fascismo para a teoria política *e psíquica*, e tenta responder à pergunta-chave: “por que muitos daqueles que têm ou deveriam ter um interesse objetivo revolucionário conservam um investimento pré-consciente de tipo reacionário?” (ibid, p. 457). Respondê-la envolve colocar o desejo ou o inconsciente em primeiro plano, algo necessário considerando que “frequentemente, os revolucionários esquecem ou não gostam de reconhecer que é por desejo que se quer e se faz a revolução, e não por dever” (idem.). Isso também vale para a contrarrevolução, para o fascismo, para as situações em que o “desejo deseja sua própria repressão⁶²” (ibid., p. 459). Assim,

não só o investimento libidinal do campo social pode perturbar o investimento de interesse e forçar os mais desfavorecidos [...] a buscarem seus objetivos numa máquina opressiva, como pode também forçar o que é reacionário ou revolucionário no investimento pré-consciente de interesse a não coincidir necessariamente com o que é no investimento libidinal inconsciente. Um investimento pré-consciente revolucionário incide sobre novos objetivos, novas sínteses sociais, um novo poder. Mas é possível que pelo menos uma parte da libido inconsciente continue a investir o antigo corpo, a antiga forma de potência, seus códigos e seus fluxos (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 460).

Pensar por esse ângulo pode ser até desesperador a princípio, pois nos joga em um terreno de areia movediça onde a posição social de certa pessoa ou grupo no plano macro não necessariamente condiz com seu investimento desejante em certo modo de vida. Mas, ao mesmo tempo, é mais condizente com a complexidade das dinâmicas desejantes nas formações sociais, e se aproxima da reivindicação da segunda onda feminista de que o pessoal e o privado são políticos. Diante deste quadro, também se pode angariar mais ferramentas para “entender” a ampla adesão de grupos oprimidos ao fascismo neoliberal (NUNES, 2022), e notar que as conexões possíveis de serem feitas entre artistas e performances de rap e certos valores fascistas não passam necessariamente pela

⁶² Por definição, o capitalismo envolve “reprimir o desejo, não só nos outros, mas também em si próprio, ser o tira dos outros e de si próprio, eis o que dá tesão. [...] Violência sem objetivo, alegria, pura alegria de se sentir uma engrenagem da máquina, atravessado pelos fluxos” (ibid., p. 460).

consciência de um artista ou outro, podendo ter a ver com afetos que atravessam nossos corpos sociais e em relação aos quais podemos nem ter ciência (ROLIM, 2021).

Em suma, se fosse preciso diferenciar que tipo de política a perspectiva deleuzo-guattariana almeja, eu diria que ela busca a desmobilização do “inconsciente colonial capitalístico”, ou a “descolonização do inconsciente” (ROLNIK, 2018), considerando que “a descolonização política deve estar acompanhada de uma descolonização subjetiva, de uma ‘conversão da subjetividade’” (PELBART, 2019, p. 82). Em outras palavras, cobiça-se o enfrentamento da autoridade, das violências do Estado, das hierarquias, da homogeneidade subjetiva, dos legados do capitalismo e da colonização, da destruição dos territórios afetivo-existenciais de grupos colonizados e oprimidos. Por exemplo: no início dos anos 1990, em resposta à crise ecológica que já se anunciava, Guattari (2012, p. 9) clamava por uma “autêntica revolução política, social e cultural” que “deverá concernir [...] não só às relações de força visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo”. Também se busca a criação de condições nas quais as minorias possam praticar modos de vida menos dependentes e sujeitos a violência, e mais singulares, enriquecidos por alianças, saudáveis em termos de ecologia ambiental, mental e social (GUATTARI, 2012).

Neste ponto, as artes aparecem como veículo privilegiado para a produção de subjetividades das mais diversas, o que as colocam como participantes importantes nas transformações políticas. Para Guattari (2015, pp. 76-77, tradução minha), “a resistência [...] não é somente uma resistência de grupos sociais, é uma resistência das pessoas que reconstroem sua sensibilidade através da poesia, da música, [...] de uma relação amorosa, [...] de outros sistemas urbanos [...] [e] pedagógicos”. Dito isso, as afirmações de D&G sobre o potencial transformativo das artes geralmente vêm acompanhadas de uma tensão com o capitalismo e os mercados culturais. Por um lado, Guattari (2012a, pp. 120-121) diz que “é evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas”. Por outro lado, essa capacidade é colocada em risco pelo capitalismo e sua “vocação para sobrecodificar todos os outros universos de valor, inclusive os que habitam o campo do perceptor e do afeto est  ticos” (idem.).

   difícil discordar da presença dessa tensão da arte sob o regime capitalista. Mas, a essa altura, quem lê da perspectiva de quem estuda e/ou tem apreço por gêneros de música pop pode achar essas últimas frases muito *soltas*, e desconfiar: “certo, mas quais

artes?”. Afinal de contas, muitas vezes esses gêneros são alvos de um certo “complexo do talismã negativo⁶³”, tendo seu potencial emancipatório descartado de princípio.

Bem, não é isso que D&G me parecem fazer. Por um lado, eles têm, sim, predileção por artistas como Proust, Kafka, Joyce, diretores do cinema moderno, compositores da música clássica europeia, Artaud e Francis Bacon. Para Ian Buchanan (2000, p. 176, tradução minha), Deleuze⁶⁴ “estava contente em falar sobre textos [e objetos de arte] da cultura popular, mas não nos termos da cultura popular”. Por outro, Deleuze e Guattari (2012a, pp. 172-3) também declaram que “nada garante que as moléculas sonoras da música pop não disseminem, aqui e ali, atualmente, um povo de um novo tipo, singularmente indiferente às ordens do rádio, aos controles dos computadores, às ameaças da bomba atômica”, portador de novos modos de vida, quem sabe?

Guattari (2012a, p. 112), em particular, cita “a importância, para milhões de jovens, da cultura do rap”, dizendo que ela “pode se tornar uma alavanca essencial da ressingularização subjetiva e gerar outros modos de sentir o mundo, uma nova face das coisas, e mesmo um rumo diferente dos acontecimentos”. Em outro momento, ele fala da ambiguidade dos grupos punk, que parecem ser “tributários, inconscientemente, dos sistemas de expressão dominantes: seus temas são os temas da música comercializada, suas linhas melódicas são a reprodução das que estão por toda parte”, sem falar das “relações falocráticas” que fazem com que o punk geralmente “não se constitua em campo de ação possível para mulheres” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, pp. 53-4), entre outros fatores que poderiam tornar esse gênero apropriável pelo conservadorismo capitalista (como de fato foi). Entretanto, para Guattari os componentes do punk também “podem se constituir em elementos de um processo de singularização”, e as centenas de grupos que encarnam seu desejo em” territórios afetivos como o do punk que exprimem, ainda que “num certo nível inconsciente [...], aquilo que chamo de ‘vetor de revolução molecular’, o qual pode subverter a modelização da subjetividade” (ibid., p. 54).

De qualquer forma, independentemente⁶⁵ de suas preferências em arte, as ferramentas teóricas oferecidas por Deleuze e (especialmente) Guattari quanto à relação

⁶³ O termo não é explicitamente utilizado por Gabriel Rockhill (2014), mas ele aponta nessa direção ao dizer que teóricos como Adorno (falando de cinema) fazem uma desclassificação categórica do potencial político de certos gêneros artísticos (mais especificamente da cultura pop) universalizando suas próprias experiências, o que joga esses objetos de arte para fora de qualquer relação contextual.

⁶⁴ Lembrando que muitos leitores de Deleuze & Guattari, especialmente filósofos, utilizam apenas o nome Deleuze quando se referem a trabalhos feitos pelos dois. No caso, acredito que a referência seja mais a Deleuze mesmo.

⁶⁵ Na opinião de Ian Buchanan (2000, p. 175, tradução minha), a “obra” de Deleuze pode, sim, dialogar com materiais da cultura pop, “mas só se desentrelaçarmos os textos e práticas da cultura pop da matriz

entre arte e política se mostram úteis por trazerem uma perspectiva evidentemente relacional, onde há uma “liquidação, não do sentido, mas de seu primado”, de modo que “o problema [da arte] não é mais do sentido nem o da significação” (LAPOUJADE, 2017, pp. 142-143), mas das relações que cria. Falando em relação à literatura algo que não vejo motivo para não estender às outras artes, Deleuze e Guattari (2011b, p. 180) afirmam que “o problema da literatura é mal colocado quando pensado a partir da ideologia de que ela é portadora ou de sua recuperação por uma ordem social”. O que importa é “aquilo que ela faz correr, fluir, romper-se – o desejo” (idem.). Recolocando mais uma vez, a baliza política dos objetos de arte não estaria em torno do que significam, do que representam, mas das mediações sociais que agenciam, do que eles provocam em suas materialidades.

3.2 Aderência Ao Método Da Cartografia E Relação Com Os “Objetos”

*Trapped in the middle of the map
With a little-bitty rock and a little bit of rap
That, with a literary knack
And a little shitty Mac, and like literally jack
“Pusha Man/Paranoia” (2013) – Chance The Rapper*

*Needed a break for a breather, needed a break just bleed this
Nothin' is easy, I run the map just like GTA, lookin' for pieces
“Oshun” (2020) – Spillage Village*

Apesar de já ter apresentado uma série de posicionamentos nesta tese em relação a discursos, teorias e conceitos diversos, seja em termos de afastamento ou de aproximação, percebo que ainda não estabeleci detidamente qual é a metodologia que seguirei nas partes mais analíticas desta tese, assim como o recorte do *corpus*.

Olhando para trás, concluo que o método que mais se aproxima desta escrita é o da *cartografia*, com o qual comecei a entrar em contato em meados do doutorado através de textos de Suely Rolnik, Félix Guattari e Gilles Deleuze. Entre esses autores, a iniciativa de chamar suas análises de *cartografias* veio de Guattari, a partir do final da década de 1970, em uma aproximação com a Geografia e um afastamento em relação a modelos

amorfa do capitalismo qual Deleuze os identifica, e os tratarmos com o mesmo respeito e afeição que ele destina aos escritos de Kafka, por exemplo”.

históricos, estruturais e genealógicos. A cartografia aparece para nomear seus “mapeamentos de entidades psíquicas e sociais”, e “não clama pelo rigor científico ou matemático” (GENOSKO; YOUNG; WATSON, 2013, p. 58). Como aponta Suely Rolnik (2016, p. 23), “para os geógrafos, a cartografia” não é “representação de um todo estático”, e sim “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” e do cartógrafo em relação à paisagem. “Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros” (idem.). Em “Mil Platôs”, Guattari e Deleuze (2011, p. 30) opõem o mapa (cartográfico, rizomático) ao decalque (representativo, radicular), argumentando que enquanto o decalque fixa em uma imagem uma entidade que ele se propõe a representar, o mapa “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, [...] ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social”. A ideia é se colocar “contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas”, e os modelos estruturais de começos e fins bem definidos, e traçar mapas “com múltiplas entradas e saídas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43).

Essa aderência à prática da cartografia também traz uma aproximação com o estilo mais ensaístico de escrita com o qual eu já estava em sintonia através de autores como Jacques Rancière, André Lepecki, Diana Taylor, Frantz Fanon, bell hooks e Liv Sovik. O ensaio também é um modo de escrita exercitado e incentivado nos grupos de pesquisa dos quais participei ao longo do doutorado, o Lama e o Grupop, e praticado tanto pelos seus supervisores ou professores (Jéder Janotti Jr, Thiago Soares) quanto por pós-graduandos (Daniel Andrade Lima, Henrique Tenório, Suzana Mateus etc.). Assim, a simpatia com o método da cartografia chegou rápido, mas a ideia de que eu estava *escrevendo* uma tese de inspiração cartográfica só foi aparecer timidamente, durante a escrita do material da qualificação, se tornando uma aderência completa ao fim de 2022.

Por mais estranho que possa parecer, essa demora em “fechar” uma metodologia de pesquisa me parece combinar com o método da cartografia, que me agrada justamente por ser “aberto”. A cartografia pressupõe um modo de pesquisa “que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas”, sem se tratar “de uma ação sem direção”, com o desafio de “realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas [...], mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas

metas” (BARROS; PASSOS, 2020, p. 17). Possivelmente por conta disso, o estilo de escrita desta tese pode parecer difuso, disperso, e com tendência a serpentear por direções distintas em vez de seguir uma linha reta. Como espero deixar claro, essa abordagem é resultado de uma inspiração cartográfica e ensaística, e não um acidente. Portanto, não se trata de uma pesquisa pautada por um *corpus* bem delimitado ou pela designação de um método restrito que vai dar conta de testar uma hipótese isolada.

Aquele que pratica a cartografia “sabe que deve inventar [os procedimentos] em função daquilo que pede o contexto em que se encontra”, e “não [...] busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim” (KASTRUP, 2020, p. 32). Portanto, “falamos em praticar a cartografia e não em aplicar a cartografia, pois não se trata de um método baseado em regras gerais que servem para casos particulares. A cartografia é um procedimento [...] a ser construído caso a caso” (BARROS; KASTRUP, 2020, pp. 76-77). Ou seja, um “método processual, criado em sintonia com o domínio igualmente processual que ele abarca”, que “vai se fazendo no acompanhamento dos movimentos das subjetividades e dos territórios” (idem.).

O objetivo, no fim das contas, é traçar um mapa, composto por linhas distintas e produzido através da entrada em contato com novos territórios afetivo-existenciais (DELEUZE; GUATTARI, 2012a), entendendo o rap não só como um gênero musical, mas também como um território em constante mutação do qual é possível entrar e sair, e em relação ao qual eu precisei aprender a co-habitar para escrever esta tese. “Como cartógrafos, nos aproximamos do campo como estrangeiros visitantes de um território que não habitamos. O território vai sendo explorado por olhares, escutas, pela sensibilidade aos odores, gostos e ritmos” (KASTRUP; POZZANA, 2020, p. 61). Desta forma, é preciso “considerar que o trabalho da cartografia não pode se fazer como sobrevoo conceitual sobre a realidade investigada”, e sim “pelo compartilhamento de um território existencial em que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam” (ALVAREZ; PASSOS; 2020, p. 131). Logo, “aqui se anuncia uma oposição radical às pretensões de neutralidade analítica do pesquisador, que já está implicado no campo de pesquisa”, de modo que a cartografia busca “dar visibilidade às relações que constituem uma dada realidade, na qual o pesquisador se encontra enredado” (BARROS, BARROS, 2016, pp. 178-179).

Esta abordagem se justifica até pela minha posição social. Apesar de ser amante de rap e de ter passado por um processo de mergulho nesse gênero musical ao longo dos últimos anos, não escrevo com a intenção de ser *representante* de algo ou alguém, de falar

como uma voz “de dentro” do movimento”, como alguém “da cena”. Sou branco, de classe média, filho de professores universitários. O rap pode ser o gênero musical mais ouvido por mim desde o mestrado, mas estou longe de ser uma pessoa que só ouve rap, preferindo transitar por estilos musicais distintos em momentos distintos da vida. Isso traz inegavelmente uma série de limitações e tensões, principalmente pelo fato do rap ser um gênero associado aos negros de periferias e bairros pobres urbanos (ROSE, 1994), ou por eu escrever pisando no chão de um país profundamente racista como o Brasil. Não pretendo me livrar dessas tensões ou resolvê-las por conta própria, apesar de buscar formas de encará-las de modo mais saudável e sair transformado desse processo. Dito isso, acredito que o fato de eu ser até certo ponto um “estrangeiro” no rap pode trazer resultados interessantes em torno desse processo de tradução e co-habitação, como creio que foi o caso nas pesquisas de Liv Sovik (2009; 2018) sobre a cultura negra brasileira a partir de seu olhar estrangeiro, branco, europeu, que se torna também um olhar direcionado a si mesma como branca investigando a música negra, e que traz apontamentos importantes para o debate contemporâneo sobre o tema.

A ideia de habitar um território que em princípio eu não habitava tem outras implicações epistemológicas. Para Virginia Kastrup (2020, p. 45), o método da cartografia “não pode se tratar de reconhecimento automático”, ou de “se deslocar numa cidade conhecida, mas de produzir conhecimento ao longo de um percurso de pesquisa, o que envolve a atenção e, com ela, a própria criação do território de observação”. Afinal de contas, se eu caminhasse ao longo da pesquisa me baseando no que já sabia ou no que já está estabelecido no campo, minhas investigações sobre as práticas políticas no gênero se restringiriam ao “rap político”. Ou seja, não haveria tese, ou pelo menos uma tese nova.

Ao invés disso, minha cartografia começa efetivamente quando eu me pergunto: “e se eu tomasse o corpo em movimento e a dança como fundamentais nos modos de se fazer política no rap?”. A partir daí, é um território novo que se abre, não sendo nem algo já “pronto” no mundo que eu estou apenas dirigindo o olhar para perceber e registrar, nem algo que estou criando “do zero”. É, na prática, um território comum em relação ao qual o cartógrafo “se avizinha e se implica”, permitindo “compreender que o fenômeno estudado é um mundo amplo e diversificado” (ALVAREZ; PASSOS, 2020, p. 148). Ou, em outros termos, adicionaria que a pesquisa cartográfica “se faz em movimento, no acompanhamento de processos, que nos tocam, nos transformam e produzem mundos”, partindo do “reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processos, em obra” (KASTRUP; POZZANA, 2020, pp. 73-74).

Para que essa proposta de cartografia como co-habitação de um território faça sentido, é preciso, na falta de termo melhor, colocar meu corpo para jogo. Sem isso, voltamos à abstração ao modo cartesiano (e colonial-moderno) de produção de conhecimento, e não é isso que me interessa. “A tradição racionalista e cartesiana [...] lida com o conhecimento de forma abstrata. Esta concepção é fruto de práticas que apartam o corpo das ações de reflexão e produzem saberes sobre as coisas, e não com elas” (POZZANA, 2016, p. 49). Indo na direção contrária, “o método da cartografia não opõe teoria e prática, pesquisa e intervenção, produção de conhecimento e produção de realidade”, considerando que “o ato cognitivo [...] não pode ser considerado [...] como desencarnado ou como exercício de abstração sobre dada realidade”. (ALVAREZ; PASSOS; 2020, p. 131). Sei que colocar o corpo para jogo *de fato* na pesquisa não é uma tarefa fácil. Apesar de eu ter tido contato com vários “exemplos” interessantes disso nos textos ensaísticos de autores que citei anteriormente e outros mais, a herança cartesiana na produção acadêmica é forte, e se faz presente de maneira sorrateira.

Mesmo assim, é importante colocar em questão as pretensões de neutralidade e imparcialidade, e lembrar que “todo conhecimento se produz em um campo de implicações cruzadas, estando necessariamente determinado neste jogo de forças: valores, interesses, expectativas, compromissos, desejos, crenças, etc.” (PASSOS; BARROS, 2020, p. 19). Por isso, acredito que “é a corporificação daquele que percebe, a sua disposição, e não um mundo abstrato prévio, que guia uma determinada ação; é mais o corpo atento e aberto no espaço do que conteúdos acumulados em aprendizados cristalizados” (POZZANA, 2016, p. 52). Sendo assim, esta tese adere à prática da cartografia também porque nela “o corpo se faz presente”, e “é com ele que processos são acompanhados e sofrimentos (*páthos*) [e afetos] compartilhados” (POZZANA, 2016, p. 56). Talvez esta seja uma meta a ser sempre renovada, e nunca efetivamente alcançada. Mas tê-la em mente é um pré-requisito para a efetividade da tese, afinal os conceitos que estou criando aqui têm muito a ver com um ato de trazer à tona o corpo em movimento.

No fim das contas, a ideia aqui é “entender” o rap de uma maneira singular, considerando que “‘entender’, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar [...]. O que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia” (ROLNIK, 2016, p. 66). Em outros termos, não busco escrever *sobre* o rap, e sim escrever *com*. A diferença é que

o “saber sobre” afirma um paradigma epistemológico [...] que busca controlar o objeto de estudo em sua manifestação presente e futura, valendo-se de modelos explicativos que contam com uma repetição no futuro determinada por regras gerais. Conhecer aqui é controlar variáveis da realidade, antecipar o futuro, determinar a regularidade do fenômeno. [...] Visa-se à neutralidade do conhecimento, e, para tal, a distância entre sujeito e objeto é condição de possibilidade da verdade científica. O “saber com”, diferentemente, aprende com os eventos à medida que os acompanha e reconhece neles suas singularidades. Compreende de modo encarnado que, mais importante que o evento em geral, é a singularidade deste ou daquele evento. Ao invés de controlá-los, os aprendizes-cartógrafos agenciam-se a eles, incluindo-se em sua paisagem, acompanhando os seus ritmos (ALVAREZ; PASSOS, 2020, p. 143).

Essa atitude também se inspira em Eduardo Viveiros de Castro (2018, pp. 219-220), que escreveu “Metafísicas Canibais” partindo da “decisão de tomar as ideias indígenas como situadas no mesmo plano que as ideias antropológicas”, ou seja, tomá-las “como conceitos”, o que significa vê-las “como dotadas de uma significação filosófica, ou como potencialmente capazes de um uso filosófico”. Para ele, não se trata de “realizar uma *interpretação* do pensamento ameríndio, mas de realizar uma *experimentação* com ele, e, portanto, com o nosso” (ibid., p. 218).

Assim, busco tratar as ideias veiculadas no campo do rap *como conceitos*, e experimentar as implicações éticas, políticas e epistemológicas que essa atitude traz. A ideia aqui é não tratar essas figuras e cenas como exemplos que comprovam um conceito previamente referido sem que elas interfiram nos conceitos, mas como produtoras de teorizações e conhecimentos que devem se situar no mesmo plano que o conhecimento teórico acadêmico. Afinal, “o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia” (ROLNIK, 2016, p. 65). Também há aqui uma avizinhança com André Lepecki (2017, pp. 29-30), especialmente com seu livro “Exaurir A Dança”, onde ele analisa performances de artistas engajados em diálogos com a filosofia, sem a qual “seus trabalhos provavelmente não teriam emergido. [...] Em todo o livro, tudo que eu faço é escutar as proposições de cada coreógrafo e dar relevo à filosofia que eles articulam”. Em suma, tento fazer com que cenas e falas do rap (os “objetos”) apareçam numa posição simétrica em relação a teóricos consagrados, seja para criticá-los, apontar lacunas ou propor conceitos novos. Estou levando a sério a pontuação de Jaqueline Santos de que os Racionais MC’s têm uma

enorme “contribuição para o pensamento social brasileiro e as ciências sociais” (e humanas) e “para a interpretação do Brasil⁶⁶”, e estendendo isso para o rap em geral⁶⁷.

Mas que “objetos” compõem o *corpus* desta tese?

Bem, responder isso não é simples se tratando de uma pesquisa cartográfica. Na perspectiva desse método, não há uma separação estrita entre elaboração da hipótese, fundamentações teóricas, coleta de dados e análise, como costuma ocorrer em práticas metodológicas que prezam pela “objetividade”. Isso se reflete na própria disposição dos capítulos. Apesar de um ou outro trazer mais material identificável como teórico ou como analítico, nenhum é “só de análise” ou “só de teoria”. Aqui esses dois registros se misturam e se tensionam. Na prática da cartografia, a análise não é uma etapa a ser executada no final do percurso, “na qual o material de campo poderia ser, enfim, compreendido. A atitude de análise acompanha todo o processo, permitindo que essa compreensão inicial passe por transformações” (BARROS, BARROS, 2016, p. 182).

Esse é mais uma oposição à visão cartesiana, afinal separar estritamente a etapa de coleta da de análise já pressupõe “algum tipo de separação entre o objeto e o sujeito que o conhece” (idem.). Partindo de uma perspectiva construtivista, a prática cartográfica entende que “não há coleta de dados, mas, desde o início, uma produção dos dados da pesquisa. A formulação paradoxal [...] visa ressaltar que há uma real produção, mas do que, em alguma medida, já estava lá de modo virtual” (KASTRUP, 2020, p. 33). Assim, os materiais que fazem parte do *corpus* aparecem referenciados não em uma versão íntegra ou como uma “obra em si”, e sim pelo acompanhamento dos processos de captura que eles realizam sobre mim (GELL, 2018), que alteram esses materiais, mas também alteram meu corpo e meu *corpus* (de pesquisa).

Essa mudança de ênfase é importante por corresponder a um escopo de “fontes” e “objetos” que é solto, fluido. Esta é uma tese sem objeto bem definido para além de tratar de rap dos EUA e do Brasil, os dois países cuja produção me afetou mais e que eu conheço melhor. Apesar de alguns personagens e performances aparecerem com mais intensidade ou frequência no mapa, evitei focar em um artista ou um grupo de artistas fechados, ou estabelecer um eixo central sólido que me impedisse de ter a flexibilidade

⁶⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IYXr8XJyALI> >. Acesso em: 9 jan. 2023.

⁶⁷ O fato dos membros dos Racionais MC’s ainda não terem recebido nenhum título de Doutor *Honoris Causa* é ao mesmo tempo um enorme equívoco por parte das universidades brasileiras e algo característico da herança colonial das universidades e do Brasil como um todo.

necessária para mudar de rota, me esticar e esticar junto as teorias e “objetos”, podendo arrodar as conclusões ou deixá-las em banho maria em dados momentos.

Em vista disso, a cartografia realizada nesta tese passou por um mergulho na história do hip hop e do rap, onde ouvi inúmeras músicas e *playlists* do *Spotify*, fui para shows⁶⁸ e batalhas de rima⁶⁹, li biografias e livros sobre a história do hip hop⁷⁰, assisti documentários⁷¹ e filmes ficcionais que abordavam rap de maneira direta ou indireta⁷², vi séries sobre rap⁷³ ou que tocavam rap com frequência⁷⁴, busquei videocliques, ouvi *podcasts*⁷⁵, li críticas de discos de rap e biografias sobre artistas ou sobre a história do

⁶⁸ Racionais MC's em 2016, 2019 e 2023; Djonga em 2018, 2019 (duas vezes) e 2023 (duas vezes); Baco Exu Do Blues em 2019 e 2023; Black Alien em 2019; Don L em 2022; Rico Dalasam em 2022; Tasha & Tracie em 2022 e 2023; Kendrick Lamar em 2019; B.K. em 2019 e 2023; FBC em 2022; Drik Barbosa em 2019; Sinta A Liga Crew em 2019; Luiz Lins em 2019; Azealia Banks em 2018; Rincon Sapiência em 2018; Rap Plus Size em 2019; Recayd Mob em 2019; BC Raff em 2019; Luccas Carlos em 2019; Diomedes Chinaski em 2019; Emicida em 2018 e 2023.

⁶⁹ Quatro vezes na Batalha da Escadaria (realizada no bairro da Boa Vista, no centro do Recife) entre os anos de 2019 e 2021.

⁷⁰ “The Butterfly Effect: how Kendrick Lamar ignited the soul of Black America” (MOORE, 2020), “Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation” (CHANG, 2007), “The Rap Year Book: The Most Important Rap Song from Every Year Since 1979, Discussed, Debated, and Deconstructed” (SERRANO, 2015), “God Save the Queens: The Essential History of Women in Hip-Hop” (IANDOLI, 2020), “The Motherlode: 100+ Women Who Made Hip-Hop” (HOPE, 2021), “When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down” (MORGAN, 2000), “Original Gangstas: Tupac Shakur, Dr. Dre, Eazy-E, Ice Cube, and the Birth of West Coast Rap” (WESTHOFF, 2017), “Go Ahead in the Rain: Notes to a Tribe Called Quest” (ABDURRAQIB, 2019), “Dirty South: OutKast, Lil Wayne, Soulja Boy, and the Southern Rappers Who Reinvented Hip-Hop” (WESTHOFF, 2011), “She Begat This: 20 Years of the Miseducation of Lauryn Hill” (MORGAN, 2022), “Hip Hop America” (GEORGE, 2005), “And It Don't Stop: The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years” (CEPEDA, 2004), “Racionais MC's - Sobrevivendo no inferno” (ROCHA, 2021).

⁷¹ “Racionais: das ruas de São Paulo pro mundo” (2022), “AmarElo – é tudo pra ontem” (2020), “Notorious B.I.G. – a lenda do hip hop” (2021), “Racionais MC's – 1000 Trutas 1000 Tretas” (2006), “Nas: time is illmatic” (2014), “Beats Rhyme & Life: the travels of A Tribe Called Quest” (2011), “Bixa Travesty” (2019), “Travis Scott: voando alto” (2019), “ReMastered: quem matou Jam Master Jay?” (2018), “A Arte de Organized Noize” (2016), “Fresh Dressed” (2014), “DMX: don't try to understand” (2021).

⁷² “Pantera Negra” (2018), “Pantera Negra: Wakanda para sempre” (2022), “Savage X Fenty Show Vol. 1” (2019), “Chi-Raq” (2015), “Faça A Coisa Certa” (1989), “Judas E O Messias Negro” (2021), “Hamilton” (2020), “Black Is King: a film by Beyoncé” (2020), “Meu Nome É Dolemite” (2019), “Breakin'” (1984), “Shaft” (2019), “As Golpistas” (2019), “Guava Island” (2019), “Homecoming: a film by Beyoncé” (2019), “Moonlight” (2016), “8 Mile – Rua das Ilusões” (2002), “Fique Rico Ou Morra Tentando” (2005), “Branco Sai, Preto Fica” (2014), “Sign ‘o’ the times” (1987), “Lemonade” (2016), “Straight Outta Compton – a história do N.W.A.” (2015), “Wild Style” (1983), “Boyz'n The Hood: os donos da rua” (1991), “Dear White People” (2014), “Malcolm X” (1992), “Ritmo De Um Sonho” (2005).
⁷³ “jeen-yuhs: a Kanye West trilogy” (2022), “Ritmo + Flow” (2019), “Hip Hop: the songs that shook America” (2019), “This Is Pop” (2021), “Hip Hop Evolution” (2016-2020), “Wu-Tang Clan: of mics and men” (2019), e “Rapture” (2018).

⁷⁴ “Insecure” (2016-2021), “Euphoria” (2019-), “Dear White People” (2017-2021), “Chappelle's Show” (2003-2004), “Trigger Warning With Killer Mike” (2019), “The Wire” (2002-2008), “High Fidelity” (2020), “The Boondocks” (2005-2014), “Atlanta” (2016-2022).

⁷⁵ Principalmente os *podcasts* “Popcast”, “Sobre Nôiz Com Drik Barbosa”, “Mano A Mano”, “Object of Sound”, “The Ringer Music Show”, “The Rap Caviar Podcast”, “Heat Rocks”, “Bottom of the Map”, “Mogul”, e “Dissect”.

rap, acompanhei perfis de redes sociais de artistas de rap ou de notícias⁷⁶ de rap, dancei e cantei na rua ou em casa, conversei com pessoas que ouvem rap etc. No fim das contas, escrevi tendo em vista a viscosidade (GELL, 2018) desses “objetos”, ou seja, foquei no que “grudava” em mim, no que me capturava a atenção e o desejo. Parte significativa das performances mencionadas ou analisadas são de artistas que eu gosto e acompanho, mas não necessariamente. A cartografia traçada aqui foi composta em meio a essas linhas de conexão entre momentos e lugares distintos na história do rap.

Também é importante pontuar sobre o escopo de materiais teóricos que utilizei. Ao longo da tese, reforcei minhas leituras de Estudos do Rap, e mergulhei em leituras de campos diversos como Filosofia, Estudos De Dança, Comunicação, Estudos de Performance, Psicologia, Estética, Antropologia, Teoria Política, Estudos Culturais, Musicologia, Estudos de Raça e de Gênero. Ou seja, trata-se de uma tese transdisciplinar, o que foi amplamente “ajudado” pelo fato de eu escrevê-la *a partir do campo do Comunicação*, que não tem a mesma rigidez teórico-metodológica de outras áreas mais estabelecidas das ciências humanas e sociais. Como falei antes, essa “moleza” me agrada por possibilitar o caráter difuso e flexível do texto, e me aproxima mais uma vez da prática da cartografia, que se caracteriza pelo borramento das fronteiras entre disciplinas. Isso também aparece no texto a partir de um modo de escrita em que vozes de diferentes áreas são mescladas sem que eu me sentisse na obrigação de esclarecer a “profissão” das pessoas vindas da academia, tentando não situá-las dentro de “caixinhas” fixas referentes às suas especialidades e funções. Além disso, tentei trazer trechos de letras de canções de rap que dialogassem com os temas contidos em cada subcapítulo.

No fim das contas, a aderência a essas práticas metodológicas *tem como principal objetivo traçar uma cartografia da multiplicidade de formas de se fazer política no rap, ou de mover politicamente os corpos no rap*, através de uma consideração das articulações entre música, política, corpo, subjetividade e dança que ocorrem nesse gênero musical. Para isso, proponho os conceitos de *regime coreográfico* e *regime coreopolítico do rap* (usados quase como sinônimos em algumas ocasiões, mas com diferenças importantes), que criei justamente para trabalhar a dimensão corpórea, gestual e coreográfica das performances e experiências envolvendo o rap de modo *indissociável* de suas dimensões políticas. Esses conceitos funcionam como acoplamentos teórico-metodológicos que

⁷⁶ Principalmente os perfis de Instagram (que foram acompanhados em níveis distintos a partir de momentos diferentes do doutorado) @hiphopdx, @rapmais, @canalraprj, @hiphopdx.br, @vibemagazine, @hot97, @complexmusic, @genius.

elucidam como determinadas maneiras de se “fazer política” na música conectam certos usos dos corpos, coreografias, traços estilísticos, sonoridades, teorizações, entendimentos do que seria político, distribuições de quem pode “fazer política” e quem não pode, agenciamentos com certos movimentos ou estases de ordem política etc.

Em resumo, esta cartografia mapeia uma espécie de *história coreopolítica* do rap do Brasil e dos EUA, se afastando de diferenciações consensuais entre subgêneros de rap (com um subgênero específico voltado para a prática política) e se debruçando sobre um rizoma de conexões entre aspectos políticos, “estéticos”, corpóreos, subjetivos e sociais.

3.3 O Rap Como Agenciamento Territorial

*The streets are deadly and everybody's a desperado
I guess tomorrow ain't promised unless you're Amish and death's your motto
Like Zorro, I mark my territory with a symbol
Not with a Z, but a P, 'cause Punishment's what I resemble*
“Capital Punishment” (1998) – Big Pun

*They could never reach Young Nick' magnitude
Even if they had a longitude, latitude
Listen up, ho, this is my territory
You are my son, like an episode of Maury*
“No Flex Zone (Remix)” (2014) – Nicki Minaj

*Ain't ya happy I chose rap? I'm a monster
Streets deceiving, can't believe my achievements
Cultural strata, persona's that of a non-needer
Cause I don't need nada 'cept for Prada beaver
For cold winters, tattoos got my summer sleeveless*
“America” (2008) - Nas

Rap é minha casa, Hip-Hop minha cidade
O rap é o que liga, essa é a verdade
“Enxame” (2002) – Sabotage

Esse contato com uma perspectiva que me permite vislumbrar mesmo os movimentos do rap *hardcore* “como danças” não me seria possível sem que eu tivesse dialogado com textos do campo da Comunicação voltados para a música que lidam, ainda que timidamente, com a questão da dança. Talvez isso tenha começado no meu mestrado, lendo um texto de Jéder Janotti Jr. em que ele postula que

toda expressão musical da cultura popular massiva indica modos específicos de participação corporal diante da música. A maioria dos gêneros musicais pode ser associada a determinado modo de dança, que aqui não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação indicada na própria expressão musical. [...] Quando dançamos (pelo menos em se tratando de danças codificadas socialmente), sujeitamos os movimentos de nossos corpos a regras musicais, o que revela um senso físico da produção de sentido diante da música. Dançar [...] é um modo codificado de processar a música. Isso sem falar nos aspectos gestuais que, muitas vezes, envolvem movimentos que funcionam como estímulos/respostas relacionados à própria estruturação de refrões e solos das canções (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 11).

Essa afirmação se conecta com outros estudos sobre música na Comunicação. Nesse sentido, não é bem uma “novidade” da minha tese defender a importância do corpo para a performance musical, relacionar gêneros musicais a coreografias específicas, ou atentar para práticas políticas que se dão através da dança. Olhando para trás, também recordo que o trabalho “Quando A Perigete Encontra O Cafuçu” (SOARES, 2017), que vi Thiago Soares apresentar no Intercom Nordeste de João Pessoa em 2014, também atentava para como os eventos de brega recifense eram marcados por disposições específicas dos corpos no espaço e acoplagens com objetos como as bebidas alcoólicas. Soares (2017, p. 98) ressaltou que “o efeito do álcool sobre o corpo aponta para a necessidade de pensar também a própria ideia de efemeridade, de fluxo e inconstância dos corpos ao longo do período em que se desenvolvem as festas”, habitadas por “corpos alcoolizados” que “deslizam disponíveis em suas andanças cambaleantes”, demonstrando uma atenção para os corpos em ambientes de festa e para a inconstância dessas produções corpóreas que acabaria se aproximando deste trabalho.

Também tenho acompanhado outras produções que abordam a dança e sua relação com gêneros musicais, como as etnografias de Rodolfo Viana de Paulo (2021) sobre as dinâmicas de gênero, raça e sexualidade em torno do samba carioca focando nas coreografias de passistas e malandros; os textos de Daniel Andrade Lima (2021; 2023) sobre a importância da voz e da dublagem na produção de corpos virtuais e nas

performances de identidades; os trabalhos de Henrique Tenório (2021) sobre a centralidade da bunda nas disputas de raça e classe do funk brasileiro; textos de Suzana Mateus (2023) sobre corporeidades cênico-musicais; e artigos de Luciana Xavier de Oliveira (2021) direcionados para festas de música pop negra onde as práticas emancipatórias se dão no rebolado, na dança e no prazer de diversos corpos. Portanto, já existem debates em curso sobre dança e corporeidade nos estudos sobre música dentro da Comunicação, apesar de serem poucos, quando não tímidos. Acho que minha contribuição para esses diálogos é tratar a análise coreográfica como *indissociável* da análise da politicidade do rap, em contraste com a perspectiva consensual sobre esse gênero que trata a dança e a política como incompatíveis.

Ainda tratando dos estudos que analisam performances musicais na Comunicação, percebo que, apesar dos estudos recentes citados acima, as *teorizações sobre gêneros musicais* não me parecem dar destaque aos corpos em movimento. Não farei um levantamento aprofundado dessas teorias, algo já realizado por outras pessoas (JANOTTI JÚNIOR; PEREIRA DE SÁ, 2019). Meu ponto é enfatizar que, na maior parte dos casos, elas definem os gêneros musicais como pontos de convergência entre características formais (“estéticas”), comunidades musicais (“imaginadas”) e formações identitárias mais amplas, como sintetiza Georgina Born (2011). Esses pontos de convergência envolveriam “regras econômicas que envolvem práticas de consumo e endereçamentos dos produtos musicais”; “regras semióticas que abarcam os processos de produção de sentidos, intertextualidades” e etc.; e regras “técnicas e formais” (JANOTTI JÚNIOR; PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 130) focadas em elementos sonoros como ritmo, harmonia, melodia etc. Nessa perspectiva, entende-se que os gêneros musicais seriam formados por elementos “sonoros” ou “musicais” e elementos “não-sonoros” (ibid.).

Onde os gestos e corpos entram nisso? Nesse quadro geral, os corpos envolvidos nas práticas musicais *são só sugeridos ou pressupostos*. Há os corpos que compõem as comunidades musicais e formações identitárias, claro, mas dificilmente eles surgem *em movimento*, e expressando algo além de seus pertencimentos a grupos sociais específicos. Também há corpos “fazendo” as músicas, é óbvio, mas seus gestos ao executá-las ou dançá-las são pouco explorados. Em contraponto, creio que os gestos e corpos em movimento são *cruciais* para a definição dos gêneros musicais.

Acredito que uma alternativa a isso é entender os *gêneros musicais como agenciamentos*, algo feito por Georgina Born (2013, p. 167, tradução minha), por exemplo, alegando que isso é apropriado para a música por ela ser uma “agregação de

mediações sônicas, sociais, discursivas, visuais, tecnológicas, corpóreas e temporais”. O próprio Jéder Janotti Jr. (2016) já fez isso: basta lembrar do texto “Além Do Rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos”. De modo semelhante, Ian Buchanan (2000) trata qualquer gênero artístico como agenciamento. Guattari e Deleuze (2012b, p. 94) oferecem bases para isso ao dizer que “os agenciamentos podem agrupar-se em conjuntos muito vastos que constituem ‘culturas’, ou até ‘idades’”.

Os agenciamentos já trazem os corpos em sua definição. Na concepção de Deleuze e Guattari, os agenciamentos são tetravalentes, ou seja, definidos por quatro marcadores principais, divididos em um eixo horizontal e um vertical. Por um lado, os agenciamentos são compostos de “corpos, de ações e de paixões, misturas de corpos reagindo uns sobre os outros”, (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 31), o que engloba as “atrações e repulsões, as simpatias e as antipatias, as alterações, as alianças, as penetrações e expansões que afetam os corpos de todos os tipos, uns em relação aos outros” (ibid., p. 33). Esses corpos não se restringem aos corpos humanos individuados e podem ser “corpos coletivos, formados, organizados, corpos geológicos, corpo orgânico, corpo político, corpo social”, de modo que “todo corpo é um corpo coletivo, [...] composto de corpos” (LAPOUJADE, 2017, p. 202).

Por outro lado, os agenciamentos são compostos por “agenciamentos coletivos de enunciação, de atos e de enunciados” (DELEUZE, GUATTARI, 2011a, p. 31), compondo regimes de signos que também são coletivos, e cuja natureza “não é de ordem linguística, mas pragmática”, já que eles “não são signos em si mesmos, mas em função de suas relações com os corpos e com os processos de desterritorialização, de reterritorialização dos quais são inseparáveis” (LAPOUJADE, 2017, p. 202).

Por fim, o agenciamento é formado por territórios, com os processos correspondentes de formação (territorialização), retorno (reterritorialização) e saída (desterritorialização) que os corpos e signos efetuam em relação a eles. Portanto, no eixo vertical, os agenciamentos têm, “de uma parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatam” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 31).

Em resumo, o agenciamento seria “composto de relações” sem ser “reduzível a elas” (idem.), dependendo “sempre dos componentes heterogêneos que concorrem à sua consistência específica” (PELBART, 2016, p. 92). A questão da *consistência* giraria em torno do quanto essas relações dentro do agenciamento “colam” ou não, assim como as relações entre diferentes agenciamentos. Em todo agenciamento, essa “cola” pode levar

à formação de *estratos*, ou seja, endurecimentos ou organizações de relações, onde “as multiplicidades se aglutinam, se solidificam, entram em repetições periódicas, ‘ritornelos’, e ‘engrossam’ como um cimento” (LAPOUJADE, 2017, p. 205).

Neste momento, você pode estar pensando algo em termos de “certo, mas só o fato de o conceito de agenciamento ter os corpos na definição não implica que qualquer estudo que tome os gêneros musicais como agenciamentos tenha necessariamente um destaque para os corpos em movimento, né?”. E é verdade. Além disso, outra indagação possível é “e o rap, pensado como agenciamento? Como seria?”.

Bem, de um lado teríamos os corpos em movimento de artistas, fãs, ouvintes, críticos etc.; mas também corpos de “objetos” como microfones, sintetizadores, correntes, calças, sapatos, bonés, camisas, amplificadores, *boomboxes*, softwares de edição e gravadores; as formações identitárias próprias do rap, os quatro níveis de mediação social da música de que fala Born (2013); e, não menos importante, os afetos e investimentos desejantes que perpassam, conectam e disjuntam esses corpos (o que inclui em algum nível as transações econômicas que também são permeadas por fluxos de desejo), afinal de contas “o agenciamento é fundamentalmente libidinal e inconsciente” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 64), tendo a subjetividade em seu centro. Por outro lado, teríamos todos os regimes de signos que atravessam o rap, os discursos que circulam, as letras e suas rimas intrincadas, as particularidades estilísticas (“estéticas”) de cada subgênero, artista ou local. Esse agenciamento formaria estratos próprios (ligados a estratos de outros agenciamentos), como as hierarquias internas em torno de quem pode falar em nome do coletivo, as recorrências de estilo, os afetos que perpassam certos tipos de rap com maior frequência, e a solidificação da associação do gênero a certos grupos sociais. Em um outro eixo, o agenciamento do rap também atravessa diferentes territórios afetivo-existenciais, se articula à saída de certos territórios, agrupa linhas de fuga, estabelece fronteiras com outros agenciamentos. Ou melhor, o próprio rap é um território, até porque “todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 232).

Com isso andamos um pouco mais, e já podemos entender os *gêneros musicais como territórios*, ou mais especificamente *como territórios afetivo-existenciais*. Apesar dessa discussão parecer ignorada entre os exegetas de Deleuze e Guattari, a julgar pela ausência desse debate no livro “Deleuze And Music” (BUCHANAN; SWIBODA, 2004), ela tem ampla história em outras áreas de estudo acadêmico, e emerge com frequência

(ainda que de modos distintos) na parcela da Comunicação que se dedica à música⁷⁷. Em um artigo de 2012, por exemplo, Janotti Jr. aponta que as cenas musicais de heavy metal em diferentes lugares podem ter características semelhantes, mas que ao mesmo tempo “são negociadas e se transformam em diferenças sonoras e valores sociais que se conformam de acordo com as singularidades dos territórios sonoros em que circulam” (JANOTTI JÚNIOR, 2012, p. 9), com uma cena de heavy metal de Salvador traçando relações bem diferentes com “os outros” gêneros musicais daquele território que uma cena de metal de Porto Alegre, por exemplo. Esse debate tem feito esforços para acompanhar as mudanças nos hábitos de consumo e circulação de música a partir da popularização dos serviços de *streaming*, como quando Janotti Jr. (2020, pp. 30-31) realça a importância das relações entre as dinâmicas de escuta e as “espacialidades imaginadas”, já que “associa-se de modo amplo *japonese bamboo flute* à meditação, sertanejo a baladas/bebidas e funk às pistas de dança etc., mas estas interações não são rígidas, fazendo parte de um certo modo de habitar e imaginar a música”.

Essa modulação é importante porque vai para além do foco nas relações entre gêneros musicais e espaços “objetivos” que costuma marcar esse debate⁷⁸. Não que isso seja um problema. De fato, é importante abordar as maneiras como o rap se agencia com as práticas de agentes sociais de locais específicos, principalmente moradores de bairros periféricos ou pobres. Dito isso, também acho que o debate poderia se beneficiar de um ponto de vista mais etológico. Pensar os gêneros musicais dessa forma envolveria, por exemplo, se indagar sobre quem se sente “em casa” ou quem se sente “em seu território” em uma festa de rap; quem topa ir nos eventos e em quais lugares (uma pessoa pode adorar rap mas só ir para shows em eventos com público de classe média ou rico, por exemplo); quem se sente bem entre as comunidades de fãs; quem faz seu refúgio nos

⁷⁷ “Parte dos estudos no Brasil se voltou para a articulação entre gêneros musicais e suas territorialidades, entendendo que som e música mediam amplas relações socioespaciais - seja para atrelar determinada prática musical a um sentimento de identidade local ou regional; seja para delimitar espaços simbólicos de circulação de gêneros; seja para nos remeter a ambientes virtuais de circulação de canções e audiovisuais em redes sociais e plataformas musicais ou para demarcar e enquadrar os gêneros dentro de uma ordem hierárquica que articula cenários globais e locais” (JANOTTI JÚNIOR; PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 132).

⁷⁸ Isso tem grande importância na própria história do rap, ou do hip hop. Basta lembrar das disputas de território entre os DJs e seus coletivos nos primórdios do hip hop, no fim da década de 1970, quando essa cultura estava condensada no condado do Bronx, em Nova Iorque. Ou de como tem sido importante para os rappers ao longo da história ter o apoio de seu bairro, sua cidade, seu local de origem, e até representá-los (FORMAN, 2000). Ou de todas as tretas em torno do “reinado” de certa cidade ou bairro, como na lendária disputa entre Nas e Jay-Z nos anos 2000 em torno de quem seria o “rei de Nova Iorque” depois da morte de Notorious B.I.G., com toda aquela dinâmica de filme de faroeste de “essa cidade é pequena demais para nós dois”.

shows (e refúgio em relação ao quê); se as mulheres ou pessoas *queer* se sentem acolhidas, e se elas se sentem seguras para ir sozinhas; quais são os modos de coabitação dos territórios; com quais outros territórios afetivos eles se relacionam e de que forma; o que está em jogo nas disputas por território quem é considerado apto a disputar etc. A ênfase de Guattari e Deleuze nas *desterritorializações* e nos afetos envolvidos na fundação de territórios possibilita que a discussão sobre gêneros musicais e territórios não tenha a obrigação de se restringir a espaços específicos. Por outro lado, mesmo as relações entre gêneros musicais e locais bastante “objetivos” e específicos sempre trazem consigo investimentos afetivos de algum tipo.

É aqui que entra em cena o *ritornelo*, conceito criado por D&G a partir da música, onde nomeia uma marcação na partitura que indica uma repetição de certo trecho musical, sendo quase um sinônimo do termo “refrão”. Na conceituação de Guattari e Deleuze, “mesmo num agenciamento territorial, é talvez o componente mais desterritorializado, o vetor desterritorializante, como o ritornelo, que garante a consistência do território” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 146). Isto se dá porque o ritornelo, que para fins didáticos eu chamarei alternadamente de refrão, tem uma função tripla: “o ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele” (ibid., p. 139). De modo geral, ritornelo seria “todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos etc.)”, e, mais especificamente, “falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou ‘dominado’ pelo som” (idem.). No ritornelo,

[...] os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de TV são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 122).

Como Ian Buchanan (2000, p. 183, tradução minha) mostra, “a música pop é um refrão”, ou, em outras palavras, está alicerçada em ritornelos, refrões e repetições, algo sempre enfatizado por Thiago Soares (2014) em seus ensaios sobre a música pop. Indo além da estrutura formal, pensar em termos de ritornelos (musicais) envolve considerar que qualquer tipo de “melodia que gruda na sua cabeça e pode ser facilmente assobiada ou murmurada é um refrão” (BUCHANAN, 2000, p. 184, tradução minha),

independentemente se esse elemento sonoro esteja na voz de quem canta, em uma levada de percussão, um sintetizador, um *riff* de guitarra ou uma virada de bateria. Tendo qualquer uma dessas origens, o ritornelo pode atuar de maneiras diferentes a depender do contato, não estando fixo a pessoas ou canções específicas, o que implica “uma rejeição parcial, pelo menos, da estética”, ou seja, dos critérios formais e da cristalização de sentidos em torno de certos objetos de arte, e pensar “a função da música” e de outras artes em “termos etológicos” (ibid., p. 185, tradução minha).

Vislumbrar a música pop (ou o rap) em termos de territórios e refrões é atentar para as três funções ou aspectos do ritornelo, que podem muito bem se misturar: “ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro”, indo “do caos a um limiar de agenciamento territorial” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, pp. 123-4), como no caso dos MCs que ouvem de novo e de novo um *beat* e repetem vocalizações como “hum” e “ahan” para entrar no território da canção e no estado de corpo propício para cantá-la. Na segunda função, “organizamos em torno do ponto uma ‘pose’ [...] calma e estável: o buraco negro deveio [tornou-se] um em-casa” (idem.), já se está no território, mas é preciso organizá-lo, se situar nele, como o produtor encarregado de fazer os *beats* de um disco e que vai angariando *samples*, separando trechos, picotando canções, descartando outras. Lembro também do pai de Hanif Abdurraqib (2021, p. 89, tradução minha), que “voltava para casa depois do trabalho e sentava na garagem com as janelas levantadas na nossa velha van, deixando jazz alto preencher o interior do carro por uns momentos antes de sair, como se fosse uma ponte trazendo-o de volta para um si mais familiar”. Por fim, na terceira função, “enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro” (idem.), como os ouvintes que saem de um território afetivo onde estavam inseridos para adentrar no território do rap, ou saem do território do rap e se acoplam a outros agenciamentos, expandindo aqueles universos, traçando certas linhas de fuga e/ou se ligando a outras. A criação desses territórios afetivos é crucial para o mercado da música pop.

Todo novo tipo de música que consegue esculpir um nicho de mercado para si de fato cria um nicho na esfera pública para seus ouvintes: sua função e apelo é primeiramente territorial. Ou seja, ele força um domínio fortemente protegido a abrir suas portas e admitir mais uma [pessoa]. Isso geralmente significa dar uma voz a adolescentes que [...] não teriam uma. O que eles de fato fazem com essa voz é o fator crucial nessa análise. Eu diria que o que eles fazem corresponde à primeira função do refrão, onde ouvintes de música pop usam a voz que ela dá a eles para se enunciar diferentemente, e, ao fazerem isso, tornar mais

habitáveis as condições objetivas de sua existência. (BUCHANAN, 2000, p. 185, tradução minha).

Vê-se que, por esse viés etológico (e relacional), “o jogo rítmico de reafirmação” dos ritornelos onde “a música e a arte têm um papel decisivo no plano sensorio-motor, sustenta essa consolidação incerta do *self*”, e demonstra o potencial da arte tanto para “o devir, os arranjos e aproximações de novos universos, abrigando um território existencial” (SAUVAGNARGUES, 2016, p. 128, tradução minha), quanto para a manutenção de subjetividades conservadoras. Se a música tem uma “força de desterritorialização” maior que outras artes, ela “opera também as mais maciças reterritorializações, as mais embrutecidas, as mais redundantes. Êxtase e hipnose. Não se faz um povo mexer com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 176). Como demonstrei no caso dos Racionais MC’s, os refrões agenciam entradas, formações e saídas de territórios dos mais diversos lados políticos.

Isto posto, se as descrições dos ritornelos feitas por Deleuze e Guattari podem parecer *sonoras* demais, me parece interessante a sua citação de “refrões gestuais”, que me parecem ligar esse conceito com o cenário contemporâneo de consumo musical. No caso do TikTok, Janotti Jr. (2020, p. 32) aponta que uma das singularidades da plataforma é o “compartilhamento de conteúdos musicais a partir de desafios coreográficos”, principalmente em gêneros fortemente “associados a danças como k-pop e o brega funk, notabilizado pelos passinhos, que acabaram se acoplando a poéticas associadas à plataforma”. A consistência entre esses gêneros e a plataforma tem sido tão forte que várias canções já são produzidas com “letras que marcam os passos coreografados” (idem.), além dos próprios *beats*. No caso do brega funk, as músicas parecem compor solos de bateria que acoplam palmas, linhas de baixo supergraves, vocalizações repetitivas e sons de tiros ou lâminas sendo afiadas. Quanto ao YouTube, Janotti Jr. (ibid., p. 36) argumenta que é notável o sucesso do funk na plataforma, o que “segue a importância que a dança e a ambientação imagética possuem na história do gênero musical”, já que “os aprendizados das coreografias e a performatização das canções de funk nos videocliques ocupam um lugar especial” no gênero.

Em suma, nesses gêneros musicais (acoplados a essas ecologias digitais) os refrões gestuais têm um papel crucial na composição dos agenciamentos, seja em termos de disputas de território (“quem dança melhor certa coisa?”, “quem faz melhor a coreografia x ou y?” etc.), de entrada em um território (no k-pop, muitas vezes o ingresso no *fandom* do gênero como um todo ou de algum grupo envolve o aprendizado de

coreografias de certas canções), ou de saída de territórios (a jovem que “objetivamente” ocupa o espaço físico da sala de aula mas que ao mesmo tempo anseia por outros estados de corpo e se desterritorializa ao executar discretamente uma coreografia de certa canção). Mas isso não ocorre somente nesses gêneros... cada gênero musical traz uma série de ritornelos gestuais e motores em seu agenciamento, mesmo que suas posturas e movimentos sejam tidos como “naturais”, como demonstra Henrique Tenório (2021) em seu ensaio sobre Adriana Calcanhotto e a bunda no funk.

3.4 Cartografia Dos Refrões Gestuais Do Rap

*It's not a place
This country is to me a sound
Of drum and bass
You close your eyes to look around*
“XXX.” (2017) – Kendrick Lamar feat. U2

*How you go against the same system you were colonised by?
Brother, your whole ting compromised*
“Angel” (2022) – Little Simz

Depois de trazer à cena diversos corpos, cheguei à conclusão de que o corpo que deve ser colocado em destaque para falar sobre os refrões gestuais específicos do rap é justamente “o meu”. Afinal de contas, se na prática da cartografia “corpos mais dinâmicos e sensíveis são criados, abrindo a possibilidade de pesquisar na experimentação da variação e das diferenças”, ressaltando que “esse corpo [de quem cartografa] tem uma história, que não é linear e não é fechada” (POZZANA, 2016, p. 59), para que o mapeamento do rap que estou fazendo aqui seja mais preciso é necessário que eu me coloque mais, e que eu ponha para jogo meu corpo em suas estases e transformações a partir das entradas no território do rap.

Além da cartografia, me inspiro aqui em Fanon, que, em livros como “Pele Negra, Máscaras Brancas” e “Os Condenados da Terra”, “escreve a partir do corpo” (CHERKI, 2022, p. 248) e dos *desequilíbrios* que ele sofre. Ao contrário de considerar o estilo de Fanon condenável por ele “não escrever de forma demonstrativa e por sacrificar a objetividade e a eficiência”, acredito que ele me toca justamente por ser aberto ao lirismo

e à investigação de como seu corpo era afetado pelo ambiente e pela história, introduzindo “uma linguagem que surge do corpo em movimento” (ibid., p. 266). Também há aqui uma aproximação com a ideia de Gil (2013, p. 17) de que a dança começa *no desequilíbrio*, e envolve “tirar o peso do corpo conservando ao mesmo tempo a sua ligação à terra, porque bailarino algum poderia executar movimentos em situação de não-gravidade. A dança é de início obra de seres que andam e pesam sobre um solo”. Por conta desses fatores, preciso esquadrihar o solo onde danço e me desequilibro quando entro no território afetivo do rap, que é composto de estratos, histórias e hierarquias específicos. Há estratos que indicam solidificações e organizações dos movimentos dos corpos e de suas relações, e estratos que trazem recorrências subjetivas.

Também preciso considerar que cartografo minha entrada no rap pisando sobre o solo do Brasil. Se há sempre uma multiplicidade de territórios emaranhados em determinado espaço, certamente se fazem presentes nessa cartografia uma influência dos estratos relacionados à história da colonização, que impregna nossos solos e nossos inconscientes, formando uma camada profunda que ainda tentamos desenterrar – neste ponto me lembro que fiquei sabendo recentemente que parte dos meus antepassados foi escravizada nessa história, algo com o qual ainda estou aprendendo a lidar. A história do rap no Brasil e nos EUA também está marcada por esses estratos da colonização, que deixam marcas nos corpos e nas subjetividades, e têm agência sobre nós, mas também são investidos pelos afetos que nos atravessam. Ou seja, há aí toda uma rede que envolve uma política dos territórios e das relações entre territórios, ou uma *política do chão*, como Lepecki (2012, 2017) aborda em diálogo com Paul Carter⁷⁹ (1996).

Começando essa espécie de história coreográfica da minha relação com o hip hop, eu diria que o início de minha entrada no território do rap foi na adolescência, em meados dos anos 2000, em Teresina. Já tinha nascido e depois voltado pra Recife, após cinco anos da infância em Campinas, onde meus pais foram cursar pós-graduação na Unicamp. Vivi até perto do rap paulista em seu período de consolidação no Brasil, mas estava totalmente alheio. Só fui entrar em contato com o rap morando em Teresina.

⁷⁹ “Para Carter, a primeira condição para o tipo de livre movimento requerido pelo colonialismo é a limpeza do terreno, a criação de uma superfície plana. [...] Enquanto isso, outros corpos caem e habitam dobras e fissuras não consideradas”, e “o chão sacode e treme, agitando os caídos” (LEPECKI, 2017, p. 182). Por isso, “uma política do chão, se se ela pretende iniciar uma poética verdadeiramente pós-colonial e anticolonialista, deve antes de mais nada gerar práticas discursivas e cinéticas que evidenciem o corpo em movimento como uma extensão inevitável do terreno que o sustenta” (ibid., pp. 182-183).

Na época, tanto rap quanto estilos de R&B mesclados com rap permeavam as paradas de música pop, seja na MTV ou em rádios como Jovem Pan e Transamérica. Na época, ele disputava espaço com o pop, a “música eletrônica” de modo geral, diferentes tipos de rock, e, no Brasil, gêneros como axé e funk. Eu ouvia um pouco de tudo, mas focava no rock e no rap, e bandas que misturavam os dois gêneros como Linkin Park, Limp Bizkit e Rage Against The Machine. Escutava também rappers como Eminem, 50 Cent, Jay-Z e Marcelo D2. Para além das rádios, o rap estava em franca expansão mercantil a nível global, ocupando trilhas sonoras de filmes de diversos gêneros, assim como de jogos de corrida, ação e esportes distintos, algo que me apresentou a inúmeros artistas e canções. Às vezes, o próprio rap era o tema central, como em “Def Jam: Fight For NY” (2004), jogo de luta criado a partir de uma parceria entre a gigante gravadora Def Jam (centrada em rap e R&B) e a produtora de jogos EA Games.

Figura 6 – Gangue de Crow (Snoop Dogg) no jogo “Def Jam: Fight For NY”



Fonte: Divulgação⁸⁰

“Def Jam” trazia dúzias de rappers que eu ouvia na época como Snoop Dogg, Sean Paul, Fat Joe, Xzibit, Ludacris, Lil’ Kim, muitos socos e chutes, várias canções de rap, e a possibilidade de customizar um personagem com combinações de joias e roupas. Outro de 2004 que joguei até cansar foi “Grand Theft Auto: San Andreas”, que, além de ter rádios de rap na trilha sonora, se baseava na cultura de gangues de rua de Los Angeles que permeou o *gangsta* rap dos anos 1990.

⁸⁰ Disponível em: < https://def-jam-wrestling.fandom.com/wiki/Crow%27s_Crew >. Acesso em: 11 jul. 2023.

Figura 7 – Cena do jogo “GTA: San Andreas” com a gangue da Grove Street



Fonte: Divulgação/Google Play⁸¹

Em meio a tudo isso, eu era um garoto nerd de classe média posando de forte por ter medo de apanhar ou ser ridicularizado, procurando meu lugar no mundo, aprendendo a “ser homem”, e anestesiando possíveis vulnerabilidades e sensibilidades. Em meio a isso, me parece que o rap foi crucial na minha formação como jovem dos anos 2000, e como homem cis-hétero. Não me surpreende ler vinte anos depois um texto de bell hooks (2022, p. 60) vindo dos anos 1990 em que ela diz que tanto em seu tempo quanto nos anos 1960 a masculinidade negra era vista nos EUA como “a incorporação quintessencial do homem como ‘forasteiro’ e ‘rebelde’. Os homens negros tinham acesso ao fator ‘da hora’ [*cool*] que os homens brancos tanto desejavam”. Esse fascínio pela cultura do “Outro” (para usar os termos de bell hooks), que também é fortíssimo no Brasil (a ponto de bagunçar invariavelmente as distinções entre o Mesmo e o Outro), até pela circulação institucionalizada de uma política cultural de valorização da miscigenação racial, se fez presente em maior ou menor grau no meu círculo de amigos, tanto brancos quanto negros, para quem a cultura hip hop também era “outra”. Ele me parece ter se acoplado a um desejo da minha parte de compor um grupo menos nerd e tímido, fazer rolês “menos infantis”, me afirmar diante das competições esportivas e ritos de passagem masculinos.

Por outro lado, a alteridade dessa cultura nem sempre era evidente, até por conta de sua onipresença. Um exemplo é a prática do *sagging*. Via os colegas mais descolados (brancos e negros) usando cuecas acima da linha da calça, e só notei dez anos depois que aquela prática era parte do hip hop (a partir dos anos 1990), provavelmente vinda da cultura de prisões dos EUA. Nessa moda eu mal entrei. Mas lembro de tentar usar bonés meio de lado, algo que foi desencorajado na hora por um amigo... ainda bem, já que apesar

⁸¹ Disponível em: < https://play.google.com/store/apps/details?id=com.rockstargames.gtasa&hl=pt_BR >. Acesso em: 11 jul. 2019.

de eu ainda não aceitar meus cabelos cacheados e cortá-los curtos mensalmente, bonés deixavam meus cabelos mais secos. Nesse sentido, me pergunto se minha movência no solo brasileiro pode ter contribuído para essa incorporação de elementos da cultura negra, “naturalizando” trocas culturais que mais tarde poderiam ter se enquadrado no guarda-chuva da apropriação cultural, um conceito que debati anteriormente (ROLIM, 2018). Não que eu andasse como um “wigger” por aí, vamos com calma. Mas o fato é que os estratos relacionados ao mito da democracia racial e ao investimento na mestiçagem como ponto *distintivo e positivo* da cultura brasileira são profundos. Impossível não passar por esse ponto na cartografia, e não assinalar sua marcação no meu corpo, que estou usando como mapa possível de uma história social do/no Brasil – como faz Beatriz Nascimento ao falar de “corpo-mapa” (RATTS, 2022).

Ainda na adolescência, me recorro de ver vários colegas adicionando correntes prateadas e douradas ao seu vestuário, algo vindo do hip hop (como já estava claro na época). Nessa moda eu também não entrei. As correntes deixavam manchas nas peles, e um cheiro esquisito. Mas fiquei com outras marcas, nem que seja em termos de *posturas* e *gestos*. Uso esses dois termos por seu peso nos Estudos de Dança. Segundo Hubert Godard, a postura ou pré-movimento determina a forma como articulamos os gestos.

Chamaremos de pré-movimento essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar. [...] A mesma forma gestual [...] pode estar carregada de significações diferentes, dependendo da qualidade do pré-movimento. [...] É ele que determina o estado de tensão do corpo e que define a qualidade e a cor específica de cada gesto. O pré-movimento age sobre a organização gravitacional, isto é, sobre a forma como o sujeito organiza sua postura para ficar em pé e responder à lei da gravidade [...]. O sistema dos músculos gravitacionais, cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, é encarregado de assegurar nossa postura. São esses músculos que mantêm nosso equilíbrio e que nos permitem ficar em pé sem que tenhamos de pensar. São ainda esses músculos que registram as mudanças em nossos estados afetivos. Assim, toda modificação de nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura (GODARD, 2003, pp. 13-14).

O pré-movimento, “em grande parte inconsciente, é atravessado por hábitos perceptivos, sensoriais, motores, afetivos, culturais e sociais” (LIMA, 2017, p. 13). A ênfase no aspecto social que atravessa o pré-movimento é importante, já que ele nunca é restrito a um sujeito específico, por mais singular que o corpo possa ser. Isso fica evidente

nas posturas que fui aprendendo nos meus contatos com o rap, como a postura básica do rap *hardcore* que consiste em arquear os ombros, manter a postura verticalmente ereta, enrijecer os músculos, suprimir as articulações dos braços, franzir as sobrancelhas. Esse conjunto de disposições corporais serve como base para qualquer gesto no rap *hardcore*, como balançar a cabeça para frente e para trás ao som das batidas, ou estirar os braços e mexê-los para cima e para baixo no plano sagital. Esses são alguns dos refrões gestuais do rap, que moldam os territórios afetivos desse gênero musical, possibilitando entradas, modificações e saídas dos agenciamentos.

Figura 8 – Postura rígida de Megan Thee Stallion, mesmo participando de performance da canção “We Don’t Talk About Bruno”, parte da trilha do filme infantil “Encanto”, no Oscar de 2022



Fonte: Variety/Captura de tela⁸²

Godard chama de *mitologias do corpo* esses conjuntos de refrões gestuais. Não adotarei esse termo daqui por diante, mas sua formulação é útil para elucidar os conceitos de regimes coreográficos e regimes coreopolíticos. Essas mitologias do corpo seriam “universos gestuais particulares gerados nas relações que o corpo tece com o peso, com o espaço, com o tempo, com o movimento, com a palavra, com os outros corpos, com o espectador e com o contexto no qual está inserido” (LIMA, 2017, p. 14), de modo que “a mitologia do corpo que circula em um grupo social se inscreve no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos serve de veículo para essa mitologia” (GODARD, 2003, pp. 20-21).

⁸² Disponível em: < <https://twitter.com/Variety/status/1508260394225192960> >. Acesso em: 11 jul. 2023.

Figura 9 – Dory de Oliveira e Souto MC no clipe de “Dama da Noite” (2023) – as duas fazem diferentes gestos característicos do rap ao mesmo tempo



Fonte: Captura de tela/Youtube⁸³

Figura 10 – Ice Blue e a plateia fazem o gesto de “VL” (“vida loka”) em show dos Racionais realizado em Recife em 2019



Fonte: Arquivo pessoal

Em suma, *gesto* seria um *recorte relacional* de certo(s) movimento(s). “A dimensão sensível e a dimensão significativa do gesto se desenvolvem entrelaçadas na relação com o contexto, e o contexto está, ao mesmo tempo, dentro do sujeito e fora dele. O sentido do gesto pertence tanto ao sujeito que age quanto àquele que percebe” (LIMA, 2017, p. 13). Através do enfoque no gesto, cartografa-se mitologias do corpo específicas para cada estilo de dança, ou seja, regimes coreográficos específicos.

Por exemplo, as diferenças entre um bailarino clássico e de um dançarino de hip-hop consistem não apenas em vocabulários e sintaxes de movimentos específicos em que cada um foi treinado, mas em toda uma cultura do gesto que afirma um modo particular de subjetividade e também de pertencimento a uma determinada comunidade. Em cada uma destas corporeidades há um léxico implícito, e por vezes também explícito, de gestos permitidos e de gestos proibidos. Estes gestos revelam a especificidade da performance que eles iniciam, onde as informações que se processam nele se articulam e se dão a ver com

⁸³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WIWsSMcTobI> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

todas as implicações estéticas e éticas que lhe são implícitas (LIMA, 2017, p. 15).

Em outras palavras, as diferenças entre esses estilos de dança não compõem apenas movimentos no sentido abstrato, mas também territórios afetivos e subjetividades. Essa ênfase no aspecto subjetivo me remete à declaração de Isabelle Launay (2013, p. 108) de que falar em gesto é também “falar de desejo, porque na efetuação de um gesto está, antes de tudo, o desejo, portanto uma carga de inconsciente e uma carga consciente de negociação perceptiva etc.” Isto me permite retornar à questão da dança (em sentido amplo) como forma de comunicação (consciente e inconsciente) com outros corpos. “Ora, o que é um gesto dançado senão um agenciamento particular do corpo? Todo o gesto é, por si, um agenciamento; mas em geral agencia o corpo a um objeto ou a outros corpos” (GIL, 2013, p. 55). Por essa lógica, podemos dizer que os gestos “agenciam gestos com outros gestos; ou um corpo atual com os corpos virtuais que atualizam; ou ainda, movimento com outros movimentos. [...] Neste sentido, dançar é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo” (idem.).

Me parece que essa questão do âmbito micropolítico dos gestos é pertinente para falar da minha fase seguinte de contato com o rap, depois de alguns anos afastado e mais voltado para o rock. Essa fase envolveu uma transição de Teresina para Belo Horizonte, onde vivi aos 17 anos. Em dado momento, aceitei a dica de uma amiga paulista descendente de japoneses e comecei a ouvir Racionais MC's. Foi aí que começou de fato meu letramento racial, antes da universidade. Ao longo do ano, entrei e saí de um quadro de depressão, o que altera os gestos e posturas com os quais eu ouvia rap. Estudava em um colégio católico cheio de jovens ricos e/ou de classe média, com quem tive dificuldade de me relacionar. Não ajudava o fato de eu ser o único nordestino no ensino médio, o que me tornava alvo de estranhamentos, tolices e piadas, seja de alunos ou de professores. Ouvir música nos recreios e nas subidas e descidas de ladeira a caminho do colégio era uma tentativa de formar um mínimo de território. Geralmente ouvia sozinho, andando ou sentado no pátio da escola. Acuado. O escudo que eu levantava acabava atualizando uma postura mais “adequada” para ouvir rap consciente. Riscava no caderno ou na cadeira os versos para ver se os lembrava, mas também para marcar território.

E, como que demonstrando que o racismo brasileiro funciona por denegação, como argumentou Lelia Gonzalez (2020), eu costumava responder silenciosamente pensando um misto de “ainda tenho muito a aprender” e “posso ser branco, mas não sou branco como *eles*”. Lembro que especialmente “Fim de semana no parque” e “Negro

drama”, dos Racionais MC’s, eram pedradas para mim. Aquilo me despertava uma sensação de raiva e injustiça, mas talvez, em conformidade com o espaço, fosse também uma expiação de culpa, da qual posso ainda não ter me livrado totalmente.

Em 2011, comecei a cursar Jornalismo na UFPE, e meu consumo de rap praticamente zerou. Preferia ouvir rock (principalmente dos anos 1960 e 1970), blues, jazz, MPB, funk dos anos 1970 etc. Só voltei a escutar rap em 2015, prestes a entrar no mestrado. Inicialmente o interesse era mais “objetivo”. Meu TCC, centrado em Miles Davis e nas controvérsias da “recepção” de sua fase jazz fusion (de fim dos anos 1960 até os anos 1970), tocou na discussão sobre apropriação cultural, que circulava nas redes sociais em bolhas de esquerda. Percebi uma repetição do ciclo de criação seguido de apropriação e diluição que acompanha diversos gêneros de música negra há séculos (ROSE, 1994) na disputa entre as rappers Iggy Azalea, branca e australiana, e Azealia Banks, negra e novaiorquina. Às vezes eu até travava quando “Fancy” (maior sucesso de Iggy Azalea) tocava nas festas, sem querer dançar.

Só percebi depois, mas acabei escolhendo como tema da dissertação as tensões em torno do pop-rap, de Iggy Azalea e da sua “recepção” no rap dos EUA não só por sua importância estética e sociológica, mas também como forma de denegação. Como se, ao ponderar sobre as críticas aos deslizes de Iggy Azalea em sua incorporação de elementos da cultura negra, eu dissesse “quem está errada é ela, não sou eu!”. Tanto é que, de início, a dissertação tinha um desenho mais duro, por conta da angústia em torno de minha própria posição racial (de privilégio, ainda que parte da minha família seja preta e parda). Depois fui amolecendo, ainda que só tenha me dado conta do mecanismo de defesa depois do fim. A trava ao dançar e as discussões em torno da autenticidade de Azalea eram sintomas de um conflito em relação ao território do rap, mas também a outros.

Figura 11 – Iggy Azalea, rapper australiana que foi foco da minha dissertação



Fonte: Michael Tran/FilmMagic⁸⁴

⁸⁴ Disponível em: < <https://www.theguardian.com/culture/2015/jan/08/peoples-choice-awards-betty-white-robert-downey-jr-ben-affleck> >. Acesso em: 13 jul. 2023.

Essa também foi a época em que eu comecei a ir para shows de rap, sendo o primeiro uma apresentação de Racionais MCs num festival de rap e reggae no Clube Português (sempre o colonialismo à espreita) do Recife, em 2016. Ali eu *realmente* me vi fora do meu território. Na minha “vida noturna”, estava acostumado a circular por espaços de lazer de presença majoritariamente branca e/ou de classe média. Aquilo era diferente. Não fiquei travado como ao ouvir canções de Azalea, e inclusive cantei os versos dos clássicos dos Racionais a plenos pulmões, mas ainda assim lembro de ansiar para que outra pessoa branca (ou mais branca) aparecesse para que eu não desse a impressão de ser “o playboy” do rolê. A denegação mais uma vez.

Me pergunto se a própria gestualidade característica do rap consciente não facilita a descrição de um corpo que também é “duro”, mas por (ainda) não se sentir solto nesses territórios. A mesma coisa seria mais difícil em um evento de brega ou de funk, por exemplo. Essa questão dos gestos diante do contato com a música (e seu território) vai além da consciência crítica que pode ser adquirida ao longo da escuta de “rap político”, mas ela pode ajudar no processo, claro. Tanto é que acredito que fui aprendendo a *coabitar* aquele território conforme fui estudando mais a história do hip hop, ouvindo mais artistas de rap (Kendrick Lamar, Nicki Minaj, Emicida, A\$AP Rocky, Lauryn Hill, Chance The Rapper etc.), achando colegas que também gostavam do gênero, e comprando camisas de artistas de rap (sempre grandes, que já ensinam um espaço do corpo diferente).

Enfatizo a ideia de coabitar porque acredito que ela seja crucial. O retorno do meu contato com o rap consolidou um movimento de coabitação de territórios com pessoas de outros grupos sociais bem mais frequente que antes, algo que começou de fato na universidade pública. Tive a sorte de ser agraciado com a implementação dos programas de cotas nas universidades públicas, não diretamente, mas pela própria oportunidade de conviver mais intensamente com pessoas negras, pobres, de periferia, LGBTQIA+ etc., iniciando um processo de aprendizado que ainda não terminou. Foi só aí que passei a abraçar meus cachos, deixá-los crescer e ganhar forma, por exemplo. Antes, raramente via pessoas com cabelos cacheados ou crespos ao meu redor. Ninguém para achá-los bonitos, inclusive eu mesmo. Mais tarde, isso se intensificou com a influência do Black Lives Matter e meu contato maior com pautas dos movimentos negros. Também vi isso ocorrer entre várias pessoas da minha família, que passaram a falar mais abertamente sobre sua negritude. Esse conjunto de movimentos “desarranjou” meu corpo, amoleceu minha ligação com certos estratos, me deixou emergir outros corpos virtuais.

Quanto à “vida noturna”, passei a ter a impressão de que precisava aprender a compor esses novos territórios de uma forma que os perturbasse o mínimo possível, coabitando-os de uma maneira que as pessoas de outros grupos que tinham aquele território como lar (sejam elas negras, pobres, LGBTQIA+ ou o que seja) não se sentissem menos em casa por conta da minha presença. Claro, é o que consigo processar conscientemente de uma tentativa. Não posso ter ciência ou controle completos do “meu lado”, e menos ainda do lado dos outros, já que isso engloba dinâmicas de comunicação tanto conscientes quanto inconscientes. O que não é o mesmo que deixar de assumir responsabilidades. Colocando em outras palavras, a questão está além de poder ir aos shows ou não, como se costuma discutir em relação à festa Batekoo⁸⁵, por exemplo. Ao longo da história brasileira tem sido concedida à branquitude a “permissão” (dada por ela mesma) para *transitar* entre diferentes territórios afetivos, como Liv Sovik (2011) destacou bem, assim como Henrique Tenório (2022) em sua discussão sobre as diferentes facetas de Anitta. Contestar essa permissividade de trânsito tem sua importância, claro, mas talvez para o “lado pálido” uma questão mais crucial gire em torno de *saber coabitar* esses territórios, e se deixar ser atravessado por (ou aprender) formas de expressão que não reiterem hierarquias (das quais muitas pessoas fogem ao rumar para esses territórios), e não os tornem menos seguros ou confortáveis para os outros.

Essa sapiência em torno da coabitação vale para atividades do dia a dia, mas também para práticas de pesquisa e especialmente as cartográficas, que nesse sentido se aproximam da antropologia, uma ciência fundamentada nas trocas interculturais e entre territórios, e que, portanto, “vive de equívocos”, como diz Viveiros de Castro (2018, p. 92). Viveiros se apoia aqui em Roy Wagner (2017, p. 57), que diz, sobre suas relações iniciais com os povos Dabiri da Nova Guiné, que “o equívoco deles a meu respeito não era o mesmo que meu equívoco acerca deles”. Apesar da distância intercultural entre mim e as pessoas que também habitam os territórios do rap não ser tão grande quanto a distância entre Wagner e os Dabiri, como esse relato deve ter elucidado, minhas experiências de coabitação também trazem equívocos interessantes, que não devem ser entendidos aqui como erros. “Um erro ou um engano só podem se determinar como tais dentro de um mesmo ‘jogo de linguagem’, ao passo que o equívoco é o que se passa no intervalo, o espaço em branco entre jogos de linguagem diferentes” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 92). O equívoco também não é uma ilusão, e sim “a condição-limite

⁸⁵ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CA-vaVggUzc/?igshid=1hox6zirh5pbk> >. Acesso em: 22 mar. 2023.

de toda relação social, condição que se torna [...] hiperobjetivada no caso-limite da relação dita ‘intercultural’”, onde os jogos de linguagem divergem maximamente” (ibid., p. 93). Assim, o oposto do equívoco “não é a verdade, mas o unívoco enquanto pretensão à existência de um sentido único e transcendente. O erro ou ilusão por excelência consistiria, justamente, em imaginar que haja um unívoco por baixo do equívoco, e que o antropólogo seja seu ventríloquo” (ibid., pp. 93-4), ou, no caso, o cartógrafo.

Acredito que esses equívocos tenham a ver também com as tensões em torno da minha coabitação do território do rap na condição de jovem branco de classe média. Não cheguei a realizar entrevistas propriamente ditas, mas conversando com pessoas em eventos de rap acabei ouvindo declarações contraditórias. Lembro de sentar para comer uma pizza entre shows do RDV Festival, em 2019, na casa de eventos Baile Perfumado, em Recife, e ser perguntado por um jovem se eu era fã de Cynthia Luz. A cantora mineira, que era uma das *headliners* da noite, teve seu show cancelado de última hora por conta de problemas de voo. Eu mal a conhecia... só tinha ouvido algumas músicas naquela semana, para me preparar para o festival. Achei o comentário engraçado. Estava sozinho, e devia estar aluado, ou esfomeado. Ou talvez eu não parecesse muito *trapper*, considerando que o trap era a tônica do festival⁸⁶. Cynthia Luz também não, sendo uma cantora branca de cabelos lisos e claros que mistura trap, rap, R&B e “nova MPB”.

No mesmo Baile Perfumado, em outro RDV Festival⁸⁷ realizado quatro meses antes, fui com uma camisa do disco “Cores e Valores” dos Racionais MC’s. Dessa vez o *line-up* era mais equilibrado entre o rap e o trap. Tanto é que um jovem praticamente tão branco quanto eu, que parecia recém-saído da adolescência e estava perto de mim na maioria dos shows, veio tirar onda de mim por eu não saber de cor algumas letras de Djonga. Era comportamento típico de fã de “rap consciente”, mas não só. Lembrei ironicamente dos tempos em que eu ouvia rock e dos questionamentos ansiosos que os roqueiros fazem uns aos outros em torno do conhecimento sobre suas bandas favoritas, disputando o território afetivo das bandas (e seu lugar nele). Pensei “se fosse show de Racionais seria outra história...”, e sorri. Naquela época não estava tão afiado no repertório de Djonga, mas achei divertido ver o show perto do jovem, que estava com sua namorada, ou “boyzinha”, como dizemos em Recife. Melhor do que ver show perto de

⁸⁶ Entre os artistas da noite estavam Recayd Mob, Lil Raff, Shevchenko & Elloco, Denov, Konai, A600z, NL, Kerda L.A e Dj RDV.

⁸⁷ Esse festival teve shows de Matuê, Djonga, Luccas Carlos, Diomedes Chinaski, Lua, NexoAnexo, D’Cortesia, Dj Karla Gnom e Dj RVTX.

gente “morgada”. Lembro também dele me perguntar se eu curtia Luccas Carlos, que eu sinceramente não conhecia. Nessa hora o jovem mergulhou na sonoridade mais melosa (e melódica) entre o trap e a nova MPB de Luccas Carlos e passou a engajar em abraços e duetos com sua boyzinha. Confesso que não curti o show.

Por outro lado, também ouvi comentários surpreendentes de validação da minha coabitação no território. Os dois vieram na Batalha da Escadaria, em noites diferentes. O primeiro deles veio de um MC que participava frequentemente das batalhas com um *flow* equivalente a um kung fu estilo bêbado, mas cujo nome eu não lembro. O jovem reparou na minha camisa do Wu-Tang Clan, abriu um sorriso, e elogiou, dizendo que “eles já diziam nos anos oitenta coisas que a gente só percebeu agora”. Sorri em agradecimento, e concordei com alguma frase curta. Ele seguiu seu caminho na roda e foi encontrar seus amigos, e eu fiquei me recriminando porque cogitei corrigi-lo, já que lembrei que o primeiro disco do Wu-Tang só veio em 1993. Pensei “com que direito você ia corrigir o cara?”. Engraçado como uma validação externa me gerou uma invalidação interna.

Figura 12 – Batalha da Escadaria, realizada no centro do Recife, às sextas-feiras



Fonte: Suellen Ferreira/ANF/Terra⁸⁸

Em outra noite, ao me ver dando entrevista para a TV Globo⁸⁹ e circulando no espaço onde ocorreria a Batalha e conversando com algumas pessoas, um rapaz me perguntou se eu iria batalhar (como MC). Sorri timidamente e disse que não, que eu estava lá por curtir rap mas também por estudar rap na minha pós-graduação. O jovem ficou

⁸⁸ Disponível em: < <https://www.terra.com.br/comunidade/visao-do-corre/role-de-quebrada/batalha-da-escadaria-no-recife-agora-e-patrimonio-cultural,9cb2a38222aa6f64bb4ac372f3cd4efft2nuwlah.html> >. Acesso em: 13 jul. 2023.

⁸⁹ Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/10138004/> >. Acesso em: 24 abr. 2023.

surpreso e empolgado, enquanto eu fiquei com vergonha de falar sobre meu projeto. Depois, a empolgação dele focou na ideia de que eu deveria abrir um site (ou página no Instagram) de notícias sobre o rap pernambucano. Levei com mais leveza esse outro comentário, que tomei como um equívoco elogioso.

Essas são cenas compostas por equívocos, ambivalências, diferenças de sentido e repertório marcadas pela presença de um fundo inconsciente nas ações comunicativas, mas também por uma tensão em torno da minha presença no território. É uma tensão que não posso resolver, que vai além de mim, e que nem tenho pretensões que se resolva. Quero lidar com elas de modo mais leve e sadio, sim. Mas a dissolução dessa tensão indicaria que o território do rap não é mais primariamente habitado por pessoas negras, jovens e periféricas, ou que elas não se sentem mais “em casa” ao compor esse agenciamento, o que seria uma violência, além de um grande prejuízo aos potenciais criativos e políticos desse gênero. Mais uma vez, é preciso aprender a coabitar.

Outro momento em que essas tensões se materializaram nos corpos gira em torno da coreografia de “Olho de Tigre”, de Djonga. Não a coreografia produzida pela coreógrafa Raquel Cabaneco e que é executada pelos dançarinos nos shows, mas a que o público faz, por vezes com participação de Djonga. Me refiro às rodas punk ou rodas de bate-cabeça, que estou tomando aqui como coreografias. Mas para isso é preciso estabelecer o que estou entendendo por coreografia. Falar de coreografias em vez de gestos dá a ideia de algo mais coletivo, repetitivo, sujeito a normas, e menos espontâneo. Mas sei que também temos aí mais um carregamento colonial.

Coreografia é um termo que está longe de ser neutro, como evidencia a história da coreografia feita por Susan Leigh Foster (2011). Inventada ainda com o nome “*orchestographie*”⁹⁰ pelo jesuíta Thoinot Arbeau em 1589 e depois chamada de “*chorégraphie*” pelo instrutor de dança Raoul Feilleut em 1700, a coreografia emergiu na França e se espalhou pela Europa como “o ato de reconciliar movimento, lugar e símbolo impresso. O projeto de traduzir corpos moventes para palavras e símbolos foi abraçado por [...] esses autores como [...] uma marca do progresso”, e que teria a função de “preservar as danças [...] para as gerações seguintes e [...] melhorar o status” (FOSTER, 2011, pp. 30-31, tradução minha) da dança europeia frente às outras artes através do emprego do arquivo (TAYLOR, 2013). Isto fica evidente ao se considerar que

⁹⁰ União dos termos da língua francesa “*graphie*”, que significa escrita, e “*orchesis*”, um dos termos usados para “dança”. Já o termo “coreografia” vem da palavra “*choreia*”, que se refere ao coro dos teatros gregos “clássicos” que uniam dança, ritmo e harmonia vocal.

o sistema coreográfico desterritorializou as danças não-europeias e as reterritorializou em um espaço imaginário de dança neutro⁹¹ e universal, imbuído de corpos também neutros, mas que na prática eram preferencialmente brancos, europeus, masculinos, urbanos etc.

É importante ressaltar essa herança colonial, até para não repetir os projetos utópicos de construção de corpos universalmente capazes de qualquer movimento, ou corpos apropriados dançando em terrenos lisos e livres de marcações da história. “O chão da modernidade é o terreno colonizado, alisado e terraplanado onde a fantasia da infinita e autossuficiente motilidade ocorre” (LEPECKI, 2017, p. 43). Esta herança colonial se renova a cada vez que danças “folclóricas” são transformadas em balé ou tidas como simultaneamente congeladas no tempo e disponíveis para uso, por exemplo. A partir do começo do século XX (FOSTER, 2011), é possível identificar uma adoção do termo “coreografia” de modo diferente, se referindo mais à criação de danças do que à notação propriamente dita, podendo designar certo recorte de movimentos, ou um conjunto de movimentos e disposições de corpos em certo espaço-tempo criado para dada ocasião.

Sei que há toda uma discussão nos Estudos da Dança sobre coreografia e disciplina, e sobre as relações hierárquicas entre coreógrafo e dançarino ou entre membros de um grupo de dança. Um exemplo desse debate é a declaração de Lepecki (2017, p. 52) de que a coreografia é uma “máquina de subjetivação” que “demanda uma aquiescência às vozes [...] dos mestres (vivos e mortos)”, e “uma submissão do corpo e do desejo a

⁹¹ “Para assegurar a neutralidade desses movimentos, a notação de Feuillet usava símbolos que pareciam referenciar aspectos básicos e universais do corpo como sua postura ereta e o suporte a essa postura providenciado por dois pés semiautônomos” (FOSTER, 2011, pp. 37-39, tradução minha). Desta forma, “o que vinha sendo uma produção indígena de uma região era transformada em traços estilísticos de um repertório único que diferenciava uma dança da outra [...] [sob] concepções absolutas de espaço e tempo”, tornando a dança “uma linguagem universal (idem.). A imagem presente nos manuais da época do homem branco europeu em pé, com as mãos na cintura, de coluna reta e olhando para a frente é sintomática disso. Outra novidade é que as danças passaram a ter autores, compositores, coreógrafos ou proprietários com a chegada do regime estético e da modernidade. Isso ocorreu em paralelo ao aparecimento da função-autor na literatura europeia identificado por Foucault (2009), no ponto em que a dança (junto à literatura e outras artes europeias) encontra formas de se dispersar no tempo e no espaço através do arquivo e da notação. Porém não é como se os europeus tivessem inventado a transmissão de movimentos entre culturas diferentes. Ela também ocorria entre comunidades indígenas, mas por meio de um repertório (TAYLOR, 2013) “mantido através do trabalho físico de viajar para o lugar onde [certa] história aconteceu”, de modo que “eventos de valor histórico não podiam ser separados das terras em que eram encenados” (FOSTER, 2011, p. 49, tradução minha). Em contraponto, a invenção da coreografia fez com que as “danças do mundo” fossem relocadas a um “plano horizontal geométrico, e, subsequentemente, aplicadas a um princípio universal de gravidade, tanto psíquico quanto físico”, se voltando para “as danças do mundo ao assimilar suas diferenças dentro de sua economia de sentido” e de seu projeto de criação de um “corpo universalmente versátil capaz de ser mestre em qualquer tradição de dança” (ibid., pp. 94-95, tradução minha). Tendo isso em vista, é notável como Rancière (2009) não inclui o papel crucial da colonização na história do regime estético, e na aparição da “carta muda” como condição em que as obras deixaram de ter públicos específicos e passaram a se dispersar no tempo e no espaço. Essa desterritorialização específica não ocorreria sem a colonização, sem as guerras.

regimes disciplinares (anatômicos, dietéticos, de gênero e de raça)” para que esse corpo siga um “conjunto transcendental [...] de passos, posturas e gestos que [...] devem parecer ‘espontâneos’” (ibid., pp. 34-35). Esse debate é importante, mas meu uso do conceito de coreografia está mais interessada em criticar a designação de corpos adequados para “fazer política” no rap a partir da noção de coreografia como “modo de pensar o sujeito como corpo”, ou como “a explicitação de modos de agir (politicamente) no mundo”, e não só como “uma escrita da dança em tempo e espaço” (GREINER, 2017, pp. 12-13).

Em outras palavras, adoto aqui um *viés coreográfico* que leva em conta o corpo em movimento, as trocas de informação entre corpo e ambiente e as histórias dos corpos e dos gestos. Trata-se de observar os acontecimentos *como coreografias*⁹², usando a coreografia como lente epistemológica como faz Diana Taylor (2013) com o conceito de performance. Fazer isso também é uma forma de responder à questão de Espinoza, “o que pode um corpo?”, que a “coreografia e a filosofia partilham” (LEPECKI, 2017, p. 29). Para Foster (2011, p. 15, tradução minha), “se aproximar da coreografia como este tipo de teorização sobre o que um corpo pode ser e fazer torna evidente as formas como a dança se articula com valores sociais, estéticos e políticos”.

Depois desse arroteio, vamos voltar às rodas punk. Creio que elas estão entre as movimentações do rap mais ricas de se discutir sob um viés coreográfico. Importadas de gêneros de sonoridade agressiva como punk rock e heavy metal, as rodas têm sido cada vez mais frequentes em shows de rap ao longo da última década, principalmente entre artistas de trap contemporâneo e de rap *hardcore* (que constituem um subgênero conhecido como “rage rap”) como Travis Scott, Playboi Carti, Trippie Redd e Lil Uzi Vert, apesar de ser possível ver rodas em apresentações do grupo Three Six Mafia já nos anos 1990. As rodas punk podem parecer assustadoras para quem vê “de fora”, mas não se resumem a entrar em um círculo, empurrar os outros e ser empurrado. Elas têm um conjunto de ritornelos gestuais que compõem uma coreografia que não precisa ser escrita, mas que é transmitida através do repertório, da atmosfera (GIL, 2013), da comunicação inconsciente entre corpos. Esses gestos geralmente envolvem pular andando para a frente em trajetos circulares, arquear os braços e abrir os cotovelos para se proteger de eventuais

⁹² Faço isso sabendo que os artistas e objetos de arte discutidos aqui geralmente passam longe de serem os “objetos” mais frequentes dos Estudos da Dança, mas considerando essa “discrepância” um desafio interessante. Como disse Lepecki (2017, p. 27), “tratar o coreográfico fora dos limites próprios da dança sugere uma expansão do privilegiado objeto de análise da pesquisa em dança; exige dessa pesquisa que ela pise em outros campos artísticos, criando novas possibilidades de se pensar as relações entre corpos, subjetividades, política e movimento”.

trombadas, empurrar as pessoas que também estão na roda sem machucá-las, aprender um toque gentil e rígido ao mesmo tempo, abrir a roda em dados momentos e depois correr em direção ao centro no clímax da canção etc.

A primeira vez que vi uma roda punk em um show de rap deve ter sido em 2018, num show de Djonga no festival Coquetel Molotov, em Recife. Estava cansado, vendo o show a certa distância, e mal conhecia Djonga. Lembro que pensei “tá doido? Eu é que não entro ali!”. Rodas punk não faziam parte da minha experiência em shows de música até então. Não lembro em qual música a roda começou. Talvez tenha sido “Olho De Tigre”, conhecida por seu refrão “fogo nos racistas!”, um ritornelo que adquiriu consistência notável e conseguiu construir para si todo um território, ativando fortes investimentos afetivos, atraindo modos (antirracistas) de subjetividade e tipos específicos de relações entre os corpos. Talvez eu não tenha entrado na roda justamente porque não me senti à vontade de entrar. Não porque era contra a mensagem, e sim porque não sabia se “podia” habitar aquele território. Um branco pulando para lá e para cá ao som de “fogo nos racistas!”, para muita gente, podia ser estranho. Devo ter caído na paranoia. Mas isso pode ter sido um deslocamento...

Figura 13 – Roda punk abrindo em show de Djonga realizado no Baile Perfumado, em Recife, em janeiro de 2019



Fonte: Arquivo pessoal

No segundo show (esse do RDV Festival em janeiro) estava mais confortável, mas ainda não *solto*, para lembrar de outra canção de Djonga. Cantei, pulei, fiquei muito perto da roda, mas não *entrei*. Só no terceiro show, em maio de 2019, é que eu me joguei na roda. Curiosamente, é possível que o aprendizado que me fez relaxar e entrar na roda foi não de Djonga, mas de Linn da Quebrada. Nunca me esquecerei de um show dela que vi

em 2018, em que ela cantou o refrão que mais tarde se tornaria a canção “mate & morra”: “Mate/Mate em você/Macho, branco, senhor de engenho, colonizador, capataz/Que pensa estar sempre à frente/Mas vive para trás/Mate, morra, mate, morra, mate, morra em você⁹³”. O canto veio ríspido, ácido, com um *reverb* sem fim e sob um fundo repetitivo de “música eletrônica”. Aquilo reverberou em mim por muito tempo. Notei que ela não cantava “mate o macho branco etc.”, e sim “mate o macho branco etc. *em você*”. Era uma demanda molecular, e não somente macropolítica. Ela partia do pressuposto de que quem tem inculcados modelos de subjetividade que são atrelados a machos brancos colonizadores, mas que eles precisam ser mortos. Matá-los é necessário para uma descolonização do inconsciente. Assim, passei a entrar na roda cantando pela morte de todos esses modos de subjetividade coloniais que ainda me habitam em um nível ou outro (mesmo que eu não tenha consciência), pela corrosão de um corpo doente atrelado a um modo de vida pobre, e pela atualização de um corpo virtual capaz de entrar naquele território e coabitá-lo de maneira igualitária e não opressora. Colocando dessa forma, soa como uma sessão de descarrego. Ou seja, na escolha de entrar ou não em uma roda punk e como, há uma série de relações entre corpos, distintos vetores de subjetivação, gestos a serem aprendidos, implicações políticas, dinâmicas desejantes.

Isso se confirmou quando vi meu quinto show de Djonga, em Brasília, em 2023. A apresentação ocorreu em uma “noite do rap” no Funn Festival, que contou também com Criolo, Emicida e Tasha & Tracie, e uma plateia majoritariamente branca e de classe média ou rica. Enquanto em outros shows as rodas punk eram abertas espontaneamente, aos montes, em várias canções diferentes, dessa vez nenhuma roda foi aberta até o fim do show, quando Djonga cantou “Olho De Tigre”. Ele desceu até a plateia, se apoiando em cima de um segurança, e teve que reclamar para o público abrir uma roda digna do nome por praticamente um minuto, antes de finalmente desistir e cantar a música em meio a uma roda tímida, para dizer o mínimo.

⁹³ Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/mate-e-morra-part-badsista/> >. Acesso em: 22 mar. 2023.

Figura 14 – Djonga, sendo mostrado no telão, no show de Brasília: “pelo amor de deus, porra! Agora é hora de tacar fogo nos racistas ou não é?”



Fonte: Arquivo pessoal

Um retrato do extremo individualismo não só dos ouvintes presentes, mas dos habitantes de Brasília em geral, onde percebo uma relutância enorme em *sair de seu lugar*, desorganizar seu corpo e seu espaço, entrar em contato com outros corpos. Não é à toa, considerando que a arquitetura da cidade parece feita para afastar os pobres dos centros de poder, a não ser que estejam executando suas funções de trabalho e servidão, apropriadas ao organismo social e à circulação de capital.

Mais um momento notável na minha cartografia que envolve uma roda punk foi no show de Kendrick Lamar no Lollapalooza de 2019, em São Paulo. Pouco antes do show começar, surgiram cantos contra Bolsonaro entre a plateia que ia se juntando na frente do palco principal. Me juntei ao coro. Logo à frente, um rapaz louro que parecia personificar o clichê de playboy paulistano pareceu incomodado. Ele e as três jovens junto a ele fecharam a cara e se calaram. O rapaz mudou a postura, ficando em um ângulo em que suas palavras pudessem ser dirigidas tanto a mim quanto às outras pessoas próximas, e fez menção de falar. Talvez pudesse ser uma crítica à homofobia presente no xingamento, o que seria justo. Mas não... “para quê falar de política, mano? Para quê falar de Bolsonaro? A gente veio ver *Ken-drick*, não Bolsonaro”, forçando o inglês.

Figura 15 – Público se concentra em frente ao palco principal do Lollapalooza para o show de Kendrick Lamar



Fonte: Arquivo pessoal

Me incomodei imediatamente. Em parte, como uma projeção defensiva, na qual eu tentava afirmar para mim e para os outros (talvez principalmente para meu amigo, gay e negro, que viu o show comigo) que o jovem branco fazendo “mau uso” do rap era *ele*, não eu. Também por um certo narcisismo, como se quisesse ver o show ao lado do público “certo” (que público seria esse? era demais pedir que pelo menos não fossem fascistas?). Depois sorri ironicamente, me lembrando do artigo que tinha lido semanas antes sobre as tensões nos shows do inglês Roger Waters no Brasil em 2018, em meio ao segundo turno das eleições (JANOTTI JÚNIOR; PILZ; PEREIRA, 2018). Na época, me pareceu evidente que não se devia insistir na ideia de uma transmissão direta das “mensagens políticas” das canções de Waters. O próprio artigo apontava que um país politicamente dividido dava margem para a formação de plateias divididas. Diante disso, eu não devia ter me surpreendido ao encontrar um fã fascista de Kendrick, certo?

Mesmo assim, pensei “logo Kendrick?”. Não só por Lamar ser o rapper que mais me tocou desde que voltei a ouvir rap regularmente em 2015, mas também por ele ser uma referência de “rap político” da geração de rappers que surgiram nos anos 2010. “Talvez seja um fã de Greta Van Fleet”, pensei, porém isso caiu por terra quando percebi que o rapaz conhecia o *setlist* do show e sabia de cor as letras das canções. Quando uma roda punk se formou na quinta música, “goosebumps”, eu e meu amigo aproveitamos para contorná-la, nos aproximando do palco e nos afastando do rapaz. Mais uma vez, a roda punk servindo para entradas e saídas de territórios.

Mas aquela cena continuou a me levar a perguntas semelhantes às que me fiz sobre a roda punk em “Olho De Tigre”. Pressupondo que o rapaz também cantou “Alright”, um dos maiores sucessos de Lamar e sua música de maior impacto político, quem somos “nós (we)” quando ele canta o refrão “*we gonna be alright*”? Esse “nós” é diferente quando outras pessoas cantam? Quem se insere no território aberto por esse ritornelo? Que relações de consistência ele cria com outros agenciamentos, outros agrupamentos sociais? Quais as diferentes formas de habitar esse território? O que o playboy bolsonarista ouve e sente quando é tocado por “Alright”? Passa por algum devir?

3.5 Diálogo com Lepecki sobre coreografia e política

I don't dance now, I make money moves (Ayy, ayy)
Say I don't gotta dance, I make money move
If I see you and I don't speak, that means I don't fuck with you
I'm a boss, you a worker, bitch, I make bloody moves
 “Bodak Yellow” (2017) – Cardi B

A situação descrita logo acima é mais uma onde as teorias ancoradas no paradigma da consciência não dão conta de entender em um nível satisfatório. É aí que a aproximação com os Estudos de Dança se mostra produtiva mais uma vez, já que eles trabalham a relação entre dança e política tendo em vista fatores além da “mensagem”. Esse contato abre caminho rumo a abordagens da relação entre arte e política mais relacionais e abertas à indeterminação.

Como relata Mark Franko (2017, p. 176, tradução minha), “a articulação da dança com a política é conjuntural ao invés de homogênea, constante, invariável e contínua”. Para Gabriele Klein (2017, p. 138, tradução minha), “um ponto de vista coreográfico não se concentra geralmente ‘no estético’, mas simultaneamente na materialidade do espaço urbano e na relação de espaço-tempo de corpos, seus ritmos, dinâmicas e formações”, se opondo tanto a análises formalistas que focam somente nos movimentos executados em dadas coreografias quanto a análises que promovem uma separação entre fatores “do social” e “da estética”. Na perspectiva de Franko (2017, p. 169, tradução minha), “o estético e o político da dança são inseparáveis. [...] Não existe [...] dança apolítica. [...] [A] política não se localiza diretamente ‘na dança’, mas nas maneiras como a dança consegue ocupar o espaço cultural”. Então, “o propósito não é localizar o político na

dança, mas em vez disso perguntar: ‘como a dança é articulada com uma instância política?’” (ibid., p. 170, tradução minha).

Entre todas as formas possíveis de responder essa questão, a que mais me captura é a de André Lepecki, que promove um contato entre conceitos dos Estudos de Dança e da Filosofia, e em especial as noções de política e polícia de Rancière. Para Lepecki, a polícia seria “um sistema que designa e mantém corpos, sujeitos e seus modos de circulação a espaços pré-estabelecidos, considerados os únicos adequados à circulação (adequada)” (ibid., 2015, p. 47, tradução minha). Nessa forma de organização do social, “posições-sujeito se encaixam em papéis que se encaixam em expectativas que se encaixam em performances pré-designadas que se encaixam em grades semio-perceptivas” (LEPECKI, 2017a, p. 156, tradução minha). Ou seja, a polícia seria “essencialmente um aparato cinético de controle” que está ancorada em uma espécie de comando duplo: por um lado, um comando cinético (“circulando! circulando!”), e, por outro, um perceptivo (‘não há nada para ver aqui’)” (LEPECKI, 2017a, pp. 155-6, tradução minha), como Rancière (2014) pontua no ensaio “Dez Teses Sobre A Política”.

Em oposição, a política seria “uma prática corpórea-sensível de transformar e produzir códigos sociais e culturais visíveis”, que se aproximaria da dança por também ser “efêmera e precária”, e por ter como tarefa “inventar corpos e explorar novas capacidades de perceber, se expressar e se mover” (KLEIN, 2017, p. 144, tradução minha). Em suma, a política seria “o reino de experiências corpóreo-perceptivas-estéticas heterológicas”, e por isso “não só é estética, mas, ao ser, requer a ativação da imaginação para ‘descalcificar o senso comum e tornar a ordem dada inteiramente plástica e sujeita” (LEPECKI, 2017a, p. 157, tradução minha) a transformações através de dissensos.

A partir dessas considerações, Lepecki propõe os conceitos de *coreopolícia* e *coreopolítica*, com a primeira sendo uma coreografia que tem como fim “desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento que, ao mover-se, cega e consensualmente, é incapaz de mobilizar [dissenso]”, um “movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta” (LEPECKI, 2012, p. 54). Já a *coreopolítica* seria uma coreografia que “mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados [...]) na trama de circulação do urbano”, sendo a “revelação teórica e prática do espaço consensual [...] de circulação como máxima fantasia policial” (ibid., p. 56). Portanto, a *coreopolítica* mostraria o que “a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil” (ibid., p. 58).

Dito isso, Lepecki traz outra contribuição importante quando enfatiza os perigos de se criar um consenso impotente em torno dos conceitos de Rancière:

[...] ao concordar em afirmar e afirmar de novo e de novo em bienais de arte, conferências, simpósios, jornais acadêmicos ou manifestos artísticos que a arte é política porque cria uma ruptura no tecido do sensível, ou do perceptível, ou do dizível, e porque ela dissensualmente se recusa a reificar o cotidiano como *o normal*, como prevenir a formação de uma *homogeneidade teórica* paralisante, uma que não só nos cegaria criticamente, mas também nos fixaria teoricamente, politicamente e artisticamente? (LEPECKI, 2010, p. 24 *apud* PERRIN, 2013, p. 54).

Desta forma, Lepecki tanto “critica [...] o privilégio atribuído à redistribuição perceptiva como prova da relação entre arte e política” (PERRIN, 2013, p. 54) quanto questiona até que ponto o uso frequente dessas teorias não “engaja em um tipo de movimento não nos leva a algum lugar além do qual (sempre) já se espera que nós chegaremos (apropriadamente)?” (LEPECKI, 2010, p. 29 *apud* PERRIN, 2013, p. 54).

Como enfatizei anteriormente, também tenho minhas críticas em relação às análises de Rancière, e, por isso a visão de Lepecki me parece potente ao usar esses conceitos *sem abdicar* de uma perspectiva relacional, em uma crítica tanto à homogeneidade teórica quanto à utilização insossa dessas teorias para *adornar* os argumentos sobre o potencial emancipatório de artista x ou y que *já é consensualmente tido como político*. As estratificações e hierarquias criticadas nos ensaios de Lepecki não são apenas policiamentos dos movimentos dos corpos, mas também solidificações dos movimentos do pensamento, das teorizações praticadas pelos corpos. Por esse motivo, suas formulações sobre as relações entre coreografia e política me parecem ricas para mapear as estratificações de ligações entre rap e política, ou seja, os regimes coreopolíticos do rap, com toda a complexidade que eles envolvem.

Mas a estratificação em torno do “rap de mensagem” como forma apropriada de se fazer política no rap teve que começar de algum ponto, não é mesmo? Vou falar brevemente sobre esse início antes de chegar nos conceitos que estou propondo aqui, de *regimes coreográficos e regimes coreopolíticos*.

4 CARTOGRAFANDO OS REGIMES COREOPOLÍTICOS DO RAP

4.1 “The Message” E O Início Da Disjunção Dos Regimes

*Fab Five Freddy told me everybody's fly
DJ spinnin' I said, "My My"
Flash is fast, Flash is cool
France Soir c'est pas Flash et Nous Deux
François c'est pas, Flash ain't no dude
“Rapture” (1980) – Blondie*

*Don't push me 'cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head
Ah-huh-huh-huh-huh
It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under
“The Message” (1982) – Grandmaster Flash & The Furious Five*

Como venho pontuando, ao longo de suas cinco décadas o rap tem sido o gênero de música pop mais fortemente associado ao protesto, com um subgênero voltado especificamente a tal propósito, conhecido como “rap político”, “rap consciente” ou “rap mensagem”. Quando a história da relação entre rap e política é contada, ela costuma ter como marco inicial o lançamento da canção “The Message”, do grupo Grandmaster Flash & The Furious Five, considerada “a primeira gravação política significativa” (NEAL, 1999, p. 486, tradução minha) de rap. Mas por que “The Message”? Para tentar responder, me basearei em textos que se propuseram a contar a história dessa canção, e a partir daí tanto intervir nessa história através desta cartografia do rap que estou traçando quanto evidenciar maneiras diferentes de perceber as dinâmicas políticas em jogo no rap.

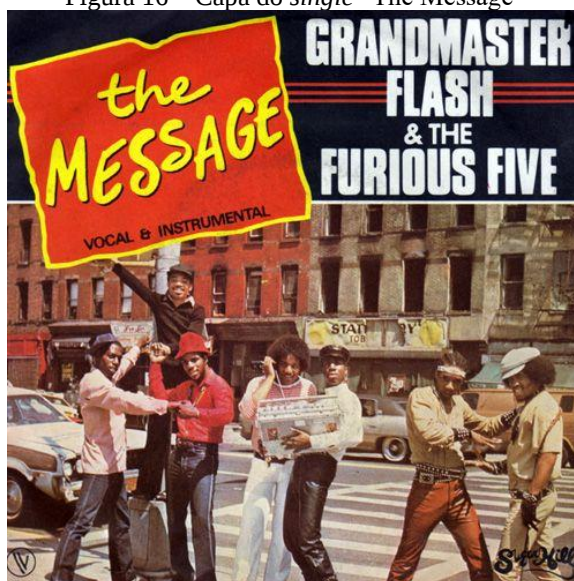
Em 1982, ano de lançamento de “The Message”, o grupo Grandmaster Flash & The Furious Five era um dos principais da ainda jovem cena de rap novaiorquina, sendo agenciado pela gravadora Sugar Hill Records. A Sugar Hill, que era a “maior e mais visível instituição da indústria de discos a apoiar o hip hop” (GEORGE, 2005, p. 31, tradução minha), tinha conseguido tal *status* através do surpreendente sucesso de “Rapper’s Delight”, da Sugarhill Gang, primeiro *single* de rap a conseguir bom desempenho comercial nas paradas dos EUA, em 1979. “Rapper’s Delight” ficou por 12

semanas seguidas na parada de *singles* de música pop da *Billboard*, na qual chegou ao 36º lugar (GEORGE, 2005), e vendeu mais de dois milhões de cópias. Não parecem ter atrapalhado seu desempenho comercial as acusações de que os três rappers da canção não tinham credibilidade por não fazerem parte da cena nova-iorquina de rap e por terem roubado rimas de outros rappers (SERRANO, 2015).

A ideia de gravar “The Message” veio da própria Sugar Hill Records, após a canção ser escrita por Ed “Duke Botee” Fletcher, músico da gravadora. Entretanto, nem o DJ Grandmaster Flash (tido como um dos pioneiros da cultura hip hop junto com o jamaicano Kool Herc e o estadunidense Afrika Bambaataa) nem os cinco MCs que o acompanhavam aceitaram gravar a canção, um retrato de “como é difícil estar vivo quando se é pobre mas também quando se é negro e especialmente quando se é negro e pobre ao mesmo tempo” (SERRANO, 2015, p. 29, tradução minha).

Diz a história que eles “achavam que a canção não tinha energia, [e] que a letra faria eles serem vaiados para fora do palco por seus fãs *hardcore*”, já que, para Flash e o grupo, “você ia para uma festa para esquecer de merdas como essas [que são abordadas na canção]” (CHANG, 2005, p. 178, tradução minha). O único do grupo que participou da gravação foi o rapper Melle Mel, através da inserção de um de seus versos descartados de outra canção. No videoclipe, Flash e os rappers acabaram dublando uma canção que só Melle Mel tinha ajudado a escrever. Pouco depois, as tensões tanto entre o grupo e a gravadora quanto entre Flash e Mel levariam à separação do Flash & The Furious Five.

Figura 16 – Capa do *single* “The Message”



Fonte: Divulgação

Apesar disso, “*The Message*” foi um sucesso, chegando ao quarto lugar na parada de *singles* de música negra da *Billboard*⁹⁴, e conseguindo o disco de ouro (GEORGE, 2005) por vender mais de um milhão de cópias. Para Nelson George (2005, p. 60, tradução minha), a canção trouxe um “comentário social que fez os críticos de rock respeitarem as letras de rap pela primeira vez”, assim como convenceu “críticos de música liberais [de esquerda] que tinham ficado em cima do muro sobre o rap” (CHANG, 2005, p. 179, tradução minha). Provavelmente, essa aprovação está ligada ao apreço dos críticos de rock por “canções políticas” nos moldes do paradigma da consciência, como as de Bob Dylan, Bruce Springsteen e Joan Baez. Na época, o *The New York Times* selecionou “*The Message*” como o *single* de música pop mais poderoso de 1982 (ADLER, 1983).

Para o rapper novaiorquino Jay-Z (2010, p. 203, tradução minha), que era um adolescente morando no Brooklyn, canções como “*The Message*” “realmente mudaram as coisas na vizinhança. Elas eram comentários políticos, mas não eram baseadas em teoria ou livros. Eram baseadas na realidade, em observação próxima do mundo em que vivíamos”. O impacto da canção chegou até as periferias de São Paulo, onde o rapper Thaíde, um dos pioneiros do rap no Brasil, “mesmo sem entender inglês, percebeu pela tradução fácil do título desse rap que ‘havia algo por trás daquilo’, uma mensagem que precisava ser compreendida” (TEPERMAN, 2015, p. 29). Talvez esse impacto seja o motivo para o “rap político” ser conhecido como “rap (de) mensagem” por aqui. Atualmente, “*The Message*” é tida como uma das mais importantes canções da história⁹⁵, inclusive por publicações não centradas em hip hop como a revista *Rolling Stone*.

Apesar disso, Jay-Z, Serrano e Chang ressaltam que outras gravações de rap já tinham tocado em temas como racismo, desigualdade social e violência em suas letras, como “*The Breaks*” (1980), de Kurtis Blow, “*How We Gonna Make The Black Nation Rise*” (1980), de Brother D & The Collective Effort, e “*Vicious Rap*” (1980), de Tanya “*Sweet Tee*” Winley. Além disso, e saindo do âmbito de canções lançadas por gravadoras, basta assistir a um dos primeiros filmes de hip hop, “*Wild Style*”⁹⁶ (1983), para perceber que muitos dos cantos de MCs traziam gritos como “*Black Power!*” e “*Black is beautiful!*” em meio a batidas “dançantes” de *disco*. Por que “*The Message*”, então?

⁹⁴ Disponível em: <<https://www.billboard.com/music/grandmaster-flash/chart-history/BSI>>. Acesso em: 3 out. 2021.

⁹⁵ Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-lists/the-50-greatest-hip-hop-songs-of-all-time-150547/grandmaster-flash-and-the-furious-five-the-message-2-96795/>>. Acesso em: 3 dez. 2021.

⁹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GaXMfw0IJOo>>. Acesso em: 1 dez. 2021.

A primeira (e mais comum) justificativa é que ela vendeu bem mais que as outras, e por causa disso teria tido mais impacto cultural. A segunda é que as outras eram voltadas para animar as festas e manter os ouvintes dançando, como era costume no rap da época, que tinha como “primeiros grandes temas” “egolombras e festas” (JAY-Z, 2010, p. 203, tradução minha). Assim, “The Message” se diferenciaria por falar só (e bem⁹⁷) sobre “temas políticos” *na letra*. Apesar de válidas, nenhuma dessas justificativas me convence inteiramente. Contudo, comentários soltos sobre a canção me permitem formular uma quarta justificativa que se articula com minha hipótese.

Na opinião de Chang (2005, p. 179, tradução minha), o que diferencia “The Message” é que ela era o rap “mais sombrio e ‘para baixo’ já ouvido até então”, com uma batida “lenta demais para animar um público”. Para Serrano (2015, p. 30, tradução minha), a canção era “popzinha, mas com sua velocidade diminuída o suficiente para que se tornasse quase impossível ouvi-la sem *realmente* ouvi-la”.

Minha hipótese é que tais opiniões evidenciam “The Message” não como a primeira vez em que a política emerge no rap, e sim como indicadora do *início de uma disjunção entre um regime coreográfico já estabelecido no rap e outro, associado ao “rap político”*, que depois se consolidaria como o modo consensual de conceituar a política no rap. Esse conceito de “regime coreográfico” que venho propondo trata justamente dessas estratificações de acoplamentos entre percepções, movimentos, teorizações e práticas políticas em dado agenciamento de gêneros musical ou artístico. Ele também pode ser visto como uma junção de conceitos que combina teorizações apresentadas ao longo de toda essa tese, além da proposta de Rancière (2009) de não dividir a história da arte ocidental em eras estritamente delimitadas, e sim em três *regimes de identificação das artes* (ético, mimético ou representativo e estético), que seriam sistemas historicamente constituídos de relações entre práticas estéticas, modos de inteligibilidade dessas práticas e modos de experiência em torno delas. Com base nisso, minha definição inicial de regimes coreográficos do rap os trazia como

sistemas de concordância entre tipos específicos de coreografias, gestos e movimentos; práticas mais “estritamente” sonoras e musicais (que também envolvem movimentos); formas de percepção e experiência estética envolvendo essas performances; e modos de teorizá-las como sendo parte do rap ou não, políticas ou não. Esses fatores teriam sua correlação identificável em certas conjunturas históricas, mas também

⁹⁷ No caso da canção de Brother D & The Collective Effort, Serrano (2015, p. 30, tradução minha) os acusa de pecar por excesso de paranoia, afirmando que o grupo “era tão militante que a profundidade de sua mensagem geral [...] foi emudecida pelas teorias da conspiração das quais eles falaram”.

podem funcionar de maneira relativamente autônoma, com misturas entre diferentes regimes e tensões dentro deles. E, apesar de ser possível apontar a prevalência de algum ou alguns regimes coreográficos em certos contextos, eles não seriam estruturas absorvidas igualmente no rap como um todo, e sim sistemas de possibilidades performáticas e interpretativas que influenciam diferentemente conjunturas distintas (de rap), até por estarem em relação com regimes de outros gêneros (ROLIM, 2020, p. 10).

Para chegar nessa definição, foi crucial analisar a história de “The Message”, onde pode-se identificar os primeiros indícios de uma disjunção entre dois regimes coreográficos do rap: um *regime de baile* e um *regime hardcore*. Ou seja, um momento de transformação no rap em termos de coreografia, de definição do que seria uma coreografia apropriada para o gênero, e de relação da coreografia com a música e a política. Isto é perceptível ao comparar os videocliques de duas canções do Grandmaster Flash & The Furious Five, “The Message” e “It’s Nasty”, do ano anterior (1981). As duas têm praticamente a mesma média de batidas por minuto (BPM⁹⁸), mas são coreografadas ou dançadas de maneiras bem distintas.

No clipe de “It’s Nasty”, Flash e os rappers parecem entregues ao *sample* irreverente de sintetizador da canção de funk pós-*disco* “Genius of Love”, do grupo Tom Tom Club. Eles rebolam, movem os quadris para frente e para trás enquanto pisam no chão ao som da batida à la Michael Jackson, executam gestos elaborados com os pés e os braços, batem palmas em sincronia, encenam gestualmente metáforas de partes da letra, e se aproximam do chão, não parecendo tão comprometidos em manter uma postura rigidamente vertical. Pelo contrário. É perceptível como os pés se movem bastante, pouco mantendo uma base fixa. Os figurinos parecem as fantasias comuns tanto no funk dos EUA quanto na *disco* do fim dos anos 1970: botas de caubói, calças e jaquetas de couro, tiaras brilhantes e luvas brancas. A atmosfera é de diversão, sob um fundo artificial que mostra uma rua urbana deserta. As vozes são “cantadas” em um canto falado típico do rap mas que não deixa de ser suave e elegante. São gestos que associo ao *regime coreográfico de baile do rap*, prevalente na época, sendo, portanto, mais próximos de coreografias ligadas à *disco* ou ao funk dos anos 1970 do que ao rap contemporâneo.

⁹⁸ “It’s Nasty” tem média de 102 batidas por minuto, enquanto “The Message” tem média de 100 batidas por minuto. Disponível em: < <https://getsongbpm.com/album/the-message/3l2Mp> >. Acesso em: 15 dez. 2021.

Figura 17 – Cena do clipe de “It’s Nasty”



Fonte: Captura de tela/Youtube⁹⁹

Figura 18 – Grupo faz um “dois pra lá, dois pra cá” enquanto Melle Mel canta seu verso



Fonte: Captura de tela/Youtube

Definitivamente diferente da coreografia no clipe de “*The Message*”, também centrada em uma melodia de sintetizador, mas de tom mais espaçado e sóbrio, pontuada por vocais mais contidos e secos que se projetam bem menos. A distinção já começa nos espaços onde o grupo faz suas coreografias: calçadas e escadas sujas, lixões a céu aberto e ruínas de prédios abandonados em Nova Iorque. Além disso, os figurinos parecem mais discretos e próximos dos figurinos do cotidiano da época, e os rappers “dançam” bem menos, fazendo gestos como cruzar os braços e encarar a câmera, encostar em postes, contar moedas, abrir os braços em sinal de indignação e se olhar seriamente. Os braços (principalmente quando os rappers cantam) ainda se abrem horizontalmente e se esticam para a frente, mas parecem mais rígidos, e a postura em geral parece mais ereta, com

⁹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W9yKZjAI5Nk>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

menos exploração do baixo corporal. As expressões do rosto são fechadas e praticamente sem sorrisos, e os rappers passam vários momentos parados ou agachados quando não estão cantando, como se dessem um intervalo nas “danças” para prestar atenção na letra.

Figura 19 – Melle Mel, sentado à esquerda, em meio ao grupo Grandmaster Flash & The Furious Five, no clipe de “The Message”



Fonte: Captura de tela/Youtube¹⁰⁰

Figura 20 – Close em Melle Mel, onde é possível ver a pulseira com espinhos, a luva prateada, a gargantilha brilhante e a jaqueta jeans cheia de babados



Fonte: Captura de tela/Youtube

São coreografias que associa ao *regime coreográfico hardcore* do rap, que, a partir do impacto de grupos e artistas como Run DMC, Public Enemy e N.W.A., se tornaria o regime “hegemônico” no “rap político” dos EUA e posteriormente no rap brasileiro, assim como em vários subgêneros como o *gangsta rap* e o *trap*. Como White (2011, p. 48, tradução minha) sintetiza, enquanto o tom da “*old school*” era de “alegria, esperança e união social através da música”, a partir de “The Message” o rap “abandonou lentamente a festa [...] e passou a abraçar o realismo e a rua urbana, e a encarar a marginalização dos

¹⁰⁰ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PobrSpMwKk4> >. Acesso em: 11 jul. 2023.

jovens negros”. A dispersão geográfica do regime *hardcore* não foi brusca, e sim gradual e dependente de relações de consistência com agenciamentos diversos, de modo que os dois regimes passaram a coexistir e se misturar. Basta ver o videoclipe¹⁰¹ de outro clássico do “rap político”, “*Fight The Power*” (1989), do Public Enemy, e perceber como o rapper Flavor Flav aparece “dançando” e até fazendo movimentos pélvicos que se assemelham aos do funk carioca e do brega funk recifense.

E, apesar de ser possível identificar uma série de características em comum, também não estou afirmando que as coreografias que identifiquei no clipe de “*The Message*” sejam iguais às de rappers como Tupac e Kendrick Lamar, afinal o regime *hardcore* veio a se consolidar de forma ainda mais “dura”, com coreografias marcadas por uma sustentação de uma postura verticalmente ereta; rejeição da “dança” no sentido comum do termo por sua associação à feminilidade e ao “rap comercial”; movimentação focada nos braços estendidos, seja balançando para cima e para baixo ou em riste; e uma postura séria a ponto de “para muitos jovens até o ato de sorrir [ser] visto como passando fraqueza, feminização e status social [...] mais baixo”, em uma incorporação de “ideais de dureza física e psíquica” onde “o olhar frio e duro tem a intenção de projetar força e inspirar medo [e] respeito” (WHITE, 2011, pp. 25-26, tradução minha). Esses gestos estão atrelados ao paradigma da consciência, e a uma postura combativa transmitida tanto pelas letras quanto por coreografias produtoras de corpos (virtuais) encorajados. Isso ajuda a entender a ênfase nos braços fortes (que liga Mano Brown a Melle Mel) e a estratificação de corpos negros cisgêneros de masculinidade heterossexual exacerbada como os apropriados para essas coreografias. Em suma, a partir de “*The Message*” “foi dada voz” ao “aspecto dramático dessas experiências” traumáticas de jovens negros com a marginalização e o racismo nos EUA, que passou a ser “a metanarrativa propulsora dessa forma de arte pelo resto do século XX” (WHITE, 2011, p. 62, tradução minha).

4.2 Diferenças Entre Regimes Coreográficos E Regimes Coreopolíticos

Vocês pensaram que eu não ia rebolar minha bunda hoje?
 “Movimento Da Sanfoninha” (2014) - Anitta

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kj9SeMZE_Yw>. Acesso em: 30 jan. 2023.

Outro complemento importante em relação à descrição inicial do que seriam os regimes coreográficos é estabelecer uma diferença deles para os *regimes coreopolíticos*.

Comecei a perceber diferenças a partir de diálogos com trabalhos recentes de Bruna Vilela (2021) e Winglison Henrique Tenório (2021) sobre o funk mineiro e a centralidade da bunda no funk brasileiro, respectivamente. Quanto ao trabalho de Bruna Vilela, me chamou atenção o seu destaque para como a singularidade do funk de Minas Gerais é marcada também por um conjunto de coreografias chamado genericamente de “passinho malado”, composto por combinações e improvisações em torno de passos de dança usados nos “bailes charme¹⁰²” (OLIVEIRA, 2018) dos anos 1980 ao som das batidas de Miami bass¹⁰³. Como aponta Gabriel Albuquerque (2019), há uma consistência entre as pistas de dança e a criação musical, com dançarinos recriando as canções enquanto dançam e produtores compondo canções imaginando as danças que as acompanharão. Assim, “os giros rápidos e precisos” do passinho malado “seriam impensáveis sem a estrutura de *beats* esparsos e minimalistas do funk mineiro” (ALBUQUERQUE¹⁰⁴, 2019). De maneira semelhante, as performances do “passinho dos maloca”, que tem dominado o brega funk de Recife desde meados de 2018 com suas “saraivadas pélvicas, os tremeliques do ombro, as puxadas e os laços com as mãos”, “são hipnóticas exatamente por modularem ao som das batidas quebradas e imprevisíveis” (idem.) das canções de brega funk. Esse agenciamento que acopla corpos, danças, batidas, canções e territórios me faz pensar que tanto o funk mineiro quanto o brega funk pernambucano trazem *regimes coreográficos* específicos que ligam dança, música, usos dos corpos, contatos com objetos de arte, teorizações, produções de subjetividade etc.

Quanto ao trabalho de Henrique Tenório (2021, p. 7), remeto à ênfase que ele dá à chegada em cena do quadradinho, passo onde “a bunda se movimenta acompanhando usualmente as batidas graves das canções como se delineasse as arestas e vértices de um quadrado”, com as dançarinas ou dançarinos curvados(as) para frente com as mãos nos joelhos e a bunda arrebitada, realizando movimentos “geométricos”. Segundo Taísa Machado (2020, p. 35), professora de dança e criadora do projeto Afrofunk, o quadradinho é um passo que, no funk do Rio de Janeiro, “marca um antes e um depois.

¹⁰² Disponível em: < <https://kondzilla.com/m/passinho-malado-de-bh-e-o-novo-passinho-mineiro> >. Acesso em: 15 dez. 2021.

¹⁰³ Disponível em: < <https://www.vice.com/pt/article/yw7ygm/como-surgiu-o-passinho-de-bh-o-mais-malado> >. Acesso em: 15 dez. 2021.

¹⁰⁴ ALBUQUERQUE, Gabriel. “Fluxos da existência e pensamento coreográfico: o passinho de Recife e BH”. **Volume Morto**. 23 jan. 2019. Disponível em: < <https://volumemorto.com.br/passinho-dos-maloka-recife-bh/> >. Acesso em: 15 dez. 2021.

Tinha um jeito que se dançava antes, que é da galera da minha geração, que tenho 31 anos, e outro [...] a partir de 2010, 2009, com a galera que fez o quadradinho entrar na moda, [...] umas meninas de 13 anos, 14 anos”.

Esses regimes coreográficos não estão isolados, podendo se chocar e se misturar com outros regimes do mesmo gênero musical ou de outros gêneros que permeiam dado território. Taísa Machado evidencia isso ao falar da emergência do quadradinho:

esse é um movimento que tem uma marca social e explode junto com outras danças de bunda que também explodiram na mesma época. São danças de periferia do mundo todo e que, num certo momento, geraram uma cena mundial de bunda, vamos dizer assim. Antes rebolar era vulgar, agora, pra muitas mulheres, em escala global, rebolar é empoderamento. É o funk, o dancehall jamaicano, o kuduro angolano, o twerk dos Estados Unidos, que hoje domina também a Europa. E todas essas danças têm movimentos parecidos com os do quadradinho — na verdade, muitos dos movimentos se repetem em todas as danças. São movimentos em que se controla o corpo. Cê não faz uma dança como a do É o Tchan que é aquela tátátá, de ficar soltando o corpo loucamente. Ao contrário, a ideia é controlar o corpo junto com a batida da música (MACHADO, 2020, pp. 35-36).

A referência a distinções entre regimes coreográficos remete a esses momentos historicamente localizáveis que marcam “um antes e um depois” na história das danças e dos refrões gestuais ligados a certo gênero musical. O tom vago da frase é intencional, já que quero ressaltar o caráter relacional dos regimes coreográficos.

O twerk traz exemplos ótimos. Lembro de um vídeo¹⁰⁵ de 2019 da rádio Capital XTRA em que a cantora estadunidense de pop-rap Doja Cat é entrevistada por um “especialista em música clássica” branco, engravatado e de cabelo escovado. Depois de tentar “explicar” sua canção “Juicy” e suas rimas sobre bunda para o especialista, chamado de Classical Kyle, Doja é convidada por Kyle a ouvir o fim da 9ª Sinfonia de Beethoven. Poucos depois da sinfonia começar, quando Kyle já preparava uma “palestrinha” sobre Beethoven, Doja sorri e começa a fazer passos de twerk: levanta a perna direita e requebra todo o corpo, abre e fecha as pernas, apoia as mãos no banco em que está sentada e rebola com a bunda arrebitada.

¹⁰⁵ Versão legendada disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=De-F1OQkSHw> >. Acesso em: 15 dez. 2021.

Figura 21 – Doja Cat ensina um passo de *twerk* a “Classical Kyle”



Fonte: Captura de tela/Youtube

De fato, são movimentos que lembram os dos quadradinhos de funk, e Doja usa um short desfiado que poderia compor o figurino de qualquer videoclipe de funk. Kyle parece encabulado, e indeciso entre tentar imitar Doja e seguir com sua *finesse*, sentado em uma postura ereta e com a bunda firme na cadeira. Doja penteia com os dedos os cabelos lisos platinados da peruca e diz: “é assim que se dança essa música”. Há aí um choque entre dois regimes coreográficos, um “apropriado” para se ouvir música clássica, com o mínimo de movimentos e a postura mais verticalizada e contida, e outro vindo do twerk, que faz da música de Beethoven uma outra música. Na verdade, não há “música em si”. Assim como as duas posturas não têm nada de “natural”. A música é feita na relação, no contato, não há escuta que não seja conexa (JANOTTI JÚNIOR, 2021).

Outro exemplo é a cantora de R&B estadunidense Lizzo dançando twerk¹⁰⁶ e rebolando ao som do *single* de Adele “Easy On Me” (2021), em movimentos que certamente não seriam os “apropriados” para a canção, uma balada clássica de voz e piano, mas que evidenciam como esses regimes coreográficos se atrelam a histórias dos corpos marcadas por relações políticas e sociais. Desta forma, os regimes coreográficos seriam formados por estratificações de ritornos gestuais, mas com características que não precisam necessariamente estar conectadas e podem entrar em conflito.

Em resumo, a principal razão para eu diferenciar esses regimes coreográficos do que estou chamando de *regimes coreopolíticos* é que não consigo perceber diferenças significativas nas formas de fazer e entender a política entre esses regimes coreográficos de funk, por exemplo. Por outro lado, minha cartografia do rap a partir de três regimes coreopolíticos principais (o de baile, o *hardcore* e o de brisa) sempre levou em conta as diferenciações em termos de coreografia e de política, tratando as duas coisas como

¹⁰⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3k-4kt2QJ2w> >. Acesso em: 15 dez. 2021.

indissociáveis. Se não fosse assim, minha cartografia provavelmente me levaria à identificação de dúzias de regimes coreográficos diferentes.

Ressalto também que o termo “regimes coreopolíticos” tem ampla influência do conceito de coreopolítica de Lepecki, mas não adere à diferenciação de Rancière entre política e polícia, apesar de encontrar inspiração em sua ênfase no choque dissensual entre mundos sensíveis para entender as dinâmicas políticas. Portanto, falar que se tratam de regimes coreopolíticos não quer dizer que eles tenham garantias de emancipação em suas instâncias de contato, ou que não envolvam dinâmicas de hierarquização, e sim que a relação entre política e corpo que os regimes agenciam é relacional, e pressupõe um entendimento da política como funcionando simultaneamente nos níveis macro e micro.

4.3 Fanon E Os Modos De Defesa Dos Colonizados

Cria da Pavuna, a bala come, a filha chora e o pai não vê
Guerra de facção todo domingo, mas a solução não é uma UPP
Barulho de bomba, tiro, tiro, todo momento Borges fala disso
A violência no cotidiano é personalidade, nosso princípio [...]

Tu contesta que eu sou violento
Ou minha mente tá muito nervosa
Então passa fome, seu filha da puta
Que eu carrego esse trauma nas costa [...]
Mano fudido, Padre Severino
No peito estampa a saudade do amigo
Olha meu rosto, não tem expressão
A violência levou meu sorriso
“Proibidão ‘2021’” – Borges (2021)

What do you believe in, heaven or hell?
You don't believe in heaven 'cause we're living in hell
What do you believe in, boy, heaven or hell?
You don't believe in heaven 'cause we're living in hell
So it's your life
“Heaven Or Hell” (1995) – Raekwon & Ghostface Killah

I ain't even in this shit for the fame, bruh, it's the pain, bruh

*Most of the niggas I came up with haven't came up
And doin' the same stuff, but I haven't came up, this really ain't none
Niggas thinkin' that they fuckin' with JID, y'all got the game fucked up
Tremendously, can't fuck with the mind of a mental fiend
Who dig deep in the depths when he in too deep
“Never” (2016) – J.I.D.*

*Irony, the same place I'm makin' figures at
That there's the same land they used to hang niggas at, in Virginia
“Virginia” (2002) – Clipse*

Se os regimes coreopolíticos são agenciamentos, onde ficam nesse quadro os estratos subjetivos e sua história? Onde fica a relação com outros agenciamentos? E a história dos corpos? Afinal de contas, essas performances são feitas sob solos estratificados e afetados pela história da colonização, do capitalismo, e, mais recentemente, do neoliberalismo, que tem afetado o rap¹⁰⁷ desde os seus primeiros anos, através da gestão neoliberal de Ronald Reagan na presidência dos EUA de 1981 a 1988 e das sucessivas administrações em Nova Iorque que contribuíram para afastar as pessoas mais pobres para os subúrbios, sucatear os serviços públicos e aumentar drasticamente a desigualdade social (ROSE, 1994).

Pondo em outros termos, percebo que, nessa descrição inicial dos conceitos-chave da tese, poderia ter colocado mais em jogo *a vida das pessoas*, as dimensões psíquicas dos regimes coreopolíticos, a questão do trauma colonial e as formas como as pessoas respondem a ele, principalmente aquelas que coabitam os territórios do rap. Há uma grande história de violência que precisa ser mais desenterrada para que os potenciais políticos desses regimes reverberem de fato.

Um primeiro movimento nesse sentido será o de se aproximar de Beatriz Nascimento, que fala dos impactos subjetivos da colonização em termos de uma “amnésia coletiva”, que pode ser vista tanto no sentido do epistemicídio e da destruição dos territórios afetivos dos povos escravizados e colonizados quanto de um possível recalque da parte dos negros brasileiros, que passam a adotar diversas posturas defensivas:

¹⁰⁷ Falo sobre algumas instâncias de reiteração da subjetividade fascista neoliberal no rap *mainstream* no artigo “‘O rap virou de direita’?: ascensão do conservadorismo neoliberal e crise do rap político” (ROLIM, 2021), apresentado no congresso nacional da Intercom.

Quando pretendo explicar o que se produziu em quatro séculos de repressão, [...] vejo somente uma imensa amnésia coletiva que nos faz sofrer brutalmente. Essa amnésia coletiva começou a surgir a partir de um porão de um navio negreiro qualquer, e no nível social, sabemos ou intuimos o que ela produziu. Mas, e interiormente? [...] Uma das formas pela qual a amnésia se apresenta traduz-se num certo comportamento dócil [...], um comportamento afável, alegre, aparentemente despreocupado. Uma outra forma é caracterizada por um sofrimento visível, através de atitudes hostis, francamente antissociais, entretanto vulnerável a qualquer expressão afetiva vinda do exterior. Outra, ainda, aparenta um certo despojamento, que ultimamente as pessoas querem rotular como sendo uma liberdade inata que possuímos, e com isso tentam estabelecer as linhas-mestre do que dizem ser a ‘cultura do negro’, ou seja, estabelecem um ‘behaviorismo’ simplista e ‘folclórico’, pois na realidade esses tipos de comportamento têm por trás um inconsciente esmagado pelo sofrimento ancestral e atual: a memória do [navio] negreiro, a solidão antiga, a ausência de identidade (NASCIMENTO, 2022, p. 170-171).

Quando falo de colonização do inconsciente ou da permanência (ainda que com variações) de um “regime de inconsciente colonial-capitalístico” (ROLNIK, 2018) eu me refiro também a isso. Não só à imposição do trauma por causas objetivas, mas a construção de uma “amnésia coletiva” que causa sofrimento justamente por não permitir a elaboração do trauma, a discussão sobre ele, e quiçá sua eventual superação, que precisaria de mudanças drásticas nas condições objetivas de organização social.

Voltando a Beatriz Nascimento (2022, p. 170), compartilho do interesse dela quando ela diz que “tento chegar o mais perto de como subjetivamente reagimos diante de uma realidade tão opressora; de como resolvemos as questões que nos fustigam, hoje, nossas mentes, ontem nossos corpos”. Por um lado, entendo de onde ela parte com essa afirmação que aparece no texto como motivadora da citação acima, já que os tempos atuais são definitivamente outros em relação aos tempos de colônia e escravidão, apesar de suas heranças perdurarem insistentemente. Por outro lado, o breve mapeamento que ela fez das formas de resposta ao trauma colonial tem como uma de suas qualidades o fato de ela *não* separar fustigações que afligem o corpo e a mente. Afinal de contas, Nascimento fala dessas defesas em termos de gestos, de posturas, de disposições psíquicas... tudo conectado. Também nesse caminho, quando Suely Rolnik (2018, pp. 157-158) fala sobre os impactos de viver sob o domínio do regime de inconsciente colonial e aborda o *enrijecimento* da subjetividade como uma das respostas possíveis aos “traumas de classe, de raça e de etnia”, esse enrijecimento não é só subjetivo. Ele também é corpóreo, coreográfico e político, como mostra o regime *hardcore* do rap.

Essa minha hipótese é sustentada em outra análise que demonstra os impactos da colonização nos corpos, feita por Frantz Fanon, que sintetizou admiravelmente as ligações entre aspectos subjetivos, gestuais, sociais e políticos de um contexto marcado pela colonização, principalmente no livro “Os Condenados Da Terra”, lançado em 1961, escrito com base nas experiências do autor na Argélia. Fanon clinicou como psiquiatra nesse país do norte da África entre 1953 e 1957, colaborando também com a Frente de Liberação Nacional durante a guerra de independência argelina, que começou em 1954 e terminou em 1962, meses após a morte precoce de Fanon.

Para Guillaume Sibertin-Blanc (2015¹⁰⁸), a potência dessa síntese de Fanon dá a ele um papel importante na criação da esquizoanálise, corrente teórica-prática proposta por Deleuze & Guattari que mistura a filosofia, a psicologia e a teoria política. Influenciado pela devoração que Viveiros de Castro (2018, p. 94) faz dessa corrente ao propor uma (contra-)antropologia que tem como objetivo a “entrada em um estado [...] de descolonização permanente do pensamento¹⁰⁹”, Sibertin-Blanc (2022, p. 112) arrisca a “hipótese de que a esquizoanálise toca no problema de uma descolonização do pensamento, ou na descolonização de um duplo saber: o saber da psicanálise, o saber (do) inconsciente”. Ele reforça isso ao pontuar que, em Fanon, D&G “puderam encontrar [...] um apoio maior à sua tese¹¹⁰ de uma ligação imediata do inconsciente com a política, quer dizer, de uma imanência das relações histórico-políticas ao processo primário do inconsciente” (ibid., p. 184), a ponto do martinicano ser colocado como “o primeiro agrimensor¹¹¹ de um campo esquizoanalítico, no qual a situação colonial constitui o lugar inaugural, e cá para nós o horizonte permanente” (ibid., p. 26).

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/virada-descolonial-da-psicose-frantz-fanon-inventor-da-esquizoanalise/>>. Acesso em: 4 fev. 2022.

¹⁰⁹ Esse é um objetivo que Viveiros de Castro (2018, p. 94) diz aproximar antropologia e filosofia em uma “aliança demoníaca”, e em especial a antropologia estrutural e a filosofia esquizoanalítica. Para Sibertin-Blanc (2022), Viveiros de Castro foi o interlocutor mais inventivo de D&G nas últimas décadas.

¹¹⁰ Tanto Fanon quanto Robert Jaulin, etnólogo responsável por estudos sobre o etnocídio praticado pelos colonizadores na América Latina, “são indissociáveis do que constitui a pedra de toque da descodificação guattaro-deleuziana da edipianização concebida como operadora ao mesmo tempo da colonização da subjetividade e da fabricação do sujeito colonial (europeu-narcísico)” (SIBERTIN-BLANC, 2022, p. 157), sendo citados em passagens importantes de “O Anti-Édipo” (1972). Cabe também a menção de que Fanon, assim como Guattari, teve entre seus mentores François Toscaquelles, um dos fundadores do campo da psicologia institucional.

¹¹¹ Estou ciente de que o diálogo com Fanon que faço aqui é parcial, e não engloba toda a riqueza de sua obra. Também sei que essa fala de Sibertin-Blanc surge de modo semelhante em autores e autoras de outros campos teóricos. Como diz Deivison Faustino (2022, p. 143), “para os pós-coloniais, Fanon é um dos inauguradores da prerrogativa pós-estruturalista; para os adeptos da esquizoanálise, Fanon seria um inventor dessa tradição; para os autores identificados com o afropessimismo, Fanon estaria associado a essa vertente; e, para os decoloniais, por sua vez, ele seria um dos pilares do giro decolonial”.

Não falo dessas conexões pelo prazer da exegese ou como elogio a Guattari e Deleuze. Essa ligação é importante porque o interesse de D&G nas análises de Fanon em “Os Condenados da Terra” está muito próximo do que faz de Fanon um interlocutor crucial a *esta tese* também. Mas para falar de descolonização do inconsciente, antes é preciso explicar o que estou entendendo por *colonização do inconsciente*.

Essa seria a dimensão subjetiva, micropolítica, que junto à “violência objetiva” compõe a guerra colonial contra os povos colonizados (ALLIEZ; LAZZARATO, 2020). As guerras “objetiva” e “subjetiva” são indissociáveis. Nessa desterritorialização genocida, vê-se a “destruição de valores culturais, de modalidades de existência”, de modo que “a língua, o vestuário, as técnicas são desvalorizados” (FANON, 2021a, p. 71). Outras práticas são a “destruição dos códigos coletivos, sistemas de chefia e de ritos religiosos, regimes de filiação e de aliança, modos de *habitat* e condições ecológicas¹¹²” (SIBERTIN-BLANC, 2022, p. 179). Em suma,

a submissão [...] da população autóctone é a principal necessidade. Para isso é preciso destruir seus sistemas de referência. A expropriação, a espoliação, o assassinato objetivo se desdobram numa pilhagem de esquemas culturais [...]. O panorama social é desestruturado, os valores são desprezados, esmagados, esvaziados. As linhas de força não mais organizam, desmoronadas diante de um novo sistema estabelecido pela força, não proposto mas imposto, sob o peso de sabres e canhões (FANON, 2021a, p. 72).

Na época, dizia-se que esse quadro provoca a “alienação” dos povos colonizados. Já Deleuze e Guattari (2011b, p. 226) discutem a colonização do inconsciente através do conceito de *edipianização*: “Édipo é sempre a colonização continuada por outros meios, é a colônia interior, e veremos que, mesmo entre nós, europeus, ele é nossa formação colonial íntima”. Assim, a gama de operações que compõem a edipianização “não foi inventada pela psicanálise, nem por ela se explica, nem por ela é teoricamente dominada” (SIBERTIN-BLANC, 2022, p. 109). O problema vai além, e comporta a imposição (tanto sobre os povos colonizados quanto sobre os europeus) de modos de subjetividade ancorados na propriedade privada, no narcisismo, na “forma familiar-privada da reprodução humana” submetidas às “exigências internas da acumulação e da valorização do capital” (ibid., p. 175). Como dizem Guattari e Deleuze (2011b, p. 237), a “formação

¹¹² Essas guerras subjetivas ou práticas de colonização do inconsciente ainda estão presentes na contemporaneidade, e não atingem só os colonizados negros ou descendentes de africanos. Também são formas de colonização do inconsciente as persistentes estratégias de transformação dos indígenas brasileiros em pobres, por exemplo, como aponta Viveiros de Castro (2018).

de soberania capitalista passa [...] a ter necessidade de uma formação colonial íntima que lhe corresponda, sobre a qual ela se aplique, e sem a qual ela não capturaria as produções do inconsciente”. Nessa toada, e discutindo as diferentes posições dos argelinos frente à guerra de libertação, Fanon (2021, p. 51) argumenta que o “intelectual colonizado aprendera dos seus mestres que o indivíduo deve afirmar-se. A burguesia colonialista metera [...] na cabeça do colonizado a ideia de uma sociedade de indivíduos em que cada qual se encerra na sua subjetividade”. Some-se isso a todos os processos multidimensionais de produção de gêneros, raças, sexualidades, nacionalidades etc., assim como suas opressões conforme se distanciavam do padrão do homem europeu branco urbano dotado de plenas capacidades mentais etc.

Frente a esse cenário, Fanon pergunta: “como se comporta o homem visado pelo racismo, como se comporta o grupo social escravizado, explorado, privado de sua substância? Quais são seus mecanismos de defesa?” (FANON, 2021a, p. 77). Ou seja, a questão é “saber onde e de que forma a resistência política começa ‘no sujeito’” (SIBERTIN-BLANC, 2022, p. 138), algo importantíssimo, já que permite reconfigurar o que é o ato político ou emancipatório, trazendo implicações para esta cartografia.

A resposta de Fanon é ambivalente. Por um lado, ele aponta que a colonização, antes da guerra de libertação argelina, “se apresentava já como uma grande provedora dos hospitais psiquiátricos” (FANON, 2021, p. 257). Para notar, bastava “apreciar o número e a profundidade das feridas provocadas a um colonizado durante um só dia passado no seio do regime colonial” (ibid., p. 258). Portanto, mesmo nesse período supostamente “mais ameno” haveria “uma regular e importante patologia mental provocada diretamente pela opressão” (idem.). “Seríamos tentados, nesse sentido, a qualificar a situação clínica ‘normal’, na hora sem sombra da ‘calma’ colônia, como uma situação de *traumatismo permanente*” (SIBERTIN-BLANC, 2022, p. 136).

Ao mesmo tempo, para Fanon (2021a, p. 78), “essa alienação nunca é plenamente atingida”. Os colonizados não são indefesos, *mesmo que não tenham consciência disso*. Nos seus corpos, nota-se os efeitos somáticos e psíquicos da violência, mas também formas de defesa. Isso fica evidente no primeiro capítulo de “Os Condenados Da Terra”, intitulado “Sobre a violência”. Pisando nesse solo de estratos marcados pela violência colonial, “o colonizado encontra-se num estado de tensão permanente [...] porque, decifrando [...] os múltiplos sinais do mundo colonial, nunca sabe se passou ou não dos limites, [...] presume-se sempre culpado” (FANON, 2021, p. 56). Entretanto, o colonizado

[...] está dominado, mas não domesticado. Está inferiorizado, mas não convencido da sua inferioridade. Espera pacientemente que o colono abrande a vigilância para lhe saltar em cima. Nos seus músculos, o colonizado está sempre na expectativa¹¹³. Não pode dizer-se que esteja inquieto, que esteja aterrorizado. De fato, está sempre pronto a abandonar o papel de caça para tomar o de caçador. O colonizado é um perseguido que sonha permanentemente em tornar-se um perseguidor. Os símbolos sociais – polícias, clarins que soam nos quartéis, desfiles militares e a bandeira hasteada – servem simultaneamente de inibidores e de excitantes. Não significam “não te mexas”, mas “prepara bem o teu golpe”. [...] Esse impulso para tomar o lugar do colono mantém constantemente a tensão muscular do colonizado. Sabe-se, com efeito, que em determinadas condições emocionais a presença do obstáculo acentua a tendência para o movimento. [...] No íntimo, o colono obtém apenas uma pseudopetrificação (FANON, 2021, pp. 56-57).

Diante desse quadro, Fanon delinea quatro principais formas de defesa e de liberação da tensão usadas pelos colonizados argelinos. A primeira forma se dá no Sonhar. Segundo Fanon (ibid., p. 55), “os sonhos do indígena¹¹⁴ são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos. Sonho que salto, que nado, que corro, que trepo. Sonho que rio às gargalhadas, que atravesso o rio de um salto, que sou perseguido por inúmeras viaturas que nunca me apanham”. Essa “tormenta onírica” em que o nativo “se refugia” é uma “tentativa de sobreviver ao sistema colonial” (DORLIN, 2020, p. 53). “Durante a colonização, o colonizado passa o tempo a libertar-se, das nove da noite às seis da manhã” (FANON, 2021, p. 55), em uma ligação estreita da prática política com a subjetividade.

A segunda forma são as libertações periódicas da tensão muscular do colonizado, que vai “manifestar esta agressividade sedimentada nos seus músculos primeiramente contra os seus” (idem.). Surge então o cenário para “lutas tribais, lutas de *çofs*¹¹⁵, lutas entre indivíduos”, de modo que “enquanto o colono ou a polícia podem [...] bater no colonizado, insultá-lo, obrigá-lo a pôr-se de joelhos, veremos o colonizado puxar a navalha ao menor olhar hostil [...] de outro colonizado” (ibid., p. 57). Para Fanon, esses atos de “lançar-se de músculos perdidos nas suas vinganças” seriam uma maneira não só de liberar as tensões musculares e psíquicas, como também de tentar “persuadir-se de que o colonialismo não existe, de que tudo sucede como antes, de que a história continua”,

¹¹³ Lembro de Saidiya Hartman (2020) em diálogo com W.E.B. DuBois: “quando seus olhos pousam nele, ele sente o olhar como uma lâmina contra sua pele e seu corpo se retrai do ataque, antecipando onde um golpe pode ser aplicado, se encolhendo antes do chute. Sua pele virou um sensor. Seus músculos estão tensos”. Tradução minha. Disponível em: < <https://bombmagazine.org/articles/the-end-of-white-supremacy-an-american-romance/> >. Acesso em: 24 mar. 2023.

¹¹⁴ Na tradução portuguesa do livro de Fanon, o termo “indígena” se refere aos povos que nasceram na Argélia e nos países africanos colonizados de modo geral. Essa também era a categorização francesa.

¹¹⁵ Palavra que designa os “clãs” dos cabilas, povo berbere que habita as regiões montanhosas da Cabília, no norte da Argélia.

em uma “conduta de evitamento” (ibid., pp. 57-58). Esses comportamentos “suicidários”, considerados “reflexos de morte diante do perigo”, “permitem ao colono [...] verificar na mesma ocasião que esses homens não são racionais” (ibid., p. 58), perpetuando estratégias de discriminação e mantendo hierarquias.

A terceira forma de defesa listada por Fanon ocorre “através dos mitos terríficos” que “dispõe em torno do colonizado um mundo de proibições, de barreiras, de inibições muito mais terríficas que o mundo colonialista” (idem.). Essa atmosfera mágica tem “funções precisas” em termos de “economia libidinal”, já que “ao aterrorizar-me, integra-me nas tradições, na história da minha região ou da minha tribo, mas, ao mesmo tempo, assegura-me, dá-me um estatuto” (ibid., pp. 58-59). Pela entrada nesse território afetivo, com regras e relações de poder próprias alheias aos ditames da colonização, “afirma-se a perenidade de um mundo meu, de um mundo nosso” (ibid., p. 59).

E há ainda um quarto tipo: as danças. Para Fanon (ibid., p. 60), “um estudo do mundo colonial deve obrigatoriamente tentar compreender o fenômeno da dança e da possessão”, em uma declaração que ressoa bastante com a proposta desta tese (voltada para o mundo “pós-colonial”). Um exemplo desse tipo de estudo é este trecho:

Veremos a afetividade do colonizado esgotar-se em danças mais ou menos extáticas. [...] O relaxamento do colonizado é precisamente esta orgia muscular no decurso da qual a agressividade mais aguda, a violência mais imediata, são canalizadas, transformadas, escamoteadas. O círculo da dança é um círculo permissivo. Protege e autoriza. A horas fixas, em datas fixas, homens e mulheres encontram-se num determinado lugar e, sob o olhar grave da tribo, lançam-se numa pantomina de aspecto desordenado mas na realidade muito sistematizada onde, por múltiplas vias, recusas com a cabeça, inflexão da coluna vertebral, lançamento para trás de todo o corpo, se manifesta abertamente o esforço grandioso de uma coletividade para se exorcizar, se libertar e se exprimir. Tudo é permitido... no círculo. [...] Tudo é permitido porque, na realidade, só se reuniram para que a libido acumulada e a agressividade contida brotassem de forma vulcânica. Mortes simbólicas, cavalgadas figurativas, múltiplos assassinatos imaginários, é preciso que tudo saia cá para fora. Os maus humores derramam-se, tumultuosos, quais torrentes de lava (FANON, 2021, pp. 60-61).

Em suma, vê-se que as delineações dessas formas de liberação da tensão demonstram uma atenção de Fanon ao “*poder político do sintoma*” (SIBERTIN-BLANC, 2022, p. 153), em um “jogo de condensação clínico-política do conceito [freudiano] de defesa”, “ressementiza[ndo] simultaneamente a noção em um registro agonístico e militar” (ibid., p. 135). Em sua narrativa, é como se essas formas de defesa

“testemunhassem simultaneamente uma reconstrução de uma capacidade política, ou como uma potencialidade ‘meta-política’ de adversidade” (ibid., p. 137) nas próprias subjetividades daqueles que sofrem, evidenciando um trabalho de descolonização do inconsciente ou no mínimo uma resistência micropolítica à colonização, por mais ambivalentes que essas formas de defesa possam ser.

Diante do início da guerra de libertação, a própria guerra descolonial apresenta-se como *outra forma* de liberação da tensão, ao mesmo tempo em que “assistir-se-á [...] a um desinteresse singular por tais práticas” (FANON, 2021, p. 61) de defesa delineadas anteriormente que não confrontam *objetivamente* a colonização. Para Fanon (ibid., pp. 61-62), o desafio da luta de descolonização passa a ser de “captar essa violência para a reorientar” para a guerra, que daria a essas tensões corporais uma “utilidade”: “enfrentar finalmente as únicas forças que lhe contestam o ser, as forças do colonialismo”. Entretanto, o próprio Fanon não apresenta a guerra de libertação como uma forma de liberação da tensão que seria livre de ambivalências ou riscos.

Isso fica explícito no último capítulo de “Os Condenados da Terra”, intitulado “Guerra Colonial E Perturbações Mentais”. Por um lado, “o militante apercebe-se muitas vezes de que é necessário dar caça não só às forças inimigas, mas também aos núcleos de desespero cristalizados no corpo do colonizado” (ibid., p. 304). Assim, “o combate, ao reabilitar o homem oprimido, desenvolve um processo de reintegração extremamente fecundo e decisivo” e “obtem para esse povo densidade, coerência e homogeneidade porque o colonialismo mais não fez que despersonalizar o colonizado” (idem.). Por outro, Fanon (2021, p. 259) afirma que “a guerra da libertação nacional conduzida pelo povo argelino [...] há seis anos, por envolver todo o povo, tornou-se um terreno favorável à eclosão de perturbações mentais”. Segundo Fanon, “não há conversão mecânica alguma dos progressos da luta de libertação em lucidez da consciência na qual se reconhece o sujeito” (SIBERTIN-BLANC, 2022, p. 152). Se de fato a luta pode produzir avanços rumo a uma descolonização tanto das condições objetivas da dominação quanto do inconsciente, “isso não faz dela um processo terapêutico”, por mais que possa “reabrir um campo clínico no seio de um espaço político do qual está inteiramente excluído” (ibid., p. 137). Em suma, as análises de Fanon cartografam “dinâmicas impossíveis de codificar estrategicamente, impossíveis *a fortiori* de ‘dominar’ politicamente, alojando na própria discursividade do texto fanoniano a incerteza dos processos subjetivos com os quais o combate político deve, no entanto, contar” (ibid., p. 154).

Mas como *samplear* a análise de Fanon para um contexto “pós-colonial”, em que, de modo geral, o horizonte de revolução parece ter se perdido após décadas de contrarrevolução neoliberal (NUNES, 2022)?

Bem, não considero essas formas de defesa cartografadas por Fanon como invariantes a-históricas, mesmo me atendo aqui a contextos marcados pela colonização. Mas desejo atentar para as aproximações. Sei que se “nosso mundo já não é exatamente o mesmo” que foi descrito por Fanon, “tampouco é tão outro”, já que “as guerras neo e paracoloniais se reavivam. As formas de ocupação se metamorfoseiam”, com uma mescla de “militarismo, contrainssurreição e pilhagem” (MBEMBE, 2018, p. 294). Em consonância, Eric Alliez e Maurizio Lazzarato (2021, p. 14) atestam que “a guerra neocolonial já não se desenrola apenas nas ‘periferias’ do mundo – ela perpassa o seu ‘centro’, apropriando-se das figuras do ‘inimigo interno islamista’, o imigrante, o refugiado, o migrante”, além de outros grupos minoritários e dos “‘endocolonizados’ de ambos os lados do Atlântico”. Indo além, Alliez e Lazzarato complementam que a guerra civil conduzida pelo neoliberalismo tem como matriz a guerra colonial, que “nunca foi uma guerra interestatal, mas uma guerra *em meio* à população e *contra* ela, na qual nunca foram vigentes distinções entre paz e guerra, entre combatentes e não combatentes, entre o econômico, o político e o militar” (ibid., p. 27). Abigail Campos Leal (2021, p. 144) traz isso para o Brasil, ressaltando que por mais que a ascensão do fascismo neoliberal tenha realçado os contornos de guerra civil, grupos oprimidos do país vivem “sob a mira de um revólver, rodeados por medo y perseguição, violência, estupro e assassinatos, em uma situação de *guerra não-declarada*” onde “o povo preto das [...] periferias” e “os povos indígenas convivem há muito tempo com a violência de Estado”. Seguindo a análise de Fanon, essa violência tanto deixa marcas nos corpos e subjetividades dos povos oprimidos e “pós-colonizados” quanto leva a modos de defesa.

Acredito que alguns desses modos de defesa praticados nas últimas décadas pelos povos oprimidos podem ser identificados no hip hop. Concordo com Sibertin-Blanc (2022) quando ele sugere que, ao tentar responder à pergunta sobre os mecanismos de defesa dos colonizados, Fanon acaba mostrando pistas para lidar com outra pergunta: “onde começa a política?”. Portanto, *minha hipótese é que os regimes coreopolíticos do rap são, também, modos de defesa*, o que permite reconfigurar onde “começam” suas formas de politicidade e de se agenciar a movimentos políticos.

Essas conexões me vêm a partir da hora em que noto semelhanças entre a dureza do segundo modo de defesa cartografado por Fanon e a rigidez corporal e subjetiva do

regime *hardcore*. De fato, uma iniciativa importante e recorrente no “rap político” é promover formas de trégua entre os próprios negros, principalmente os membros de gangue rivais. Porém essa agressividade interna ainda é frequentemente presente nas disputas de território internas do rap, ou na própria concepção das *batalhas* em que o objetivo é trucidar o outro, mesmo que sob a “sublimação” das rimas e *flows*. Me recordo de um diálogo inusitado em que Jay-Z (2010, p. 86, tradução minha) descreve a paisagem do hip hop para Bono Vox como “um campo de batalha perpétuo com novos exércitos constantemente se juntando à luta”, ao que Bono ouve estarecido. Para Jay-Z (*idem.*), “é brutal, mas se você dar um passo para trás, é lindo, também”. Na visão do rapper, essa é uma cultura de “pessoas tão apaixonadas pela vida que não conseguem parar de brigar por ela – pessoas que viram a morte de perto, morte literal, mas também o tipo de dormência e estagnação que mata seu espírito” (*idem.*). Pessoas que querem marcar território, “viver, [...] se impor no mundo através de sua arte, com suas vozes” (*idem.*).

É possível que a relativa desconsideração de boa parte da esquerda hegemônica (tão calcada no paradigma da consciência) a esse estado de trauma permanente dos jovens oprimidos, que por sua vez leva a mecanismos de defesa e à produção de desejos antissistêmicos difusos (NUNES, 2022), possa ajudar a entender a guinada à direita de parte significativa das populações negras e pobres do Brasil nos últimos anos. Para a extrema direita, a vida é, de fato, uma guerra civil (FELDMANN; SANTOS, 2021), e portanto é preciso armar os aliados e massacrar (ou deixar morrer) os inimigos. Enquanto isso, a esquerda partidária parece varrer para baixo do tapete a guerra civil cotidiana do capitalismo neoliberal contra os oprimidos.

Passando para outro regime, percebo semelhanças entre a quarta estratégia, ancorada nas cerimônias de dança e possessão, e o regime de baile, também centrado nas danças coletivas. Claro, considerar isso é também atentar para os riscos dessas danças se tornarem “condutas de evitamento”. Porém é evidente que essas performances “de baile” no hip hop são cruciais para a entrada, manutenção e saída de territórios, assim como uma série de práticas que tornam a vida mais vivível, mais alegre. Não são elas que vão acabar com as opressões que se seguiram após o fim do regime colonial propriamente dito, mas exigir isso é não entender o papel político da arte em suas potências e limitações, assim como focar somente nas formas macropolíticas de resistência às opressões. Por isso, classificar as práticas do regime de baile como meras fugas da realidade separadas de qualquer impacto no âmbito político é, no mínimo, equivocado.

Nesse sentido, acredito que há, na importância que Fanon dá às expressões corporais dos modos de defesa, uma afinidade também com o conceito de linhas de fuga de Deleuze e Guattari (2012), que seria um tipo inventivo de desterritorialização, que pode ser criativo ou destrutivo¹¹⁶. A fuga pode ser uma chance para a criação de novos territórios afetivos, ou a inserção em outros territórios. Para Guattari e Deleuze (2012, p. 103), “diz-se erroneamente (sobretudo no marxismo) que uma sociedade se define por suas contradições. Mas isso só é verdade em grande escala. Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares”. Para eles, “sempre vaza ou foge alguma coisa”, “como se uma linha de fuga, mesmo que começando por um minúsculo riacho, sempre corresse entre os segmentos, escapando de sua centralização, furtando-se à sua totalização” (idem.). Na concepção de D&G (2012, p. 85), as linhas de fuga “não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano”. “As pessoas de bem dizem que não se deve fugir, que isso não é bom, que é ineficaz, e que é preciso trabalhar por reformas. Mas o revolucionário sabe que a fuga é revolucionária, [...] com a condição de [...] fazer fugir um pedaço do sistema” (ibid., 2011b, p. 366). Em sua perspectiva, “é nas linhas de fuga que se inventam armas novas, para opô-las às armas pesadas do Estado¹¹⁷” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 86). As fugas, que não têm “nada de imaginário nem de simbólico” (ibid., p. 85), se dão no real, envolvem corpos tanto atuais quanto virtuais, e tanto espaços objetivos quanto territórios afetivos.

Isso fica evidente na importância das fugas nas histórias de resistência dos povos colonizados, afinal não haveria quilombos sem fuga (principalmente nos tempos da escravidão). Os quilombos não são somente fugas em termos de espaços objetivos, já que também envolvem modos de vida diferentes (BISPO, 2023). Basta lembrar de como a

¹¹⁶ Especialmente em “Mil Platôs”, Deleuze e Guattari (2012, pp. 119-125) discutem longamente as potências e riscos das linhas de fuga de maneira geral. O fascismo, inclusive, aparece lá como uma linha de fuga de abolição, atrelada à vontade de “fazer morrer e de morrer”.

¹¹⁷ Essa aproximação com Fanon e com histórias de resistência dos povos colonizados mostra também certas limitações na teorização de Deleuze e Guattari sobre linhas de fuga. Me parece que em suas análises que mobilizam o conceito há um apego forte demais às biografias dos artistas, o que se afasta em certa medida da ênfase no caráter relacional do contato com objetos de arte. Outro problema é que se apoiar nas biografias faz com que as linhas de fuga dos personagens (ou dos eu-líricos) coincidam com as das autoras ou autores, dificultando análises que lidem com outros tipos de agência em relação à arte, ou com linhas de fuga que não casem com as dos artistas que assinam os objetos de arte. Talvez isso se relacione a uma preferência por analisar linhas de fuga em objetos da literatura, que envolve relações de agência diferentes de outras artes. Além disso, há um peso grande demais no conceito de minoria, o que leva a um risco de generalizar certas formas de arte de grupos minoritários ou colonizados e não perceber nelas reiterações de conservadorismos e hierarquias internas. E, por fim, D&G não parecem se atentar tanto para os efeitos psicossomáticos da opressão, que inutilizam, na análise de Fanon, as separações estanques entre mente e corpo.

noção de fuga instigou Beatriz Nascimento (2022, p. 157) a pesquisar os quilombos brasileiros, “a fuga no sentido quase musical da palavra. O momento em que você se sente com total controle, em que não necessariamente você precisa fugir para outro espaço, foge dentro daquele espaço, para entrar talvez, [...] numa légua adiante ou numa dádiva adiante”. Não é à toa que Nascimento se opõem fortemente aos historiadores marxistas que fazem uma hierarquia das reações dos negros à escravidão, colocando em primeiro lugar “a revolta organizada pela tomada do poder”, em segundo as “insurreições armadas”, e em terceiro as “fugas para o mato que resultaram nos quilombos”, tidas como uma “reação negativa de fuga e defesa” (NASCIMENTO, 2022, p. 124). Os quilombos seriam, nessa visão, “tentativas frustradas de tomada do poder”, fadadas ao fracasso porque os escravizados não possuiriam “uma consciência ‘adequada’” para “lograr essa vitória” (ibid, p. 123). Em contraponto, Nascimento (2021, p. 129) diz que “a fuga, longe de ser espontaneísmo ou movida por incapacidade para lutar, é [...] a decorrência de todo um processo de reorganização e contestação da ordem estabelecida”, envolvendo “diversos fatores: físicos, materiais, psicossociais, ideológicos e históricos”.

E não é por defender o potencial político das linhas de fuga que Nascimento (e eu, através desta tese) estamos colocando-as como fim último. Ela pode ser uma parte de um processo de defesa ou luta. No caso dos quilombos, mais uma vez, “a fuga é motivada por uma necessidade de resistência, e não para a acomodação. O quilombo, portanto, não pode ser reduzido à fuga. Esta é uma etapa para se empreender a luta” (ibid., p. 130). Ainda segundo Nascimento (2021, p. 130), “não se trata de uma fuga espontânea, no sentido de anarquia e desorganização”. Também não seria busca de “uma vida ociosa em contato com a natureza, com base numa liberdade idealizada¹¹⁸ e na saudade da pátria antiga”, já que “o fato de que os primeiros a fugir sejam os homens prova que ela está voltada para uma organização do combate à sociedade negada” (idem.).

O que se faz com a fuga é fundamental. Nesse sentido, Deleuze e Guattari (2012, pp. 84-85) formulam que a esquizoanálise tem como perguntas principais “quais são suas próprias linhas, qual mapa você está fazendo e remanejando, qual linha [...] você traçará,

¹¹⁸ “A liberdade como ideal [...] é um vício de interpretação dos estudiosos ou simples relatores que estão sempre em busca de uma correlação histórica entre a realidade brasileira e a europeia. No quilombo, tanto o ideal de liberdade quanto a volta à África só poderiam ser tomados como fatores determinantes se se pudessem estabelecer fielmente as problemáticas individuais ou psicossociais. Caso contrário, o apelo a tais fatores seria mistificante” (NASCIMENTO, 2021, p. 131). Nascimento (2021, p. 113) também critica as interpretações de historiadores que fundamentam a razão de ser dos quilombos em uma concepção idealizada de igualdade, com base no “liberalismo clássico, vindo dos ideais da Revolução Francesa”, o que ignora que os quilombos “mantêm desigualdades sociais em seu seio, embora não idênticas às desigualdades de um sistema moderno”.

e a que preço, para você e para os outros? [...] Você rachará? [...] Qual linha você interrompe, qual você prolonga ou retoma?”.

Essa pergunta ressoa com esta tese, já que os *regimes coreopolíticos do rap que estou mapeando podem ser encarados como conjuntos distintos de linhas de fuga, além de conjuntos de modos de defesa*, que se misturam e se transformam de acordo com condições específicas. Em outras palavras, os *regimes coreopolíticos apresentam estratificações de linhas de fuga (ou modos de defesa)*, sempre imersas em agrupamentos coletivos e nunca totalmente individuais. Isso já era reforçado por Fanon (2020, p. 161), por outros termos, em “Pele Negra, Máscaras Brancas”, onde ele se refere a esse agrupamento de linhas de fuga pela noção de “catarse coletiva”. Fanon (idem.) argumenta que “em qualquer coletividade, existe, deve existir, um canal, uma porta de saída, por onde as energias acumuladas sob a forma de agressividade possam ser liberadas”.

Essa consideração permite retomar a pergunta em torno de “onde começa a política?”, e responder que a política começa nos corpos, o que também inclui as subjetividades. Começa e termina nos corpos, tanto atuais quanto virtuais. Pode começar, inclusive, em uma linha de fuga, em um desejo por coabitar um outro território, em uma produção de uma imagem diferente de si e dos outros. Ou em um franzir de testa, em um endurecer de ombros, em movimentos de contração e relaxamento de dúzias de músculos e ligamentos que compõem um rebolado depois de um longo dia de trabalho.

Contudo, *não se deve generalizar os impactos políticos das linhas de fuga a partir das coreografias*. Como Guattari e Deleuze (2012, p. 86) apontam, “é preciso ver as diversas combinações: a linha de fuga de alguém, grupo ou indivíduo, pode muito bem não favorecer a de outro; pode, ao contrário, barrá-la, interditá-la a ele, e lançá-lo ainda mais em uma segmentaridade dura”. Nisto Taísa Machado também é certa quando diz:

as garotas pretas procuram o meu trabalho porque elas querem perder o trauma da hipersexualização. Elas querem dançar sem se sentirem engolidas, sem se sentirem molestadas. E as mulheres brancas, principalmente as mulheres brancas de classe média, elas vêm perder o pudor que sempre tiveram. Todo mundo quer chegar no mesmo lugar, mas umas vão pra perder o trauma de serem safadas demais e as outras vão pra poder ser um pouco mais safadas (MACHADO, 2020, pp. 54-55).

Ou seja, os movimentos podem ser os mesmos, mas não se trata das mesmas linhas de fuga na prática, seja em relação aos territórios *de onde* se foge ou em relação aos territórios *para onde* se foge. Uma comparação interessante foi feita por 50 Cent ao relacionar as canções “Cleanin’ Out My Closet” (2002) de Eminem e “Dear Mama”

(1995) de 2Pac. Segundo 50 Cent, para 2Pac o fato de sua mãe ser uma dependente química era triste, mas até certo ponto compreensível por se tratar de uma história compartilhada com negros de certa região, época e faixa de renda. Para Eminem, a dependência química de sua mãe era inesperada, e sua resposta mais raivosa¹¹⁹. Eminem reage se aproximando do regime *hardcore*, com aspereza, e tratando a narrativa como algo privado, familiar. Já 2Pac leva a canção com uma cadência leve, do regime de brisa, não aparece como voz isolada e sim inserido em um agenciamento coletivo de enunciação. Em outras palavras, os refrões gestuais ligados ao regime *hardcore* não são exclusividade dos grupos mais associados ao rap, mas há toda uma história estratificada dos corpos que leva a implicações diferentes.

Sem querer universalizar experiências, mas, falando de modo geral, há inúmeros casos de consumo e produção de rap por pessoas de fora do território desse gênero musical (brancas, ricas ou de classe média) atrelados a cooptação predatória, “apropriação”, diluição de pautas, reforço de estereótipos etc. Por outro lado, também há momentos em que as performances transgressoras de rappers são “opressivas para as mulheres e [...] reivindicam visibilidade para a sua dureza às custas da vulnerabilidade das mulheres negras e da feminização dos homossexuais negros” (HALL, 2003, p. 347) e reproduções de opressões de pessoas LGBTQIA+. Para esses e outros casos, há de se ter um olhar interseccional, e atento às ambiguidades e contradições. Discutirei mais essas dinâmicas de gênero e sexualidade em torno dos regimes coreopolíticos do rap logo adiante.

¹¹⁹ Disponível em: < <https://www.portalarapmais.com/50-cent-compara-musicas-de-eminem-e-tupac-sobre-suas-maes/> >. Acesso em: 29 mar. 2023.

5 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS REGIMES COREOPOLÍTICOS *HARDCORE* E DE BAILE

5.1 Regime *Hardcore* E Masculinidades

E ela quer sentar na onda do gin
 Posturado e elegante, meu perfume é da Versace
 Joga essa bunda e sarra em mim
 Ai, olha pro mandrake e joga a raba nesse grave
 Atura ou surta
 Sempre elegante, trajadão, tô na postura
 Amor das bebê e o pesadelo das viatura
 “Na Onda Do Gin” (2021) – Igão [Marginal Supply com Igão, Kyan & Yunk Vino]

Foto armado nos Melhores Amigos (Huh)
 Só selecionei quem tem treta comigo (Brr)
 Acho que ficou bem avisado (Hurgh, hargh)
 Nem precisa saber, deu pra entender o recado
 “Foto Armado” (2022) – B.K.

Sei que a vida louca parece te oferecer
 Um certo conforto momentâneo
 Também sei que sou inabalável
 Como se fosse um guerreiro com a armadura de titânio
 “Inabalável” (2020) – L7NNON com MC Hariel

O regime *hardcore* é atrelado a certos tipos de masculinidade “dura” e cis-hetero, principalmente a chamada masculinidade *gangsta* a partir do fim da década de 1980 e início da década de 1990. Talvez ninguém resuma isso melhor do que o rapper nova-iorquino DMX, em entrevista de 2006 para a revista (de hip hop) *Vibe*. DMX estava acusando Jay-Z de evitá-lo um tempo depois de eles terem dissolvido uma treta inicial, e seu veredito foi: “foram as sandálias – ele simplesmente não é mais o mesmo”. Quando perguntado se tinham sido de fato as sandálias que causaram a mudança, DMX complementou: “é Beyoncé. Ele está apaixonado. Bandidos não usam sandálias. Não importa o quanto eu estiver de férias – nós [DMX e sua família] fomos para as Bahamas,

para todas as ilhazinhas -, eu não uso sandálias. Eu nunca estou tão confortável, nem mesmo na minha casa¹²⁰”. Está tudo aí. A associação entre autenticidade *gangsta* (“*thug*”) e performance de virilidade; a rejeição da fragilidade (até nas sandálias!); o constante estado de alerta do qual falava Fanon; a rigidez muscular.

Figura 22 – Jay-Z usando sandálias na praia, ao lado de Beyoncé, em 2006



Fonte: E! News¹²¹

De fato, a masculinidade *gangsta* e viril está *muito* presente no hip hop, principalmente no regime predominante do gênero, o *hardcore*, e mesmo entre os artistas mais “conscientes” de “rap político¹²²”. Dito isso, ela nem tem origem na cultura negra nem é expressão de uma masculinidade universal. “A virilidade do homem negro não pode ser pensada como um valor masculino em si” (BISPO; PEIXOTO; SCARAMUSSA, 2021, p. 163), e sim como “um efeito reativo a uma condição de subalternização racial inerentes a sociedades ex-escravistas” (FAUSTINO, 2014, p. 97 *apud* BISPO;

¹²⁰ KONDO, Toshitaka. “Dog Forbid”. *Vibe*, out. 2006. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=8iYEAAAAMBAJ&pg=PA117&lpg=PA117&dq=dmx+thugs+dont+wear+flip+flops&source=bl&ots=anFxVEVSTq&sig=ACfU3U255tCdMmvIRRedgmJH-WCM0Xa_Ng&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjzGp9m1AhW8IbkGHWDTCQYQ6AF6BAgNEAM#v=onepage&q=dmx%20thugs%20dont%20wear%20flip%20flops&f=false>. Acesso em: 17 jan. 2021.

¹²¹ Disponível em: <<https://www.eonline.com/br/photos/317/beyonce-jay-z-romance-recap>>. Acesso em: 11 jul. 2023.

¹²² Nesse sentido, me recordo de um episódio do *podcast* “Popcast”, do jornal *The New York Times*, em que a jornalista e crítica musical Doreen St. Black relata precisa negociar sua posição como mulher negra ouvindo artistas de “rap consciente” como J. Cole e Kendrick Lamar, já que eles muitas vezes trazem ideias e posicionamentos antirracistas mas que são sexistas ao mesmo tempo. Ela falou isso especificamente sobre a canção “The Blacker The Berry”, de Lamar. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/5gCbs7lmjs6f33cAuddlf3?si=7466b9d957fe4bab>>. Acesso em: 29 set. 2023.

PEIXOTO; SCARAMUSSA, 2021, p. 163). Essa virilidade que surge como modo de defesa aparece na entrevista de Mano Brown com Djamila Ribeiro, em que ele diz que nunca teve um pai para aconselhá-lo a não olhar desafiadoramente no olho dos policiais que o inspecionavam, e por isso era mais visado: “nas abordagens eu nunca era o mais forte, o maior, o mais preto, nem o mais branco, nem o mais nada, mas os caras vinham na minha. Por quê? O semblante. Eu olhava na bola do olho do cara. O cara ficava indignado! ‘Tem que olhar pro chão’... eu não sabia¹²³!”.

Para bell hooks (2006, p. 135, tradução minha), “o *gangsta* rap não aparece em um vácuo cultural” e não é “um produto criado [...] dentro de um mundo negro segregado”, e sim uma “expressão das misturas culturais” e do “engajamento da juventude negra com os valores, atitudes e preocupações da maioria branca” dos EUA. Como se sabe, “a violência é a regra nos Estados Unidos” (HOOKS, 2022, p. 113), assim como no Brasil. Portanto, as performances no rap que reproduzem valores “criados e sustentados pelo patriarcado supremacista branco capitalista” teoricamente não deveriam ser “retratadas pela cultura dominante como [...] uma expressão de desvio masculino”, e sim como “parte de um contínuo sexista, necessário para a manutenção da ordem social patriarcal” (HOOKS, 2006, p. 135, tradução minha).

Um motivo possível para isso ter acontecido é que, segundo hooks (2022, p. 212), “como negros em uma cultura supremacista branca, vivemos segundo uma psico-história que nos ensina a esconder ou reprimir completamente nossa vulnerabilidade, a fim de sobrevivermos”. Mas só isso não dá conta, afinal “se esse fosse o caso, as mulheres negras estariam atirando umas nas outras e sendo igualmente violentas com os homens negros” (ibid., p. 129). Ou seja, há uma incorporação de comportamentos patriarcais que chega no rap dos EUA pelo contato com a chamada cultura *mainstream* branca, mas também por herança do movimento Black Power dos anos 1960 e 1970, que, segundo hooks, “preparou o palco para o desdém da geração hip-hop em relação à complexidade emocional da experiência masculina negra” (ibid., p. 251).

Mano Brown admite essa dificuldade emocional com humor ao relatar seu choque em participar da preparação para interpretar Marighella no filme homônimo dirigido por Wagner Moura, dizendo que, por ser do rap, práticas comuns ao ofício dos atores como “poder chorar a qualquer instante, poder ficar pelado e de bunda de fora na frente de todo

¹²³ A fala vem aos 31 minutos de conversa. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/6K2ge9lHbbm0nOQ1OfxOLH?si=f1eda5ecf2d14303>>. Acesso em: 26 mar. 2023.

mundo” foram difíceis de realizar por conta de sua rigidez¹²⁴. Hooks também salienta como esses refrões gestuais que compõem a virilidade têm um componente libidinal ao destacar uma frase do rapper Ice-T, um dos criadores do *gangsta rap*, que “argumenta que não é apenas a grana que atrai homens negros para atividades criminosas, [já] que ‘definitivamente há algo de sexy no crime’, pois ‘é preciso muita coragem para foder o sistema’” (HOOKS, 2022, pp. 82-83).

Apesar dessas performances poderem render ganhos subjetivos, econômicos, sociais etc., elas também envolvem riscos. Geralmente, “a dita identidade masculina só é conquistada a partir de rituais, competições e provas” e, portanto, “a constante ameaça a essa identidade” culmina em comportamentos onde “o praticante do ato é também [...] compelido e atingido por essa agressividade” (BISPO; PEIXOTO; SCARAMUSSA, 2021, p. 164). Portanto, essa violência enrijecedora pode “incidir sobre um sujeito como um jugo insuportável que atinge o outro – os laços amorosos, familiares e comunitários – e destrói o próprio sujeito” (idem.). Virginie Despentes (2016, p. 33) reforça isso ao assinalar, dentro de um panorama geral, que “a virilidade tradicional é uma máquina tão mutiladora quanto a atribuição da feminilidade”. Mas claro, há especificidades nas expressões de virilidade masculina presentes na contemporaneidade, sem falar nas consequências diferentes para essas expressões a depender de raça, classe, nação, contexto histórico etc. Mesmo dentro do escopo do rap, essas performances têm diversas variáveis e conexões a diferentes agenciamentos.

Um momento em que isso ficou evidente para mim foi no segundo semestre de 2019, na comparação entre dois shows de rap: um de Djonga no Groovin Festival¹²⁵, em agosto, e o segundo dos Racionais MC’s, em outubro, na turnê em comemoração aos 30 anos da banda. Apesar de ter lançado seu primeiro disco dois anos antes, Djonga já atraiu um grande público para o Clube Português, sendo o *headliner* da noite. Na comparação com quem foi para o show dos Racionais no Classic Hall, a plateia de Djonga era mais “diversa”: mais jovem, ligeiramente mais branca, mais “descolada”, e com mais mulheres e pessoas LGBTQ+ (ainda que as mulheres ainda fossem minoria e as pessoas LGBTQ+ “mais minoria” ainda). Já a plateia dos Racionais era mais típica de um show de rap tradicional: mais negra, mais velha, mais “masculina”, e aparentemente mais cis-hétero.

¹²⁴ Mano Brown eventualmente abandonou a preparação, e o papel foi para Seu Jorge. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/60sD5D7dhGnFqzGtavYKLF?si=ec77ef67a6604cea>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

¹²⁵ O festival também teve shows do rapper carioca MV Bill e do grupo de reggae Maneva.

Se durante os shows a principal diferença em termos de coreografias do público foram as rodas punk no show de Djonga, a distinção maior veio nos momentos “entre” os shows dos *headliners*. Mesmo se tratando de um evento de rap e outro de rap e reggae, os dois shows aconteceram em uma Recife pós-2017, e não deixaram de ser afetados pelo brega funk e seu famoso “passinho dos maloka”, dominante na cena local de música pop periférica. No Groovin Festival, várias canções de artistas de brega funk foram tocadas nos intervalos dos shows, levando o público praticamente inteiro a deixar de lado a manutenção da verticalidade presente tanto no rap quanto no reggae, a rigidez muscular, os relaxamentos de postura lentos do reggae, enfim, os regimes coreográficos *hardcore* do rap e um certo regime coreográfico do reggae. Tanto homens quanto mulheres rebolaram, se agacharam, sarraram, executaram os movimentos pélvicos característicos do passinho recifense, as mexidas de ombro, o arqueamento dos joelhos, as mudanças bruscas no plano sagital, os refrões gestuais todos. Em resumo, produziram corpos embrazados, em uma “uma confluência entre embriaguez, chapação, zoeira e alegria concentrada¹²⁶”. E isso não me pareceu impedir a execução das coreografias “apropriadas” para os shows de rap e de reggae que vieram antes e depois.

No show dos Racionais, o brega funk apareceu na discotecagem da DJ Karla Gnom¹²⁷, mas teve uma resposta bem diferente. O pequeno público mais jovem (e majoritariamente feminino) que se aproximou da grade do palco durante o *set* da DJ pareceu adorar e imediatamente começou a “meter o passinho”, mas entre o público mais afastado e ainda disperso pelo Classic Hall a abordagem foi fria, com poucas pessoas (principalmente entre os homens) se entregando às coreografias, e vários olhando para os lados desconfiados, reforçando a rigidez muscular e postural, reduzindo as respostas gestuais a movimentos tímidos.

Por que essa diferença? Rejeição da associação de um evento do cânone do “rap político” aos gestos embrazados do brega funk? Consideração de que aquele era um show “sério”, e não espaço para “dança”? Medo de expor o cu, grande pânico masculino cis-hétero? Receio de ameaçar a própria virilidade, de comprometer o corpo “posturado, sem

¹²⁶ ALBUQUERQUE, Gabriel. “Fluxos da existência e pensamento coreográfico: o passinho de Recife e BH”. **Volume Morto**. 23 jan. 2019. Disponível em: < <https://volumemorto.com.br/passinho-dos-maloka-recife-bh/> >. Acesso em: 15 dez. 2021.

¹²⁷ Karla Gnom é parte da Aqualtune Produções, produtora pernambucana chefiada por Lenne Ferreira que agencia musicistas pernambucanas negras e periféricas. Outro nome de destaque da Aqualtune é Bione, mencionada no capítulo 2. A presença da Aqualtune veio de uma iniciativa de Eliane Dias, esposa de Mano Brown e empresária dos Racionais MC’s, que escolheu artistas mulheres das cenas locais de rap para abrir os shows dos Racionais.

expressão, sempre cara de mau¹²⁸”, como diria TZ da Coronel? Quem sabe o fato de Karla Gnom e das artistas da Aqualtune Produções terem soltado o refrão de guerra feminista “gera, buceta!” ao fim das canções da discotecagem incomodou a parte mais “linha dura¹²⁹” do público e enrijeceu ainda mais sua disposição muscular? Talvez um medo de serem pegos “moscando” como o próprio “mano, homem duro do gueto, Brown¹³⁰” quando entrou em uma *live* do Instagram usando um filtro de gatinho¹³¹?

Logo depois, Karla Gnom pareceu perceber a resposta da plateia e mudou de abordagem, tocando canções do MC Leozinho do Recife e outros sucessos dos “bailes de galera¹³²” com sonoridade do funk brasileiro (e do “funk consciente”, influenciado pelo “rap consciente”) dos anos 2000. Em uma reação que me remete tanto à confluência entre as formas de defesa pautadas na dança e as ancoradas na violência quanto à presença frequente das brigas nos bailes de galera, várias pessoas começaram a dançar (o que não tenho palavras melhores para expressar do que) “coreografias de guerra”, executando gestos como chutar e socar o ar, dar pequenos pulos de um lado para o outro alternando o pé dominante, e empurrar os colegas próximos e ser empurrado. Alguns até se jogaram no chão e realizaram passos abrigados pelo guarda-chuva da *breakdancing*. Ou seja, não era uma questão de rejeição de toda e qualquer dança, e sim de coreografias específicas.

A produção de um corpo encorajado do regime coreográfico *hardcore* não significa uma abolição da dança. Isto indica também que, por mais que seja possível generalizar que o regime coreográfico *hardcore* está ligado a performances de masculinidade viril, essas coreografias *hardcore* também se diferenciam por conta de questões de idade, classe, raça, gênero, território, sexualidade e assim por diante. Também há variações em torno do esquema corporal de cada pessoa e de sua capacidade de atualizar seus corpos virtuais em dado tempo e espaço.

¹²⁸ Disponível em: < <https://genius.com/Tz-da-coronel-corte-do-jaca-lyrics> >. Acesso em: 2 fev. 2022.

¹²⁹ O ritornelo/refrão de guerra foi até nome de um evento de rap organizado pela Aqualtune em 2018, causando controvérsia entre comunidades de rap nas redes sociais. Em entrevista, Lenne Ferreira atribuiu boa parte das críticas a uma “linha mais dura, que inclusive é uma geração mais antiga”, ecoando minhas impressões no show. Agradecimentos à amiga Morena Melo Dias por me alertar sobre essa polêmica. Disponível em: < <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/03/nome-de-festa-incendeia-movimento-hip-hop-em-meio-a-discussao-sobre-fe.html> >. Acesso em: 9 fev. 2022.

¹³⁰ Referência à letra de “Negro Drama” (2002). Letra disponível em: < <https://genius.com/Racionais-mcs-negro-drama-lyrics> >. Acesso em: 20 mar. 2022.

¹³¹ Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/ta-moscando-e-brown-comentario-em-video-de-mano-brown-de-gatinho-vira-meme-e-tira-a-paz-do-seu-criador.ghtml> >. Acesso em: 21 mar. 2022.

¹³² ALBUQUERQUE, Gabriel. “O nascimento do bregafunk é a história de sobrevivência dos MCs do Recife”. **Vice**. 26 abr. 2018. Disponível em: < <https://www.vice.com/pt/article/vbxkk3/historia-bregafunk-parte-1> >. Acesso em: 19 jan. 2022.

Essa questão me remete às minhas experiências nesses shows, e em especial no show dos Racionais. Na véspera, fui com algumas amigas para uma festa no Arvoredo, casa de shows no bairro do Derby, região central do Recife, que costumava sediar eventos de rap, funk e brega (quando estava aberta). Antes disso tinha ido ver “Ad Astra” no cinema, e fiquei emocionalmente abalado, já que o filme trouxe à tona uma série de questões inconscientes que eu tentava resolver na época. Isso certamente me deixou “fraco” para o álcool. Curti, dancei várias músicas de brega e de rap. Depois passei mal por tomar... duas caipirinhas? No dia do show estava com crise de gastrite e ressaca, mas fui mesmo assim. Com o corpo debilitado e demonstrando sinais evidentes de que minha sensação de controle sobre ele era ilusória, fiquei gestualmente mais contido tanto antes quanto durante o show. Isso foi mais fácil de ser “escondido” no show dos Racionais, pela maior facilidade de executar os gestos do regime *hardcore* naquele estado.

É até engraçado lembrar, já que essa cena também revela a fragilidade presente na dureza do regime *hardcore*, que é uma forma de defesa contra a fragilidade, ou uma coreografia que facilita sua ocultação. Nesse ponto, pareço ter performado uma certa “passabilidade” em produzir gestos do regime *hardcore* por ser homem, cis-hétero etc., por mais que eu não performe uma macheza durona tradicional. Talvez o que eu mais precisasse não fosse oscilar entre dançar para esquecer e me resguardar por conta da dor, mas um momento de descanso e de aproximação do regime de brisa do rap.

5.2 As Rappers E O Regime *Hardcore*

Hit hard like sledge-hammers
Bitch with that platinum grammar
I am a diamond cluster hustler, queen bitch, supreme bitch
Kill a nigga for my nigga by any means bitch, murder scene bitch
Clean bitch, disease-free bitch, check it
I write a rhyme, melt in your mouth like M&M's
Roll with the M.A.F.I.A., remember them? [...]
Check my pitch, authentic persona
And I'll still stick your Moms for her stocks and bonds
I got that bomb ass cock, a good-ass shock
With hardcore flows to keep a nigga dick rock
 “Queen Bitch” (1996) – Lil Kim

*To be honest, I'm harder than most of these niggas
Tell me the hell if I'm lying!*

“I Admit It” (2022) – Rican Da Menace

*I'm sick of niggas actin' like they hard when they not
They so intimidated 'cause I'm comin' for they spot
Y'all could really miss me with "Congratulations" texts
A lot of rappers mad 'cause I never gave 'em sex (Yeah, ah)
Fuck it, bitch, I'm not nice (Fuck y'all niggas, and you bitches, yeah)
Fuck it, bitch, I'm not nice, I'm the shit (I'm the shit)
I'm done with bein' humble 'cause I know that I'm that bitch*

“Not Nice” (2022) – Megan Thee Stallion

Mas não dá para traçar uma linha reta entre o regime *hardcore* e performances de masculinidade negra cis-hétero, ou a artistas e ouvintes homens cis-hétero negros, como se as execuções desse regime fossem exclusividade desses grupos.

Apesar de ser possível mapear uma série de fatores históricos que demonstram a conexão entre as posturas do regime *hardcore* e grupos sociais específicos, e principalmente homens negros cis-hétero, isto não significa que outras pessoas não possam produzir corpos encorajados e que usem uma rigidez corpórea como modo de defesa às durezas da vida. Por essa via, lembro da rapper novaiorquina Remy Ma refletindo sobre sua carreira e o impacto negativo de seu “espírito de luta” após ela ser condenada a oito anos de prisão por balear uma amiga que teria roubado dinheiro dela em 2007: “eu era mais guardada antes. Nós crescemos em um ambiente que lhe ensina a não mostrar emoção. Você tem que ser duro(a)” (IANDOLI, 2019, p. 239, tradução minha). E me recordo também de um trecho de James Baldwin (que se identificava como gay) que demonstra como essa postura *hardcore* não deve ser considerada traço exclusivo de uma virilidade masculina heterossexual:

Todos os porteiros, por exemplo, e todos os policiais se tornaram, para mim, exatamente os mesmos, e meu estilo com eles é designado simplesmente para intimidar eles antes que me intimidem. Sem dúvida eu sou culpado de alguma injustiça aqui, mas isto é irreduzível, porque eu não posso arriscar assumir que a humanidade dessas pessoas é mais real para eles do que seus uniformes. A maioria dos negros não pode arriscar assumir que a humanidade das pessoas brancas é mais real para elas do que sua cor. E isto leva, imperceptivelmente mas inevitavelmente, a um estado mental no qual, tendo há tempos

aprendido a esperar o pior, a pessoa acha muito fácil acreditar no pior (BALDWIN, 2013, p. 68, tradução minha).

“Intimidar eles antes que me intimidem”. Alguma frase resume melhor a postura do regime *hardcore* e seus modos de defesa característicos?

Também é perfeitamente possível encontrar performances de posturas e gestos que estou associando ao regime coreográfico *hardcore* do rap em ouvintes e artistas de rap brancos, tanto homens (basta lembrar de Eminem) quanto mulheres, como no caso de Iggy Azalea (ROLIM, 2018). Para Tricia Rose (2008) e bell hooks (2006), a possibilidade de produzir esses tipos de gestos é um dos apelos principais do rap para os brancos, ainda que, como disse, as linhas de fuga e seus efeitos não sejam as mesmas.

Porém meu ponto principal em torno dessa consideração é que, mesmo em um gênero musical profundamente masculino como o rap, a história da dureza no rap não pode ser tratada como uma história masculina. Já fui questionado justamente neste sentido, assim como sobre o lugar das mulheres na história dos regimes coreográficos do rap. É inegável que as histórias do rap são majoritariamente escritas por homens (CHANG, 2005; WESTHOFF, 2011; CAMARGOS, 2015; TEPERMAN, 2015; GEORGE, 2005; ALVES, 2004; ROCHA, 2021; COSCARELLI, 2022) sobre uma maioria de artistas homens cis-hétero. Mas acredito que a leitura de histórias das mulheres no rap dos EUA (IANDOLI, 2019; HOPE, 2021) e de escritoras de feminismos hip hop (MORGAN, 2017, 2018; BOYLORN; COOPER; MORRIS, 2017; BOWEN, 2021) vem me ajudando a me afastar desse padrão, e uma das primeiras conclusões às quais cheguei é que é no mínimo incompleto traçar uma história das “performances de masculinidade” no rap como fez Miles White (2011), ou, no caso, dos regimes coreopolíticos do rap, sem falar da influência das mulheres. Isto vale inclusive para o regime *hardcore*, que não pode ser tratado como o “regime masculino” enquanto o regime de baile seria “o feminino”.

Como disse antes, o lançamento de “The Message” do grupo Grandmaster Flash & The Furious Five me parece ser uma das manifestações iniciais do que eu caracterizaria como o regime *hardcore* do rap. E acho válida a pontuação de White de que a aparição do grupo nova-iorquino Run DMC em 1983 contribuiu mais ainda tanto com a popularização do rap quanto com a substituição de uma hegemonia do regime de “rap de festa [*party rap*]” (WHITE, 2011, p. 25, tradução minha) pela hegemonia do regime *hardcore*. Para ele, “a performance de masculinidade negra de postura agressiva, fanfarronice [de] macho, articulada ao estilo do gueto e vestido estilosamente” do Run DMC “transformou a cultura de rua dos bairros pobres [*inner-city*] em cultura pop” (ibid.,

p. 42, tradução minha). Uma mudança que se deu tanto em termos de coreografia quanto em termos de figurino, com o abandono das roupas pomposas e brilhantes dos tempos da *disco* em favor de uma “moda de rua” (*street wear*), esportiva e casual ao mesmo tempo, em que os artistas se vestiam de maneira mais similar ao público¹³³. Também concordo com White (2011) quando ele aponta que o regime *hardcore* foi se transformando através de outros grupos e artistas estadunidenses de sucesso como LL Cool J, Public Enemy, N.W.A., Ice Cube, Snoop Dogg, Notorious B.I.G. e Tupac. Apesar de diferenças entre esses nomes, White (2011, p. 73, tradução minha) aponta que, no geral, o regime *hardcore* ao qual eles se atrelam é um onde, para “negros¹³⁴ de verdade”, a vulnerabilidade seria um “estado emocional reservado às suas contrapartes femininas – vadias (que podem ser tanto homens gays quanto mulheres) -, a moralidade da classe média branca, negros de classe média, rappers inautênticos posando como *hardcore*, e outros ‘negros falsos’”.

Como relatei outras vezes, esses pilares do regime *hardcore* foram e ainda são bastante influentes no rap brasileiro (TEPERMAN, 2015; CAMARGOS, 2015) e na consolidação do regime *hardcore* no Brasil, em um processo que envolveu uma tensão entre os diferentes regimes coreográficos que não está esgotada. Essa tensão foi evidenciada por Emicida em entrevista a André Abujamra em 2011, ao ser questionado pelas críticas que recebia (já na época) por supostamente “trair” o rap ao se aproximar de vertentes do rap ou de outros gêneros musicais “mais festivos”:

Eu acho que eu não sou um cara que concorda com as coisas. Eu não traí o rap. Eu acho que eu lutei e voltei pra essência dele. O rap ele começou falando de vida. Durante um *boom* de um tipo de música que teve nos Estados Unidos, chamada *gangsta* rap, essa outra vertente se tornou mais expressiva, e começaram a matar as músicas que não falavam de criminalidade. Só que fora do Brasil isso se mesclou, e as duas conseguiram coexistir. Aqui durante um tempo começaram a bater na mesma tecla e as outras variedades do rap foram ficando não tão aparentes. Eu só acredito que eu voltei pro que isso aqui era no começo (EMICIDA *apud* VIEIRA, 2021, p. 6).

Outro momento de tensão entre os regimes se deu em meados da década de 1980 nos EUA, onde as performances em batalhas de rap ainda eram mais amenas, e os/as

¹³³ Nesse tópico, recomendo o documentário “Fresh Dressed” (2015), dirigido por Sacha Jenkins.

¹³⁴ Importante ressaltar que White (2011) utiliza aqui o termo “nativo” “*niggas*”, plural de “*nigga*”, um insulto racial derivado da palavra “*niger*” usado contra os negros nos EUA que foi resignificado e adotado por vários rappers (e negros pobres) a partir dos anos 1990, ainda que sob bastante polêmica. É difícil traduzir essa palavra diretamente para o português. Talvez o termo mais próximo seja o coloquial “*nêgo*”, que se diferencia da palavra “*negro*”, mais formal e que pode se aproximar mais à palavra em inglês “*black*” ou ao termo “*african-american*”, mas ainda assim a palavra não tem o mesmo peso de “*niger*” ou “*nigga*”. Até por conta desse, preferi manter a tradução como “negros”.

MC's não duelavam com a agressividade que passou a ser característica das batalhas em geral (com exceção das batalhas de conhecimento, ou as batalhas entre MCs mulheres em contextos específicos onde acabar com a adversária não é o objetivo principal).

Uma das primeiras pessoas a mudar isso foi uma jovem estadunidense de 15 anos chamada Roxanne Shanté. Em 1985, ela entrou na “Batalha de MC Pela Supremacia Mundial¹³⁵”, e foi “sabotada”. Shanté, a única mulher da competição, foi para a final contra o MC Busy Bee Starski, um “animador de festas’, [...] mais preocupado em ativar o público”, ou seja, mais próximo do regime de baile, enquanto “Shanté estava soltando *punchlines*¹³⁶ e insultos” (IANDOLI, 2019, p. 41, tradução minha) ao longo da competição. Shanté lançou farpas em Busy Bee e em grandes rappers da época (como Run DMC e Kurtis Blow), e o público adorou. Quando chegou a hora da votação dos jurados, todos lhe deram notas altas, menos Kurtis Blow, que deu 4 a Shanté e 9 a Busy, decretando a derrota de Shanté por 47 a 42. Em entrevista, Kurtis Blow disse que se arrependeu do voto, e argumentou que “essa era a primeira vez que você ouvia alguém desrespeitar o outro rapper em uma competição de rap. Sabe como as batalhas são agora, onde eles falam de você da cabeça aos pés? Ela foi a primeira a fazer isso” (IANDOLI, 2019, p. 43, tradução minha). Ele relatou ter considerado que ela tinha adotado aquela estratégia somente para chocar, e dito a ela que “olha, isto é hip hop. Esse negócio de batalha, eu não acredito nisso. Você não pode desrespeitar alguém da cabeça aos pés e ganhar uma competição assim. Você tem que mostrar suas habilidades” (idem.). Falando sobre o evento 30 anos depois, Busy Bee declarou que “eu acho que não estavam prontos para uma mulher assumindo o leme”, enquanto a rapper Sparky Dee, rival de Shanté, afirmou que na época “colocavam as garotas para fora mesmo. [...] [Frequentemente] tinham sete caras no show e mal tinha uma mulher” (ibid., p. 44, tradução minha).

¹³⁵ Disponível em: < <https://www.vice.com/en/article/7xwnjg/how-the-best-rapper-of-1985-was-sabotaged-because-she-was-a-girl> >. Acesso em: 19 jan. 2021.

¹³⁶ O uso da palavra é significativo para mim porque traz uma referência gestual, já que “*punchline*”, traduzida literalmente, seria uma “linha de soco”.

Figura 23 – As rivais Roxanne Shanté e Sparky Dee, na capa de disco de 1985 que compilava as *diss tracks* de uma para a outra



Fonte: Roy Blakey/Discogs¹³⁷

Assim, a avaliação negativa de Kurtis Blow na competição indica tanto um choque entre regimes coreopolíticos quanto uma manifestação da hegemonia masculina no rap. Em vista disso, a consideração de Busy Bee de que “não estavam prontos para uma mulher assumindo o leme” deve ser ampliada e relacionada às estratificações em torno de quais corpos são apropriados para executar aqueles movimentos, algo característico de todo regime coreopolítico. Ou seja, o “problema” não era só Shanté ser uma mulher, mas também trazer coreografias *específicas*. Para Iandoli, Shanté foi “a primeira rapper na história a realmente mirar na jugular dos homens que tentavam se beneficiar do desrespeito às mulheres em uma canção” (ibid., pp. 51-52, tradução minha). Quando ela não queria subir no palco e era pressionada a fazer os shows por sua equipe, “a raiva carregava suas energias, e cada show se tornava o melhor de sua carreira” (ibid., p. 52-53, tradução minha). Esse comentário reforça ainda mais a ligação com o modo de defesa (delineado por Fanon) ancorado nas agressões internas entre os colonizados e oprimidos, seja no próprio conceito das batalhas de rima, no uso da raiva como afeto impulsionador da performance, ou na referência ao gesto violento de “mirar na jugular”.

Se a referência gestual no caso de Shanté foi uma metáfora, em outras instâncias os gestos são *literalmente* associados à masculinidade e ao regime *hardcore*, como no caso da rapper estadunidense Rapsody, que costuma se vestir e se portar no estilo *tomboy* que tem caracterizado inúmeras rappers (IANDOLI, 2019).

¹³⁷ Disponível em: < https://www.discogs.com/pt_BR/release/179466-Roxanne-Shanté-Vs-Sparky-Dee-Round-1 >. Acesso em: 11 jul. 2023.

Figura 24 – Rapsody e suas “mãos de rap”



Fonte: Ralph Arvesen/Texas Review¹³⁸

Rapsody teve sua sexualidade questionada por conta de seus gestos, mostrando a persistência da associação entre coreografias *hardcore* e masculinidade:

“Cem por cento, o jeito como eu me visto e em vídeos, o jeito como minhas mãos de rap [se movem] fariam um negro pensar, ‘oh, ela definitivamente gosta de mulheres. Ela não gosta de nós’, ela diz. (Mãos de rap, ou gestualizar enquanto se rima, são majoritariamente consideradas um atributo de artistas homens¹³⁹.) “Porque se você faz rap do jeito que eu faço rap, as pessoas não acham que as mulheres devem fazer rap assim. ‘Oh, porque ela tá fazendo rap como um homem?’ Tipo, o quê? Os homens não são a porra dos donos do hip hop, para começar. Fazer rap é fazer rap. É um ato. Não é algo que é uma coisa de homem. É a ação. Qualquer pessoa pode fazer” (IANDOLI, 2019, p. 266, tradução minha).

5.3 Sensualidade *Hardcore*

*I used to be scared of the dick
Now I throw lips to the shit, handle it like a real bitch
Heather Hunter, Janet Jacme
Take it in the butt yah, yazz wha
I got land in Switzerland
Even got sand in the Marylands
Bahamas in the spring, baby, it's a Big-Momma thing*

¹³⁸ Disponível em: < <https://www.texreview.com/2019/08/rapsody-performing-at-acl-live-moody.html> >. Acesso em: 11 jul. 2023.

¹³⁹ Este trecho em parênteses é uma adição da própria Kathy Iandoli. Me chama a atenção a naturalização das “mãos de rap” ao ponto de não se precisar descrever os movimentos.

*Can't tell by the diamonds in my rings?
That's how many times I wanna cum, twenty-one
And another one, and another one
And another one, 24-karats, nigga
That's when I'm fuckin' with the average nigga
Work the shaft, brothers be battin' me
And oh, don'tcha like the way I roll
And play with my bushy
Tell me, what's on your mind when your tongue's in the pussy?*
“Big Momma Thang” (1996) – Lil’ Kim

*Pussy A1 just like his credit
He got a beard, well, I'm tryna wet it
I let him taste it, now he diabetic
I don't wanna spit, I wanna gulp
I wanna gag, I wanna choke
I want you to touch that lil' dangly thing that swing in the back of my throat*
“WAP” (2020) – Cardi B & Megan Thee Stallion

Ela gosta dos que maceta, pega bolado
Bigode fino, cabelo na régua, marrentão, posturado
Hoje nada me afeta, vários pit do lado
Grama do maciço pesa no pescoço, meu bolso malotado
“Sei Que Tu Gosta Muito” (2022) - L7NNON feat. DJ Biel Do Furduncinho

Dizem que eu sou camisa 10
Dizem que eu sou faixa rosa
No baile sempre trajada
As brabas das brabas, tu sempre me nota
“Camisa 10” (2021) – LARINHX, Ikinya e Ebony

Outra rapper que “mirava na jugular” (mas sem ser associada a uma performance da masculinidade) é a nova-iorquina Lil’ Kim, bastante influente nos modos de expressar a sensualidade no rap, principalmente para mulheres e outras pessoas fora do padrão de homens cis-hétero do rap, no que eu estou chamando de “sensualidade *hardcore*”.

Ao fim dos anos 1990, o senso comum considerava que *ou* as rappers eram sexy, pop, divertidas, e “mostravam seus corpos e o sol da Califórnia e o maiô” (IANDOLI, 2019, p. 78, tradução minha), *ou* sabiam rimar e batalhar com os homens de igual para igual (postura *hardcore*), de modo que “letras e *looks* eram mutuamente exclusivos, significando que o *sex appeal* não podia aparecer onde versos de verdade estivessem presentes, e vice-versa” (ibid., p. 115, tradução minha). Sendo assim, o grande impacto de rappers como Lil’ Kim e Foxy Brown, sua rival e contemporânea nova-iorquina, não é propriamente a introdução da temática sexual nas canções de rap, que não era exatamente uma novidade. Do lado do regime de baile, temos como exemplos as músicas feitas para rebolar do grupo 2 Live Crew e de outros artistas de Miami bass, o hino às bundas (das mulheres negras) “Baby Got Back” (1992) de Sir Mix-A-Lot, ou mesmo o rap divertido-e-pedagógico “Let’s Talk About Sex” (1991) do trio feminino Salt-N-Pepa.

Do lado do regime *hardcore*, o sexo e a sedução apareciam em performances que costuma(va)m trazer as mulheres como objetos a serem dominados ou ostentados, algo que também acontecia no regime de baile, mas com um comprometimento maior com uma postura vertical e rígida do corpo, mais recusa à “dança” e à exposição do cu, e (talvez) mais misoginia. Em declarações que abarcam tanto o regime de baile quanto o regime *hardcore* do rap dos EUA, mas principalmente o segundo, bell hooks (2022, p. 145) atesta que nas últimas décadas “os homens negros patriarcais veem a sexualidade como uma zona de guerra onde devem afirmar seu domínio. Se não podem afirmar esse domínio na vida real, então ele pode ser afirmado no reino da fantasia”. Não posso deixar de notar essas fantasias dominadoras em proporção crescente em gêneros musicais como funk, trap e brega funk. Ouve-se cada vez mais nos mercados de música *mainstream* canções com refrões (muitas vezes cantados por mulheres) que exaltam um tesão por “só bandido gostoso [...] só abusadão, cara fechada, posturado, gostoso¹⁴⁰”, por boys “envolvidos”, por “piroca de marginal”. Essa tendência também tem aparecido no pagode baiano através de artistas como O Poeta, que na canção “Bolado E Puto” canta: “bolado e puto/bolado e puto/se envolveu sabendo que o poeta é vagabundo”.

Tem-se aí expressões sensuais que envolvem a criação de objetos de desejo que atendam a essa postura *hardcore*, e que não deixam de ser formas de liberação da tensão. Para hooks, por conta dos sofrimentos causados pela opressão, os homens negros levam o campo da satisfação sexual como um exercício compensatório, o que torna o sexo “o

¹⁴⁰ Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/mc-ch-da-zo/escolhe-o-bandido-part-mc-myres-danado-do-recife-eoo-kendy-e-deyvinho-pl/> >. Acesso em: 5 mai. 2023.

campo de batalha por excelência, onde a liberdade pode ser buscada em um mundo que nega aos homens negros o acesso a outras formas de poder libertador” (ibid., p. 146). Muitas vezes isso é feito às custas das mulheres negras, por mais que elas também possam encontrar formas de prazer e de liberação das tensões corporais ao fazer, ouvir e dançar essas canções, algo que não pode ser descartado.

Em suma, *a distinção entre o regime coreográfico hardcore e o de baile em termos de temática sexual não é uma distinção entre um regime que traz sexo na música/dança e outro que não traz, mas entre formas diferentes de coreografar a sensualidade.*

Como Clover Hope (2021, p. 131, tradução minha) afirmou, enquanto outras artistas de rap estadunidenses dos anos 1990 como MC Lyte, Queen Latifah e Salt-N-Pepa falavam de sexo em suas letras, mas de um modo que dava mais enfoque a “desafiar o sexismo no hip hop”, Lil’ Kim “trouxe uma energia sexual crua ao gênero que se tornou o modelo para uma geração de rappers mulheres enredadas em uma batalha entre assumir sua sexualidade e explorar ela”. Se era comum ver letras relegando as mulheres ao posto de “vadias” e “putas” (HOOKS, 2006; IANDOLI, 2019; ROSE, 1994), Lil’ Kim chegou com uma mudança de perspectiva, se autointitulando “vadia rainha, vadia suprema” na canção “Queen Bitch¹⁴¹” (1996), mas também com uma mudança *coreográfica*, trazendo uma expressão *hardcore* da sedução que era séria, rígida, que esfregava na cara.

As coreografias dos clipes de Lil’ Kim, assim como as de Foxy Brown, parecem traçar um equilíbrio tenso entre refrões gestuais do rap *hardcore* (com todos os movimentos duros de braços, as sobrancelhas franzidas, a interdição do sorriso etc.) e gestos mais “sensuais”, leves, demonstrando certo tesão no “exibicionismo”. Essa dualidade entre exaltar o próprio apelo sexual e se colocar como sexualmente dominadora está frequentemente presente em canções tanto de Lil’ Kim quanto de Foxy Brown.

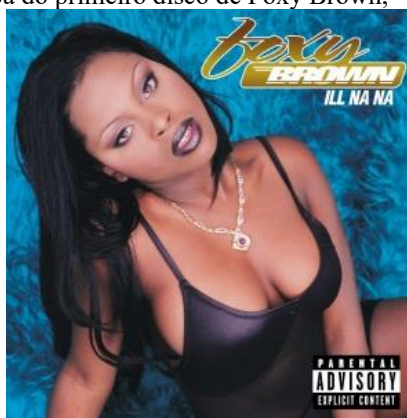
¹⁴¹ Mais tarde, Lil Kim abreviaria o título e adotaria o nome de “Queen B”, que depois se tornou “Queen Bee”, abelha-rainha, título posteriormente associado por Beyoncé.

Figura 25 – Capa do primeiro álbum de Lil’ Kim, “Hard Core” (1996)



Fonte: Divulgação/Wikipedia

Figura 26 – Capa do primeiro disco de Foxy Brown, “Ill Na Na” (1996)



Fonte: Divulgação/Wikipedia

Além das letras que demandavam quantidades específicas de orgasmos, falavam de sexo oral a torto e a direito, desmoralizavam e objetificavam os homens, e traziam frases ostentadoras como “tenho bufões chupando minha boceta enquanto eu assisto cartuns¹⁴²”, Kim também trazia visuais específicos: vestida de perucas coloridas, casacos de pele extravagantes e biquínis, com uma expressão facial brincalhona mas dura, movimentos bruscos na hora de cantar, e alternando entre posturas verticais rígidas e agachamentos sensuais. “Com 1,50m de altura, ela se portava altiva, *petit* e linda e pronta para esconder as drogas e pegar as armas a qualquer momento” (HOPE, 2021, p. 131, tradução minha). Como falou Michaela Angela Davis (*apud* MORGAN¹⁴³, 2018, pp.

¹⁴² Trecho da letra de “*Queen Bitch*”, de 1996. Tradução minha. Letra completa em: <<https://genius.com/231814>>. Acesso em: 20 mar. 2022.

¹⁴³ A fala aparece em uma conversa entre Michaela Angela Davis e Joan Morgan no livro de Morgan sobre Lauryn Hill. Acho isso digno de nota porque Lauryn Hill é colocada repetidamente no livro como uma artista que teve sua imagem construída em parte como oposição às *personas* e coreografias de rappers *hardcore* e “hiper-sexualizadas” como Lil’ Kim e Foxy Brown (MORGAN, 2018, p. 19, tradução minha). Não que Lauryn Hill passasse longe de ter *sex appeal*, ou que a sensualidade estivesse ausente em suas performances. Também é digno de nota como as coreografias de Hill não se prestam a qualquer tipo de fixação no mapeamento dos regimes coreopolíticos do rap, seja porque ela alterna facilmente entre eles, seja porque são influenciadas por coreografias de outros gêneros como R&B e soul.

47-48, tradução minha), “Lil’ Kim e Foxy Brown eram as rappers do momento com um tipo de [jeito] *sexy* na-sua-cara, hipersexualizado”, em uma época marcada também pelo início da ostentação de objetos e roupas de marcas de luxo, com o figurino de Lil’ Kim no material de divulgação do disco “Hard Core” sendo exemplar: casaco de peles com bufas vermelhas e biquíni de estampa de leopardo¹⁴⁴.

Figuras 27 e 28 – Lil’ Kim, em foto icônica para divulgação do disco “Hard Core” (1996), ao lado de Nicki Minaj, na capa da *mixtape* “Sucka Free” (2008)



Fonte: Divulgação

Figura 29 – Anitta, em ensaio de divulgação do *single* “Tócame” (2020)



Fonte: Divulgação

Os gestos de Lil’ Kim e Foxy Brown também trouxeram um novo nível de dureza sensual às performances das rappers em geral, já que enquanto grupos femininos como

¹⁴⁴ Vejo aí uma conexão com figurinos comuns no funk, outro gênero marcado pela sensualidade *hardcore*. Como a etnografia feita por Mylene Mizrahi (2014) sobre a estética do funk carioca demonstra, há uma diferença notável de figurino entre homens (cis-hétero) e mulheres no gênero. Enquanto as roupas masculinas são bem largas e servem para “esconder” o corpo, indicando produções de corpos virtuais blindados como no rap, as mulheres usam roupas pra “mostrar” os corpos, mesmo no frio do inverno.

Salt-N-Pepa e TLC falavam timidamente de sexo de um modo que “ainda tinha a ideia de amor imbuída em seu núcleo”, “Lil’ Kim não estava fazendo raps de amor”, não estava “discutindo sobre fazer amor”, ela “estava falando de foder” (IANDOLI, 2019, p. 135, tradução minha). Isso também estava acoplado a um outro tipo de rigidez muscular, com gestos ao mesmo tempo mais violentos e mais “safados”, principalmente comparados aos que costumavam ser associados às rappers *hardcore*, muitas vezes forçadas a ocupar a posição de *tomboy* em coletivos de rap quase que inteiramente masculinos. Nas palavras de Foxy Brown, “o hip hop costumava tratar as mulheres como cidadãs de segunda classe. [...] Era um estereótipo, você tinha que ser *hardcore*, e usar casacos com capuz, botas Timberland, roupas militares. Você tinha que ser dura ou você não estava tentando ser notada” (ibid., pp. 138-139, tradução minha). Mais tarde, esse estilo coreográfico ao mesmo tempo sexy e *gangsta* influenciaria inúmeras artistas pop e rappers nos EUA e mundo afora, tanto artistas mais *underground* quanto as divas do pop-rap como Cardi B, Megan Thee Stallion e Nicki Minaj¹⁴⁵, que por sua vez influenciou a rapper travesti alagoana Danny Bond, que tem se identificado como Black Barbie¹⁴⁶.

Há vários outros casos de sensualidade *hardcore* no rap brasileiro. Lembro do show que vi do grupo paraibano de rappers lésbicas Sinta A Liga Crew, onde elas alternavam entre diferentes coreografias *hardcore*, transitando entre gestos mais sexy e *rebolantes* em algumas músicas e uma postura de “dedo na cara dos machistas” em outras. Também me recordo de reparar, no show que vi das rappers paulistas Tasha & Tracie, como sua postura no palco é totalmente de *gangsta*, com graves ensurdecedores por trás, barulhos de tiro frequentes, latidos, e uma performance focada na rima e no canto, com poucas coreografias ensaiadas. Por outro lado, elas frequentemente fazem shows com figurinos em uma intersecção entre o casual, o esportivo e o sensual, usando sutiãs de renda, shorts jeans curtíssimos e calcinhas *boxer* da Bad Boy. Tem-se aí práticas que já adquiriram consistência no território afetivo formado pelas performances das gêmeas e coabitado por seu *fandom*, majoritariamente formado por jovens negras, onde nas poucas vezes em que uma das irmãs rebolava a plateia ia ao delírio e gritava de empolgação.

¹⁴⁵ Disponível em: < <https://portaltopline.com.br/barbie-danny-bond-fala-sobre-a-inspiracao-na-nicki-minaj-em-feat-com-rebecca-lexa-e-pocah/> >. Acesso em: 28 jan. 2022.

¹⁴⁶ Disponível em: < <https://www.zonasuburbana.com.br/rebecca-cria-sua-propria-barbie-com-ajuda-de-lexa-pocah-e-danny-bond/> >. Acesso em: 28 jan. 2022.

Figura 30 – Tasha e Tracie em show realizado no Recife em 2022



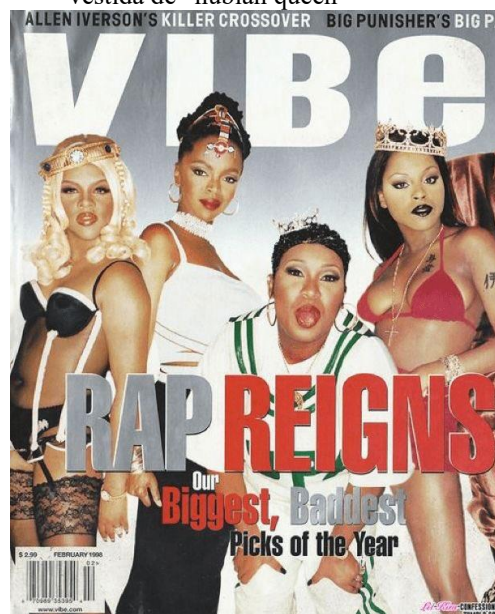
Fonte: Arquivo pessoal

Também é digno de nota o aparecimento recente de artistas “faixa rosa” de rap, funk e trap funk como Ebony, Slipmami, Cristal, Azzy e Onnika, algo referenciado em artigo recente de Tamiris Coutinho (2022). Segundo Coutinho (2021, p. 81), “faixa rosa” é uma gíria usada por jovens da região Sudeste do Brasil para caracterizar mulheres “independentes, [...] resolvidas sexualmente”, e que “têm atitude, trabalham, estudam, se divertem, se cuidam, tem seu próprio dinheiro, ostentam seus bens materiais e deixam claro que não dependem de um homem nem de ninguém”. Observo nas performances dessas rappers uma grande afinidade com a sensualidade do regime *hardcore*, que fica evidente, por exemplo, no momento do show de Azzy no Rock In Rio 2022 em que ela deixa de cantar para passar alguns minutos fazendo uma “*lap dance*”¹⁴⁷ para um dançarino (negro) sob o som de um *beat* sensual de R&B.

Dito isso, é curioso como as discussões sobre como Lil’ Kim e Foxy Brown trouxeram expressões novas de sensualidades para rappers mulheres são muitas vezes acompanhadas de questionamentos sobre sua agência e autoria, além de acusações de que as performances das duas seriam somente expressão de fantasias masculinas.

¹⁴⁷ As “*lap dances*” são características de certos regimes coreográficos de *strippers*, principalmente nos EUA, onde o “objeto” da dança senta em uma cadeira e recebe uma dança sensual em seu colo (*lap*). Isso aponta para uma série de conexões fortes entre os regimes coreográficos do regime *hardcore* do rap e os regimes agenciados pelas/às *strippers*. Inclusive, acho estranho o quão pouco falada é a forte conexão entre rap e clubes de strip nos EUA, onde as canções de rap e trap costumam ser muito tocadas e até testadas antes de serem lançadas. Os rappers também vão frequentemente para os clubes para se divertir, principalmente em cidades como Houston e Atlanta, no sul dos EUA.

Figura 31 – Capa da revista *Vibe* de fevereiro de 1998 - repare na diferença de figurino: Lil' Kim e Foxy Brown de lingerie/biquíni, Missy com moletom esportivo ao melhor estilo *tomboy*, e Lauryn Hill vestida de “nubian queen”



Fonte: Twitter¹⁴⁸

De fato, o rapper Notorious B.I.G. (com quem Lil' Kim teve um relacionamento amoroso abusivo e conturbado por um tempo) e o produtor Lance “Un” Rivera tiveram controle significativo sobre a imagem pública de Kim. Biggie “a treinou em cadência e *flow*” (HOPE, 2021, p. 134, tradução minha), além de escrever parte das letras de seu álbum de estreia, “Hard Core” (1996). Em entrevista, Rivera afirmou que a estratégia de apresentação dela era clara: “ela não era a esposa. Ela era a amante de luxo para traficantes de drogas. [...] É tudo dirigido por hormônios masculinos, o ego masculino, a fantasia. Não é sobre amor. É sobre safadeza” (idem.). Seu som também foi moldado, e inclusive sua voz. Lil' Cease, que fazia parte do grupo Junior M.A.F.I.A., formado pelos protegidos de Notorious B.I.G., disse que “ela [Kim] colocava a mão sobre o microfone de um jeito que fazia a voz dela ficar extra grave. Eu lembro que Big falou a ela para não fazer isso. Ele disse, ‘eu quero que os caras babem por você. Não seja dura demais’¹⁴⁹”. Questionada por bell hooks (1997) se eram os homens que estavam decidindo sua imagem, Lil' Kim respondeu que “todos nós contribuímos. Eu diria que fui eu que comecei, porque eu teria que fazer tudo isso e me sentir confortável, sabe? Não dá para simplesmente tornar alguém alguma coisa e fazer funcionar sempre; a pessoa tem que ter um [talento] natural”.

¹⁴⁸ Disponível em: < <https://twitter.com/Eucardim/status/1456983438876155913> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

¹⁴⁹ HOVA, Tray. “Diary Of Kimberly Jones (June/July 2011 Sex Issue Feature)”. *Vibe*. 7 jun. 2011. Disponível em: < <https://www.vibe.com/news/entertainment/diary-kimberly-jones-junejuly-2011-sex-issue-feature-pg-2-44925/> >. Acesso em: 26 jan. 2022.

Além disso, é consenso que ela escreveu a maioria das letras¹⁵⁰ em “Hard Core” (HOPE, 2021), e seguiu escrevendo suas canções após a morte de Biggie em 1997.

Figura 32 – Lil’ Kim e Notorious B.I.G. no *Billboard Music Awards* de 1995



Fonte: Evan Agostini/BET¹⁵¹

Kim também foi bastante influente na formação de sua imagem de “Barbie negra”, colaborando de perto com *designers* e estilistas. Para uma dessas estilistas, Misa Hylton, o estilo de Kim era “um reflexo de seu eu interior, que dizia que era *ok* para as mulheres quererem se vestir como uma boneca, ou se enfeitar com anéis e coisas”, “criarem fantasias” (HOPE, 2021, p. 137, tradução minha). Já a escritora e produtora dream hampton, que acompanhou ocasionalmente o processo de criação da *persona* de Kim, afirmou que a rapper aprovava a transformação (HOPE, 2021), seja simplesmente porque era “uma mulher sexual” (HOOKS, 1997), seja “para escapar de algo muito pior do que algumas escolhas de figurino” (IANDOLI, 2019, p. 130, tradução minha), como os danos severos causados à sua autoestima pelas relações abusivas com o pai, Notorious B.I.G., e

¹⁵⁰ Aliás, as rappers mulheres ainda são comumente acusadas de não escrever as próprias letras, e em uma frequência bem maior que os rappers. Não lembro de ter visto algum rapper ser acusado de ter tido algum verso escrito por uma mulher, em mais um indicador do machismo dentro do rap. A persistência desse quadro é curiosa, já que boa parte das últimas rappers a atingirem a fama nos EUA (Nicki Minaj, Megan Thee Stallion, Princess Nokia, Ice Spice etc.) são caracterizadas por darem muita ênfase à sua capacidade de rimar e aperfeiçoar seus flows, enquanto uma quantidade considerável dos últimos rappers de sucesso no país (Drake, Quavo, Travis Scott etc.) parecem adotar um estilo vocal mais “cantado” do que “rimado”, principalmente no trap, como se os rappers homens não precisassem provar que são bons de caneta. Talvez isso tenha um componente gestual também, com os novos trappers parecendo cada vez mais hipotônicos (muscularmente falando), de postura mais relaxada, vocal menos projetivo etc. Dito isso, as respostas das rappers a essas acusações não são uniformes. Enquanto rappers como Megan Thee Stallion e Nicki Minaj rebatem as acusações com frequência, Cardi B afirmou que escreve “um bocado” de suas letras, e que recebe ajuda ocasionalmente para receber refrões ou ganchos (‘hooks’). Ela até creditou publicamente seu *ghostwriter*, Pardison Fontaine, algo geralmente impensável no mundo do rap. Disponível em: < <https://genius.com/a/cardi-b-responds-to-ghostwriting-accusations-i-wrote-plenty-of-songs-on-my-album> >. Acesso em: 27 jan. 2022.

¹⁵¹ Disponível em: < <https://www.bet.com/article/fsqkrx/lil-kim-speaks-on-her-violent-relationship-with-biggie> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

outros homens que declaravam que ela era feia e não conseguiria nada sem eles (IANDOLI, 2019; HOPE, 2021; HOOKS, 1997).

Sei que estou usando o caso de Lil' Kim como paradigmático aqui, e que não é preciso ter a imagem pública moldada como a dela foi para atender às fantasias masculinas. Por outro lado, o caso de Kim também evidencia as formas de controle dos corpos (principalmente os corpos das mulheres e das negras) atrelados ao rap que determinam quais podem ou não executar certas coreografias, as assimetrias nos julgamentos a depender de gênero e sexualidade, e o machismo no rap.

E, mesmo se a *persona* de Lil' Kim tiver sido moldada (principalmente no início de sua carreira) por fantasias masculinas, ainda continua em aberto a questão do quanto isso pode afetar os contatos dos ouvintes com ela. Não se pode menosprezar os usos emancipatórios que suas performances tiveram em inúmeras pessoas e especialmente mulheres negras, ajudando-as a se sentir mais confortáveis falando de sexo, conhecendo seus corpos, produzindo novos corpos – Clover Hope (2021) traz vários relatos de mulheres que falam nesse sentido, inclusive ela própria. Há sempre limites em torno do quanto as linhas de fuga podem ser previsíveis ou perigosas, e a linha de fuga de uma pessoa pode parecer um retrocesso para outra. Como afirmou bell hooks (1997), “mais perigosas do que quaisquer palavras que saiam da boca de Lil Kim são as forças de moralidade puritana repressiva que buscam silenciá-la”.

5.4 Regimes Coreopolíticos E Gestos Vocais

Lick proper, ain't no other chick hotter
Voice alone scare your ass to death like Stigmata
 “Tight (Remix)” (2000) – Rah Digga

Outro ponto interessante que o caso da formação da *persona* pública de Lil' Kim traz à tona é a questão da voz. O regime *hardcore* está frequentemente ligado a gestos vocais específicos em sua construção e entendimento, o que também se conecta a fatores de gênero, raça, sexualidade, idade e assim por diante.

Como a cena de Biggie orientando Kim sobre a voz indica, junto à forte associação entre regime *hardcore* e certas performances de masculinidade há também uma associação entre regime *hardcore* e certos tipos de vozes (graves, roucas, ásperas, agressivas, de timbre firme, “duro”) e gestos vocais (gritos, grunhidos, latidos, cantos

mais “fechados” e que “se projetam” menos etc). Muitas vezes, as vozes do regime *hardcore* chegam a ser quase indistinguíveis da “voz falada”, como nas performances de MD Chefe e 21 Savage. Também surgem vozes que parecem ser “de pregadores”, como as de Chuck D e Mano Brown, ou vozes de poetas urbanos como The Last Poets.

Outras evidências disso no caso de Kim são as falas de dois produtores que a conheceram no início da carreira, e relataram à *Vibe* que ela tinha uma voz “muito masculina, rouca” ou “soava como um garoto”. A rapper Missy Elliott teve impressão parecida: “eu achava que encontraria uma garota de 2,20m de altura, por conta da voz dela de rap ser tão forte. Ela chegava na altura do meu pescoço de salto alto, e eu só tenho 1,57m¹⁵²”. É curioso como a voz de Kim parece destacá-la ao compor uma série de elementos que a ligam ao regime *hardcore* e indiretamente a uma masculinidade *gangsta*, mas ao mesmo tempo essa dureza “precisa” ser controlada para não ser masculina “demais” e supostamente perder *sex appeal* (entre um público masculino cis-hétero).

Isto se liga às diferentes formas de produção de corpos que estão envolvidos nas escutas de vozes. Como pontua Daniel de Andrade Lima, o espaço em que a voz se faz é “intermediário” (ANDRADE LIMA, 2020, p. 10), “relacional” (ANDRADE LIMA, 2021, p. 6), ou um “espaço ‘entre’” (ibid., p. 5) que vincula escuta e projeção vocal, já que, “formando-se como vibração pelos ossos, cavidades, peles, órgãos, superfícies e ambientes, um som vocal é feito no próprio espaço e se produz [...] à medida que se propaga” (idem.). Pensar em vozes sempre envolve pensar em corpos porque é “pelos processos corpóreos” que “percebemos, incorporamos e nos transformamos” em nossas relações com as vozes, de modo que “as vozes que ouvimos nos informam sobre como percebemos os outros e nós mesmos” (ANDRADE LIMA, 2020, p. 10). Por se fazer nos acoplamentos, nesse espaço “entre”, o som vocal também “se abre ao potencial de possuir múltiplas identidades”, principalmente quando se escuta uma voz sem ver ou saber *quem* a projetou, gerando a possibilidade da voz se distanciar da fonte, “constituindo-se como um objeto parcial, algo que é experienciado para além do sujeito que performa voz, de maneira possivelmente cindida do corpo” (ANDRADE LIMA, 2021, pp. 4-5).

A história das mulheres no hip hop dos EUA traçada por Kathy Iandoli traz outros exemplos de como a aderência de rappers mulheres ao regime *hardcore* passa muitas vezes pelas vozes, com tentativas de produções de corpos rígidos firmemente atreladas às vozes, e tensões envolvendo “discrepâncias” entre vozes e suas fontes. A treta lendária

¹⁵² Disponível em: < <https://www.vibe.com/news/entertainment/diary-kimberly-jones-junejuly-2011-sex-issue-feature-pg-2-44925/> >. Acesso em: 27 jan. 2022.

entre as rappers estadunidenses Antoinette e MC Lyte, por exemplo, começa na faixa “I Got An Attitude” (1987), onde Antoinette canta em um dos versos: “voz profunda, dura e úmida, brincando de dura quando você é suave¹⁵³”. A frase foi tida como uma alfinetada que clamava que, apesar da voz de tom profundo (ou grave) de MC Lyte, ela “não era tão dura na verdade” (IANDOLI, 2019, p. 65, tradução minha). Já a rapper Bahamadia, ativa desde os anos 1990 com uma mistura de jazz rap e rap consciente, relatou em entrevista a Iandoli que deixou seu tom de voz mais grave em sua produção de um corpo mais *hardcore* e independente nas performances: “eu tava tipo, ‘sabe o que mais? Eu vou ter que colocar uma casca dura, porque essa sou eu. Essa é minha casca protetora. [...] Eu não queria que olhassem para nada [...] além de mim e meu talento [...]. Eu não devia ter tido que fazer isso para sobreviver” (ibid., p. 105, tradução minha).

Esse exemplo de Bahamadia também me chama a atenção para como a adoção de gestos vocais mais duros parece estar frequentemente ligada à avaliação do talento de rappers no regime *hardcore*. Nicki Minaj alertou para esse padrão em entrevista dada à revista *Complex* em 2010, onde ela opinou que “se eu tivesse dito vários raps em uma voz particular, as pessoas ficariam tipo ‘porra, essa merda foi dura [*hard*’¹⁵⁴], mas quando você muda sua voz um pouco, eles não conseguem ver para além disso¹⁵⁵”. A fala faz referência às várias tonalidades de vozes e sotaques que Minaj adota em suas canções, e especialmente às vozes mais agudas (vozes “de Barbie¹⁵⁶”), com essas mudanças de vozes sendo acompanhadas de mudanças de postura, coreografia, figurino etc., e consequentemente alterações na maneira como suas performances eram julgadas.

Claro, também há outras sonoridades que conferem dureza ao regime *hardcore*. Para Ricardo Teperman (2015, p. 52), o próprio ato de produzir canções sem refrão¹⁵⁷,

¹⁵³ Tradução minha da frase original “Deep voice, hard and moist, playin hard when you’re soft”. Letra completa disponível em: < <https://genius.com/Antoinette-i-got-an-attitude-lyrics> >. Acesso em: 8 fev. 2022.

¹⁵⁴ Caso não tenha ficado claro ainda, a consolidação da hegemonia do regime *hardcore* e a adoção de uma coreografia ou postura *hardcore* como algo a ser valorizado está ligada à caracterização de determinados versos ou performances de rap como duros (*hard*). Assim, a palavra “*hard*” acaba denominando performances que são *boas pois duras*, em uma tendência que segue até hoje.

¹⁵⁵ Disponível em: < <https://www.complex.com/music/2012/04/nicki-minaj-2010-cover-story> >. Acesso em: 8 fev. 2022.

¹⁵⁶ Uma reportagem da MTV de 2010 contabilizou cinco vozes principais de Nicki Minaj na época, que designavam cinco personalidades diferentes: Harakuju Barbie, Godzilla Barbie, Dutty Wine Barbie, Posh Barbie e Small Wonder Barbie. Disponível em: < <http://www.mtv.com/news/2494212/nicki-minaj/> >. Acesso em: 9 fev. 2022.

¹⁵⁷ Há vários exemplos de canções e de cenas locais de rap estadunidense que dispensam o refrão nesta matéria da revista *Complex* publicada em 2020. Na reportagem, uma das hipóteses para a produção em grandes quantidades desse tipo de canções está no consumo de rap através de mídias digitais e de redes sociais como o TikTok, onde os ganchos não precisam ser atrelados a um refrão, podendo ser visuais ou

característica comum no rap e especialmente no rap *hardcore*, já é um jeito de manter “constantemente a tensão”, uma tensão que não é só “estritamente musical” e pode se tornar tensão muscular, se é que a tensão muscular não vem primeiro. Claro, há “muitas outras músicas sem refrão que não são necessariamente tensas”, e o gênero conta com outros elementos sonoros tensos como “a predominância do modo menor e de sonoridades dissonantes, o recurso a sons de tiros e sirenes e a virulência dos *scratches*, com seu timbre ardido” (idem.). Até o próprio Mano Brown, no show dos Racionais que vi em 2019, ironizou a dureza do grupo ao sorrir e comentar depois de uma das canções que “não tem nenhuma leve, né? Termina tudo com tiro, PAM”, em uma referência aos sons de disparos que muitas vezes não fazem parte da versão de estúdio das canções, mas eram adicionados ao fim das músicas. Todos demos risos nervosos.

Essa associação do regime *hardcore* entre a produção de corpos encorajados, sonoridades ameaçadoras e gestos vocais graves também leva a discrepâncias interessantes. Penso no caso do rapper Playboy Carti, de Atlanta. No geral, suas performances parecem integradas a variantes contemporâneas do regime *hardcore*, em um trap psicodélico com *beats* repletos de subgraves e sintetizadores soturnos voltado para rodas de bate-cabeça, combinado aos gritos ocasionais e às suas coreografias firmes e hiperativas dignas de um roqueiro punk. Contudo, em algumas performances essa postura *hardcore* é afetada por um gesto dissonante: a chamada “voz de bebê¹⁵⁸”, através da qual Carti leva os resmungos e balbuciações¹⁵⁹ do trap da última década para “novas alturas”, com uma voz maquínica¹⁶⁰ tão aguda e carregada de efeitos e modulações de *autotune* que se torna quase incompreensível.

ligados a versos chamativos. Disponível em: <<https://www.complex.com/music/2020/08/no-hook-viral-rap-songs-structure-changes>>. Acesso em: 9 fev. 2022.

¹⁵⁸ Disponível em: < <https://www.complex.com/music/2019/05/playboi-carti-baby-voice-history/telephone-calls> >. Acesso em: 10 fev. 2022.

¹⁵⁹ Tanto é que muitos o chamam de “mumble rap”, ou seja, rap de resmungos. Essa caracterização geralmente é feita de forma ofensiva, e não costuma ser reconhecida pelos próprios artistas.

¹⁶⁰ Na prática, não há voz (que seja emitida ou ouvida) sem mediações, sem maquinações, sem acoplagens em agenciamentos diversos. Falo de “voz maquínica” para *ênfatizar* o quanto essas vozes são *indissociáveis* de tecnologias de mediação, produção e edição sonora.

Figura 33 – Playboy Carti em meio a um show



Fonte: Julia Drummon/Consequence¹⁶¹

Curiosamente, o próprio Carti diz não gostar da denominação, e sugere que ela é uma incompreensão, já que a intenção não é tratar a voz como um veículo para a transmissão de uma letra e sim como textura sonora: “com os *flows*, toda essa merda de ‘voz de bebê’, eu não presto atenção nessa merda. Eu acho que isso é besteira. [...] Eu uso minha voz como instrumento, com certeza”. Para Carti, parte da diversão é adicionar *ad-libs* (pequenas linhas vocais comumente usadas no rap em funções diversas como elemento rítmico, assinatura vocal do nome do artista, reforço da letra, textura, contramelodia, ou tudo isso junto) com tal nível de distorção que eles se tornam indissociáveis da batida: “você tem que estar lá para ver, ou você vai ficar, ‘eu não sei se isso é o Carti no fundo, ou se é parte do *beat*’. É assim que eu trabalho¹⁶²”. Ironicamente, a voz de bebê maquínica de Playboi Carti ameaça colocar em risco sua postura *hardcore* e sua masculinidade viril cis-hétero adulta, em um exemplo interessante de como certas performances podem bagunçar os regimes coreográficos.

Por outro lado, também há vozes que dão a impressão de serem emitidas por corpos com mais “presença” e rigidez do que os corpos de seus “donos”, como me parece ser o caso do rapper carioca MD Chefe, com sua voz extremamente grave emitida de um corpo franzino e de gestos contidos¹⁶³, apesar de ainda associados ao regime *hardcore*.

¹⁶¹ Disponível em: < <https://consequence.net/2020/12/playboi-carti-whole-lotta-red/> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

¹⁶² É digno de nota que o *modus operandi* de muitos trappers no estúdio é muito diferente do que o dos rappers mais tradicionais. Muitas vezes, eles gravam os vocais das canções de maneira picotada, soltando seus versos linha por linha ou até em compartimentos menores para que o engenheiro de som as manipule e cole como em uma bricolagem. Geralmente (mas não necessariamente) a gravação dos *ad-libs* é feita depois, por cima da faixa base, e pode ocorrer em etapas acumulativas. Young Thug é exemplar nesse sentido, influenciando uma geração de novos artistas. Não é o mesmo modo de performance de rappers mais tradicionais, com uma outra relação com a voz, as letras e a poética, que compõem versos inteiros (geralmente de 16 *bars*/linhas) de uma vez e tentam gravá-los na menor quantidade de *takes* possível. Disponível em: < <https://www.inkedmag.com/original-news/playboicarti> >. Acesso em: 10 fev. 2022.

¹⁶³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iOM20kM2gOQ> >. Acesso em: 10 fev. 2022.

Tudo isso misturado a um “estilo tchuchuco” e uma marra tipicamente carioca que lhe singularizam, muito por conta dessa discrepância entre voz e emissor.

5.5 Misturas Entre Regime *Hardcore* E Regime De Baile

*When at the club, we get so buck, we try to tear up some shit
Gangsta Boo da gangsta bitch wit' the .357
Our main goal in life is a opposite heaven
Triple 6 bitch!
Tear da club up, nigga, tear da club up
Tear da club up, nigga, tear da club up
“Tear Da Club Up” (1995) – Three Six Mafia*

Desde as minhas primeiras proposições sobre os regimes coreográficos (ROLIM, 2020), sempre tive a preocupação de evidenciar que as características dos regimes podem se misturar em uma mesma performance, com os regimes atuando mais como polos do que como estruturas rígidas. Também venho pontuando que a mudança de hegemonia entre os regimes coreográficos no rap ocorreu através de transições graduais, e não como algo brusco. Além disso, os regimes coreográficos do rap (ou de qualquer gênero musical) se entrelaçam com outros agenciamentos, outros regimes coreográficos, outros estratos de corpos que circulam por certo ambiente, sejam esses outros regimes atrelados a gêneros musicais ou a outros agrupamentos sociais.

No caso do regime de baile do rap no Brasil, por exemplo, ele já se ligou a regimes coreográficos associados ao funk americano dos anos 1970, à *disco*, às diversas vertentes de funk brasileiro, ao brega funk e assim por diante, a depender do contexto socio-histórico¹⁶⁴. Também é importante adicionar que os regimes coreográficos são nomeações de processos, sendo produzidos e reproduzidos a cada performance, a cada gesto, a cada produção de corpos. Portanto, eles não funcionam de maneira pura ou inalterável, tendo sempre que ser atravessados pelos esquemas corporais, pelos territórios envolvidos, por vetores de subjetivação, pelas tecnologias de mediação, entre outras contingências. Dito isso, ainda falta a essa tese trazer performances que mesclam elementos dos regimes

¹⁶⁴ Liv Sovik (2018, p. 107) aponta um aumento na autonomia do rap e consequentemente de regimes coreográficos associados a ele e também de tipos eventos em que ele era ouvido (ou em que shows aconteciam) ao dizer que, “se nos anos 1980 [Hermano] Vianna ouvia rap em baile funk, constatando que ambos eram tocados no mesmo local, nos anos 1990 se diferenciavam pelos espaços que ocupavam”.

coreopolíticos *hardcore* e de baile, ou que apresentam transições entre eles. Darei atenção a essas cenas da história do hip hop agora, ressaltando que não é tão difícil assim mapeá-las. Elas estão presentes desde os primórdios do hip hop, na Nova Iorque dos anos 1970.

O Bronx, bairro que “gestou” o hip hop, carregava as cicatrizes de anos de violência (iniciados no fim da década anterior) entre gangues juvenis, as gangues e a polícia, as gangues e os moradores, e os moradores e a polícia¹⁶⁵. Uma estimativa de 1972 pontuou que o Bronx tinha aproximadamente “cem gangues com [um total de] 11 mil¹⁶⁶ membros, sendo 70% porto-riquenhos e o resto negros”, enquanto as próprias gangues comentaram que “as estimativas eram baixas demais, e que o censo racial revelava mais sobre o policiamento do que sobre a realidade” (CHANG, 2005, p. 50, tradução minha), principalmente por ignorarem as gangues dos jovens brancos ainda no Bronx.

As gangues, claro, traziam formas próprias de defesa e de liberação da tensão. Na visão de Chang (2005, p. 49, tradução minha), elas “estruturavam o caos”, proviam “abrigo, conforto e proteção” para jovens excluídos, abandonados pela sociedade e fugidos de ambientes abusivos, “canalizavam energias e forneciam inimigos”, “afugentavam o tédio e davam sentido às horas”, “faziam da terra desolada um *playground*”, e faziam os jovens se sentir em família. Ou seja, através das gangues os jovens constituíam para si um território afetivo-existencial.

Com a pacificação das gangues e o sucesso das festas do DJ jamaicano Kool Herc (iniciadas em 1973) que dariam origem ao hip hop, criou-se uma “nova hierarquia do *cool*” onde “os territórios ainda eram importantes mas de um modo diferente” (ibid., p. 80, tradução minha), com os jovens passando a formar grupos de *breakdancing* para ensaiar passos, socializar e dançar nas festas, consagrando “a rua como local em potencial para que uma população privada de oportunidades e profundamente alienada pudesse rejuvenescer” (FOSTER, 1998, p. 13, tradução minha).

Essa transformação também gerou mudanças nas maneiras de liberação de tensão, o que não significa que as formas mais violentas dissolveram junto com as gangues. Me

¹⁶⁵ Por volta de 1972, a polícia de Nova Iorque já tinha prendido vários dos líderes de gangue e erodido suas estruturas (de sucessão), e prendia quaisquer grupos de mais de três jovens negros e/ou latinos nas ruas do Bronx por reunião ilegal (*‘unlawful assembly’*) (CHANG, 2005, p. 62, tradução minha). Quanto aos moradores, se antes eles se juntavam às gangues em lutas contra os policiais, a esta altura alguns já formavam “grupos de vigilantes” para perseguir “membros de gangue com tacos e bolas de sinuca, correntes e fâcas” (ibid., p. 63, tradução minha).

¹⁶⁶ Em 1973, uma outra estimativa da polícia de Nova Iorque publicada em matéria do *The New York Times* apontou que as gangues tinham 9,5 mil membros. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1973/01/16/archives/gangs-spread-terror-in-the-south-bronx-a-national-problem-police.html>>. Acesso em: 29 dez. 2021.

apoiando mais uma vez em Fanon, parece que ocorreram misturas entre as formas de defesa pautadas na dureza e as pautadas na dança, ou entre as bases do que seriam o regime de baile e o regime *hardcore*. Como apontou Chang (2005, p. 113, tradução minha), “se uma festa não estava sendo animada [pelo DJ], a violência sempre estava à espreita”. Jorge “Popmaster Fabel” Pabon, historiador de hip hop e *breakdancer* dos Zulu Kings (grupo de dança ligado à Nação Zulu de Afrika Bambaataa), relatou que

[...] eu nunca tinha visto alguma dança abordada com aquele sabor original de *b-boy*, aquela sensação direta e agressiva de eu-vou-acabar-com-esta-pista-de-dança. Várias vezes no meu bairro [Spanish Harlem, em Nova Iorque] eu não via sorrisos nos seus rostos. Eles estavam em uma missão de aterrorizar a pista de dança e fazer uma reputação, [com] status de celebridade do gueto. [...] [Eram] muito agressivos, realmente agressivos, ao ponto de eu achar que era uma dança de gangues a princípio. [...] Se você realmente olhar para a dança hip hop, é realmente uma questão de rito de passagem. Você nunca vê os braços se soltarem para baixo. Eles sempre estão em posição de luta. É ir para a guerra. [...] O que nós dizemos? Dizemos que você vai para a batalha. Você vai lá para lutar (PABON *apud* CHANG, 2005, p. 115, tradução minha).

De fato, não era incomum que as batalhas de dança terminassem em confrontos físicos. “Às vezes uma dança era o suficiente para acertar a treta, às vezes a dança gerava mais treta. Isto era estilo como agressão, uma aposta competitiva por dominação” (CHANG, 2005, p. 116, tradução minha). Sally Banes, escrevendo para o *The Village Voice* em 1981, em uma das primeiras reportagens sobre hip hop como uma cultura com elementos distintos, indica bem tanto a linha tênue entre o regime *hardcore* e o de baile quanto a constante vigilância da polícia. Segundo ela, membros do grupo de *break* High Times tinham sido abordados no metrô de Nova Iorque dançando *break*, e quase foram presos sob a alegação de que estavam brigando (BANES, 1981). Além de uma forma de dança, o *break* aparece na reportagem como “um ritual de combate que transmuta agressão em arte”, com um *b-boy* do High Times identificado como Tee recordando que “no verão de 1978, [...] quando você ficava puto com alguém, em vez de dizer ‘ei, cara, você quer lutar?’, você dizia ‘ei, cara, você quer dançar *break* [‘rock’]?’” (BANES, 1981, p. 9, tradução minha). “Dançar em vez de lutar - essa ideia se tornaria um dos mitos mais duradouros do hip hop” (CHANG, 2005, p. 157, tradução minha). Um exemplo ótimo aparece em outra reportagem do *The Village Voice*, sobre Afrika Bambaataa escrita por Steven Hager, que acompanhou uma festa em um centro comunitário no bairro do Bronx:

Seria difícil designar um momento preciso em que o show oficialmente “começou”. É muito fácil, contudo, apontar o momento em que o show

parou pela primeira vez. Aconteceu às 7h15 [da noite], pouco depois de um tiroteio começar perto da entrada principal do centro. Os tiros soaram surpreendentemente inócuos [...] e a maioria do público não os ouviu porque estavam dançando “I Want You Back” do Jackson Five. Entretanto, não demorou para a notícia da briga alcançar cada canto do ginásio, causando uma crescente inquietação [...] no público. [...] A música parou e os refletores acenderam. [...] Bambaataa permaneceu estoicamente por trás das picapes, os fones de ouvido pendendo tortos na sua cabeça, a expressão no seu rosto vacilando entre preocupação, raiva e desapontamento. [...] Bambaataa então parou e se dirigiu a todo o público: “sem violência... sem violência... sem violência”, ele disse [...] calmamente, sua voz tendo um efeito notável nos mais nervosos do grupo. Ele repousou a agulha sobre um disco de James Brown e o deixou tocar por alguns segundos antes de abruptamente levantar a agulha. Alguns membros do público – os dançarinos *hardcore*¹⁶⁷ – chiaram. “Vocês gostam disso?”, provocou Bambaataa. “Música. É disso que eu tou falando”. Ele colocou a agulha de volta no disco e deixou tocar. As luzes se apagaram e o público começou a dançar. Aparentemente ninguém foi ferido e a disputa foi movida para fora da área. Uma hora depois, o momento coletivo de pânico foi esquecido e o ginásio estava lotado de várias centenas de corpos felizes, suados e serpenteantes (HAGER, 1982, pp. 12-13, tradução minha).

Vê-se que antes do regime *hardcore* adquirir consistência, as formas de defesa pautadas na dureza e na agressividade já estavam presentes, por mais que o regime de baile fosse hegemônico. Por conta disso, esta cartografia dos regimes coreopolíticos do rap não seria eficiente se a construção dos regimes fosse resolvida só *dentro* do agenciamento do rap, sem considerar os vínculos com outros agenciamentos, e estratos de diferentes dimensões (sociais, políticas, econômicas, subjetivas etc.) que compõem a história dos corpos que habitam o hip hop. É a mesma razão para eu não querer reduzir a história coreográfica do rap a um mapeamento de gestos.

Também é notável uma canalização das linhas de fuga na história do hip hop, com figuras como Afrika Bambaataa tentando conduzir seus ouvintes não só a dançar uma música e depois outra, mas também a adotar formas de liberação da tensão menos autodestrutivas, propondo outras formas de defesa e territorialização. Quem costuma fazer isso no Brasil são os Racionais MC's, e principalmente Mano Brown durante as apresentações do grupo. Nesse sentido, trago um relato de Arthur Dantas Rocha de um show dos Racionais realizado em uma quadra na zona sul de São Paulo em 1999:

Após as primeiras músicas, Brown começou a “orelhada”. Inicialmente, recriminou a violência no espaço, falou que possivelmente “uma mãe

¹⁶⁷ Imagino que Steven Hager tenha usado essa expressão para se referir aos dançarinos mais fiéis, mais comprometidos com a dança, mas mantive o termo “*hardcore*” por conta da mistura interessante entre “*hardcore*” e “dançarinos”, se conectando às misturas entre regime *hardcore* e regime de festa do rap e à presença da dança mesmo entre o regime *hardcore* do rap/hip hop que estou tentando pontuar.

iria chorar naquela noite, que mais uma vez a raiva estava mal direcionada¹⁶⁸, que a gente continuava a fazer vítimas entre nós mesmos”, e coisas assim. Esse tipo de discurso poderia ser o de um pantera negra estadunidense no passado, poderia ser do Public Enemy, [...] mas quem já viu o Brown confrontando seu público sabe do engajamento que ele é capaz de provocar. O ambiente foi se acalmando, a ordem passava a ser a tônica ao mesmo passo que a euforia no palco aumentava. [...] Foi uma noite, por tudo que se passou, inesquecível, dessas que mudam vidas (ROCHA, 2021, pp. 88-89).

Tendo assistido três shows dos Racionais MC's (em 2016, 2019 e 2023), posso atestar que esses momentos de pregação acontecem com frequência nos shows, e têm uma presença marcante e que gera grande impacto emocional forte nos fãs. É como se saíssemos do show renovados, e prontos para ir para a guerra se Mano Brown falasse.

Em outros casos, a mescla entre elementos do regime *hardcore* e do regime de baile é tão complexa e intensa que é difícil falar de transição entre linhas de fuga. Creio que um dos melhores exemplos é o crunk, subgênero de rap surgido em Atlanta no fim da década de 1990, mas influenciado por coreografias e sonoridades de outras cidades do sul dos EUA, como Nova Orleans e Memphis. De modo geral, “*crunk*” é uma gíria¹⁶⁹ associada aos negros do sul dos EUA que junta as palavras “*crazy*” (louco) e “*drunk*” (bêbado) e indica uma animação extrema provocada por drogas e/ou álcool. A música crunk se adequa perfeitamente à descrição, sendo voltada para festejar loucamente, ou seja, “*party hard*”, combinando o rap de baile ao *hardcore*, em um “hip hop de roda de bate-cabeça” (WESTHOFF, 2011, p. 173, tradução minha).

Além da vinculação ao punk rock, as coreografias dessas rodas de bate-cabeça também se assemelham ao chamado *buck jump* tradicional de Memphis e de Nova Orleans, termo guarda-chuva que se refere a movimentos de dança usados para acompanhar os desfiles das bandas “de segunda linha” de jazz e ancorados em pequenos pulos contínuos com muita margem para improvisação e combinações de movimentos dos pés e do baixo corporal em geral. Um exemplo de uso do *buck jump* em performances de rap aparece no episódio “O laboratório sulista¹⁷⁰” da série “Hip Hop Evolution”, através do lançamento da canção “Gangsta Walk” do DJ Spanish Fly, na cidade de

¹⁶⁸ Não posso deixar de pontuar que essa é mais uma fala bastante fanoniana de Mano Brown, que só foi ficar sabendo quem era Fanon recentemente, em entrevista com Silvio Almeida. Essa veia fanoniana de Brown e dos Racionais em geral foi corroborada por Douglas Rodrigues Barros (2022, comunicação informal) em curso da Revista Cult sobre “Os Condenados da Terra”.

¹⁶⁹ Disponível em: < <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Get%20Crunk> >. Acesso em: 14 fev. 2022.

¹⁷⁰ Segundo episódio da quarta temporada da série da Netflix. A conversa sobre “Gangsta Walk” começa aos 22 minutos.

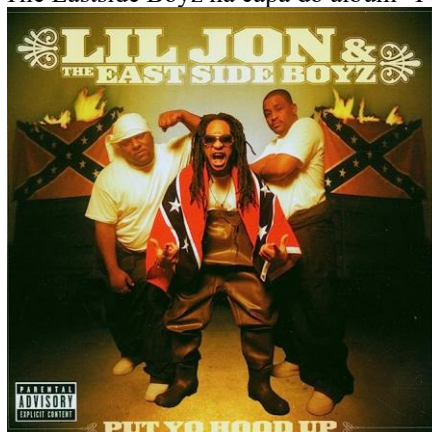
Memphis em 1987. “Gangsta Walk” propiciou uma coreografia homônima que envolvia dar pequenos pulos repetidamente no ar e andar em círculos balançando os braços e mantendo eles arqueados, como forma de proteção e preparação para possíveis agressões – um conjunto de gestos que se aproxima muito dos movimentos executados em rodas punk de shows de rap. Com o lançamento de “Gangsta Walk”, o público de festas de rap em Memphis passou a ter essa “caminhada gângster” como principal coreografia para esse tipo de evento, com centenas ou até milhares de pessoas dançando em círculos por horas. Esses saltos eventualmente levavam a esbarros, tropeços, empurrões e brigas.

Curiosamente, outra canção que costumava causar brigas quando tocada era justamente “Buck Jump Time” (1987), dos artistas de Nova Orleans Gregory D & DJ Mannie Fresh. Criada tendo em mente os movimentos alegres do *buck jump*, essa canção é costumeiramente tida como precursora do *bounce* de Nova Orleans, subgênero de rap de ritmo rápido e marcado que me parece se atrelar mais ao regime de baile do rap. Contudo, os “salves” para os bairros da periferia de Nova Orleans que a canção trazia acabaram sendo trilha sonora para brigas¹⁷¹, em mais uma indicação de como os movimentos de dança não são inerentes a canções ou (sub)gêneros específicos, com diferentes formas de liberação de tensão corporal tendo acoplagens diversas.

No caso do Three Six Mafia, influente grupo de rap horrorcore de Memphis criado no início dos anos 1990, “quebrar tudo” era uma prática comum durante os shows e um grito de guerra, com o refrão da canção “Tear Da Club Up” (1995) instigando repetidamente o público a “quebrar o clube”. Outro artista sulista a agenciar essa mistura de coreografia de guerra com *buck jump* foi o rapper de Atlanta Ludacris através da canção “Southern Hospitality” (2000), que tinha sua coreografia e seu refrão centrados em “jogar os seus cotovelos”, em uma versão ríspida da “hospitalidade sulista”.

¹⁷¹ Este relato aparece algumas vezes no episódio “Na batida do bounce” da série “Hip Hop Evolution” da Netflix, principalmente aos 8 minutos.

Figura 34 – Lil Jon & The Eastside Boyz na capa do álbum “Put Yo Hood Up” (2001)



Fonte: Divulgação/Amazon¹⁷²

Entre os rappers que aparecem no clipe está justamente Lil Jon, o artista mais famoso do *crunk*. Nesse subgênero, onde se destacaram grupos como Lil Jon & The East Side Boys e Ying Yang Twins, se embriagar e “quebrar tudo” se tornou algo ainda mais “barulhento”, com sonoridades que combinavam ritmos hipnóticos de baterias eletrônicas, melodias monótonas e esparsas de sintetizadores, letras focadas em estruturas de canto-e-resposta que dispensavam rimas complexas, gestos vocais mais ancorados em gritos e interjeições (“*okay*”¹⁷³!) do que no “canto falado” característico do rap, e ritmos até um pouco mais lentos que a maioria dos raps, mas com os graves e batidas de sintetizadores de chibral *muito* marcados. Como diz Westhoff (2011, p. 178, tradução minha), comparando o *crunk* com o som do Miami bass, subgênero também do sul dos EUA mas fortemente vinculado ao regime de baile, o *crunk* é uma música “menos para balançar e mais para bater nas coisas”. Contudo, também há uma oposição em relação ao regime *hardcore* mais estrito, evidente quando o rapper de Atlanta Lil Scrappy diz a Westhoff (ibid., p. 181, tradução minha) que o rap “mais eloquente” tradicional pode ser entediante de assistir ao vivo: “você não pode simplesmente ficar andando para a frente e para trás no palco, senão [o show] fica parecendo só um seminário”.

Em resumo, tanto as coreografias do rap de Memphis parecidas com formas de *buck jump* quanto as associadas ao *crunk* (de movimentos menos ordenados ou identificáveis) de Atlanta são coreografias simultaneamente “duras” e voltadas para a festa, o extravasar do corpo ou mesmo a putaria, mas que ao mesmo tempo eram trilha

¹⁷² Disponível em: < <https://www.amazon.com.br/Put-Yo-Hood-Up-Stickered/dp/B00005K9T3> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

¹⁷³ O uso frequente de interjeições como “*okay!*” e “*what?!*” da parte de Lil Jon levou até a várias *skits* de paródia pelo comediante estadunidense Dave Chappelle em seu programa “Chappelle’s Show”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ATaHLcO1Cr8>>. Acesso em: 14 fev. 2022.

sonora para brigas, empurrões e esbarros, combinando as formas de defesa mais duras e as ancoradas nos bailes. Música para suar, pular, aloprrar, e, eventualmente, tretar. Como o próprio Lil Jon disse em entrevista a Westhoff (ibid., p. 184, tradução minha), “o *crunk* é uma ótima liberação de tensão. Ela deixa você perder sua mente”. É uma “música de dança para os *caras*” (ibid., p. 180, tradução minha).

5.6 As Tensões Coreopolíticas Do Pop-Rap

I wanna sell what you're buyin'
 I wanna feel on your ass in Hawaii
 I want that jet lag from fuckin' and flyin'
 Shoot a child in your mouth while I'm ridin'
 “Call Me By Your Name” (2021) – Lil Nas X

Porém não posso me remeter somente a performances de rappers homens cis-hétero como exemplos de misturas entre o regime *hardcore* e o de baile. Até porque, como a biografia das mulheres no hip hop (dos EUA) de Kathy Iandoli mais uma vez demonstra, a divisão generificada de trabalho no rap faz com que os grupos femininos e as rappers sejam rotuladas mais rapidamente de artistas de rap dançante – Iandoli (2019, p. 63) destaca o caso do trio Salt-N-Pepa nos anos 1980 nesse sentido. Além disso, Iandoli traz um relato da rapper Eve para realçar como se criam expectativas muito maiores para que as rappers tragam execuções de “coreografias” em seus shows. Para Eve, é exigido que shows *das* rappers tenham “dançarinas, figurinos, todas essas coisas que rolam para tornar o show excitante. Mas se um cara está só andando pelo palco com seu jeans caindo e ele começa a cantar no microfone, é um show de luxo. Você paga uma nota [para ver]” (IANDOLI, 2019, p. 229, tradução minha).

E não é difícil perceber as conexões que se formam na música pop das últimas décadas entre o chamado pop-rap (ROLIM, 2018) e a sensualidade *hardcore*, protagonizada majoritariamente por mulheres. Várias rappers como Cardi B, Megan Thee Stallion, Doja Cat e Nicki Minaj têm misturado traços estilísticos, sonoridades e *coreografias* do rap e do regime *hardcore* do rap com o pop, considerando o pop como gênero musical (ROLIM, 2018; SOARES, 2013). Apesar do pop ainda se marcar justamente por sua transitoriedade e por constituir um centro que se alimenta de elementos dos gêneros musicais paralelos, antigos ou “diferentes”, o rap tem se tornado tão influente

para o pop e a música pop globalizada (centrada nos EUA) que tem sido difícil distinguir rap e pop, ou pop-rappers e divas pop contemporâneas.

A maior diferença entre essas performances de pop-rap e pop contemporâneo pode ser justamente em termos de coreografias e corpos virtuais. No rap, percebemos com mais ênfase a produção de corpos *hardcore*, a explosão e “dureza” dos movimentos, os movimentos que se iniciam aceleradamente e param de modo brusco, enquanto no pop vemos gestos vocais menos duros e “mais cantados”, agenciamentos de gestos menos centrados nos movimentos dos braços (os “braços de rap”) enquanto cantam, e possivelmente uma sensualidade menos “esfregada na cara” ou menos *hardcore*. Entretanto, há aproximações que complicam isso. É o caso da coreógrafa Charm La’Donna, que já trabalhou com figuras do rap (Kendrick Lamar, Megan Thee Stallion) e do pop (Rosalía, Dua Lipa, Selena Gomez, Meghan Trainor, Anitta). Se por um lado ela parece levar para o palco diálogos com coreografias de outros gêneros artísticos como cinema, *performance art*, dança contemporânea e teatro musical, como é comum no próprio pop (basta lembrar de Lamar flutuando de lado ao cantar “PRIDE.” na turnê do disco “DAMN.”, algo geralmente impensável em um show de rap *hardcore*), por outro ela aparenta compartilhar com artistas como Rosalía uma qualidade brusca e dura para os movimentos, ainda que em diálogo com regimes coreográficos do flamenco.

Figura 35 – Charm La’Donna e Kendrick Lamar na turnê do disco “DAMN.” (2017), em meio a performance da canção “PRIDE.”



Fonte: Captura de tela/Youtube¹⁷⁴

Talvez Charm La’Donna e Sean Bankhead já sejam coreógrafos *de pop-rap*, materializando em suas coreografias discussões da minha dissertação (ROLIM, 2018) sobre as tensões do pop-rap de maneiras que fui incapaz de pensar, a partir de suas

¹⁷⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ZgJPMXnCbW0> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

colaborações com artistas como Lil Nas X, FKA Twigs, Chloe Bailey, Saweetie & Doja Cat, Megan Thee Stallion, Sam Smith & Demi Lovato, Alesso & Katy Perry. A certo ponto, as acoplagens entre os agenciamentos são tão fortes que qualquer categorização parece um equívoco. Como canta Cardi B na canção “Drip” (2018), dando voz aos questionamentos que faz sobre ela própria, “ela é uma stripper, uma rapper, ou uma cantora¹⁷⁵?”. A resposta é “todas as alternativas”, cada uma com regimes coreográficos próprios, demonstrando a multiplicidade de corpos virtuais que habitam “um só corpo”.

Se é possível afirmar que, “no hip hop, o corpo é privilegiado através de movimentos e gestos que subvertem a regulação do corpo burguês e seu eixo vertical normativo, onde o baixo corporal é regulado ou negado” (WHITE, 2011, p. 41, tradução minha), percebe-se aí uma divisão de trabalho estratificada em termos de gênero e sexualidade que não deve ser ignorada. Os rappers “machos” (cis-hetero) raramente abdicam do eixo vertical normativo, principalmente os mais atrelados ao “rap político” tradicional e ao regime *hardcore* em geral, de modo que esse é um “trabalho” mais “reservado” às mulheres, ainda que não de modo homogêneo. Como aponta a autora de “feminismo trap” Sesali Bowen (2021, p. 5, tradução minha), rappers (homens cis-hétero) em geral, e mesmo rappers conscientes recentes como Kendrick Lamar e J. Cole, “ainda descrevem o mesmo tipo de vadias nas suas canções. Mulheres que são gostosas (*‘thick’*), mas não *plus-size*, com cinturas pequenas e bundas grandes”. Se é verdade que, como coloca Luciana Oliveira (2021, p. 6), festas como a Batekoo materializam uma “ênfase na bunda” presente em boa parte das músicas contemporâneas da “negritude pop e periférica” que “convoca ideias de desmesura e exagero, erotismo e desejo, mas também de potência e transgressão, dentro de um conjunto de práticas emancipatórias”, essas potências não estão igualmente distribuídas.

Ou seja, percebe-se aí um coreopoliamento no regime de baile do rap, ou seja, uma estratificação de que corpos devem realizar esse “trabalho reboativo” e que corpos devem manter mais a verticalidade tão valorizada nas danças eurocêtricas (GOTTSCILD, 2008), quais corpos se permitem expor o cu e a bunda no momento da festa e quais não, quais bundas são mais valorizadas em seu rebolado (TENÓRIO, 2021), em torno de quais corpos determinados fluxos desejantes correm mais facilmente etc. Essas distribuições também estão atreladas a discriminações mais amplas contra idosos, pessoas com deficiência etc.. Raquel Rivera (2003), por exemplo, aponta que os

¹⁷⁵ Disponível em: < <https://genius.com/14238867> >. Acesso em: 22 fev. 2022.

videoclipes de rap dos EUA costumam trazer como modelos e dançarinas mulheres negras de pele mais clara ou brancas, desfavorecendo as negras de pele escura. Não é porque o regime *hardcore* do rap se tornou o hegemônico e traz uma série de hierarquias internas que o regime de baile deve ser visto como um bacanal livre de restrições. Não há regime sem hierarquia ou estratificação, o que não significa que o próprio regime não possa oferecer territórios afetivos e refrões por meio dos quais essas hierarquias são fraturadas, e onde esses corpos podem desfrutar de “sentimento mágico de revolução, ainda que sustentado na temporalidade de uma noite” (OLIVEIRA, 2021, p. 6).

Acredito que uma das estrelas que mais tem bagunçado essas categorizações musicais não é *uma* rapper, e sim *um* rapper, Lil Nas X. Ele despontou em 2019 com seu primeiro *single*, “Old Town Road”, um country-rap que bateu recorde por passar 19 semanas consecutivas no topo da principal parada de *singles* dos EUA (a *Billboard* “*Hot 100*”¹⁷⁶). No videoclipe, Nas transita entre gestos e posturas associados ao country (andar de cavalo, balançar as pernas arqueadas enquanto segura na parte da frente do cinto, aquela ajeitada clássica no chapéu de caubói, a voz limpa e de notas alongadas no refrão) e ao rap (a voz grave carregada de filtros e o canto falado, os braços arqueados e erguidos no verso, a ostentação irônica do saco de dinheiro falso). Esse *crossover* não deixou de evidenciar uma série de tensões entre os dois gêneros musicais, principalmente tensões raciais, dado o histórico branco e *branqueado* (quando não abertamente racista) do country e a rigidez binária com que a *Billboard*¹⁷⁷ e outras instituições da música tratam artistas negros que transitam por gêneros musicais que “não são” de “música negra”.

Figura 36 – Lil Nas X e Billy Ray Cyrus no clipe de “Old Town Road”



Fonte: Captura de tela/Youtube

¹⁷⁶ Disponível em: <<https://www.usatoday.com/story/entertainment/music/2019/07/29/old-town-road-lil-nas-x-sets-new-billboard-record-17-weeks-no-1/1859615001/>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

¹⁷⁷ A *Billboard* chegou a tirar “Old Town Road” da parada de *singles* de country após ela chegar ao 19º lugar, alegando que a canção não tinha “elementos suficientes da música country contemporânea” em termos de composição musical. Disponível em: <<https://pitchfork.com/thepitch/how-lil-nas-xs-old-town-road-became-a-lightning-rod-for-race-the-charts-and-country-music/>>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Para completar, Lil Nas X surpreendeu ao se declarar gay¹⁷⁸ em junho de 2019, no mês do Orgulho LGBTQIA+. Inicialmente, a “saída do armário” parece ter tido repercussão positiva, com alguns comentários homofóbicos limitados a usuários “anônimos” em redes sociais, aos quais Nas respondeu com sua ironia¹⁷⁹ característica. Dentro do rap, enquanto alguns fãs alegaram que a comunidade hip hop não o reconhecia¹⁸⁰, a recepção entre rappers famosos me pareceu inicialmente fria e indiferente. Amplamente influenciado por Nicki Minaj, Lil Nas X só admitiu em maio de 2020 que tinha voz bastante ativa no exército de “Barbs” (fãs de Nicki Minaj) no Twitter, por não querer que assumissem¹⁸¹ que ele era gay. A conexão com Minaj é significativa por indicar um processo de comunicação entre corpos em que a rapper de Trinidad atua como referência de diva pop e de pop-rapper. Outro motivo é a minha impressão de que as declarações homofóbicas de rappers *famosos* (no caso, os nova-iorquinos Dave East e 50 Cent¹⁸²) contra Nas começaram em novembro de 2020, justamente quando ele “incorporou” Nicki Minaj ao se montar como ela no clipe de “Super Bass” (2011), com direito a peruca meio rosa e meio loira, peitos siliconados postiços, maquiagem caprichada e pose de motomami em uma moto de gelo.

Figura 37 – Lil Nas X “montado” em referência ao clipe da canção “Super Bass” de Nicki Minaj



Fonte: Portal Popline/Instagram¹⁸³

¹⁷⁸ Disponível em: < <https://pitchfork.com/news/lil-nas-x-comes-out-as-gay/> >. Acesso em: 22 fev. 2022.

¹⁷⁹ Disponível em: < <https://www.papermag.com/lil-nas-x-homophobes-response-2639065073.html?rebellitem=19#rebellitem19> >. Acesso em: 22 fev. 2022.

¹⁸⁰ Disponível em: < <https://uk.news.yahoo.com/lil-nas-x-is-the-target-of-homophobic-comments-after-coming-out-hip-hop-community-doesnt-claim-you-085634265.html> >. Acesso em: 22 fev. 2022.

¹⁸¹ Em certo ponto, Nas chegou a ter centenas de milhares de seguidores na sua conta, “@nasmaraj”.

Disponível em: < <https://www.complex.com/music/2020/06/lil-nas-x-denied-being-barb-didnt-want-people-to-know-i-was-gay-nicki-responds> >. Acesso em: 22 fev. 2022.

¹⁸² Disponível em: < <https://www.xxlmag.com/lil-nas-x-dave-east-nicki-minaj-homophobic-comments-halloween/> >. Acesso em: 22 fev. 2022.

¹⁸³ Disponível em: < <https://portalpopline.com.br/lil-nas-x-nicki-minaj-halloween/> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

Acredito que este seja um forte sinal de como o potencial de Lil Nas X para bagunçar policiamentos *se faz presente com mais força justamente em suas coreografias*, nas corporeidades que ele produz, nas suas montações, nos seus gestos que rompem tanto com os esperados de um rapper *hardcore* quanto os esperados de um rapper mais atrelado ao regime de baile. Um dos elementos que revela esse potencial coreopolítico de Lil Nas X é justamente o fato das instâncias de policiamento homofóbico serem centradas nas coreografias¹⁸⁴, revelando o quanto pode ser limitante focar as análises somente em marcadores identitários sem se atentar para as corporeidades produzidas por Nas (ou qualquer outro artista) em suas performances. Afinal de contas, Nas não pareceu atrair tantos comentários negativos em nenhum dos três outros clipes lançados por ele em 2019 e 2020 (“Panini”, “Rodeo” e “Holiday”), onde ele mistura gestos e posturas típicos do regime *hardcore* (com sua típica performance de virilidade combinada à rigidez dos movimentos focados nos braços), figurinos extravagantes e passos de dança super ensaiados dignos não só do regime de baile, mas também das coreografias de divas pop.

Uma carga negativa bem maior viria em 2021 com o disco “Montero”, principalmente após os lançamentos dos clipes dos *singles* “Montero (Call Me By Your Name)” (março) e “Industry Baby” (julho). Se é possível enfatizar o quanto a aparição de rappers admitidamente gays ou *queer* como Frank Ocean e Tyler, The Creator na música pop abriu portas para a emergência de Lil Nas X como uma figura de sucesso, algo que o próprio rapper falou em entrevista de 2020 (“eu acho que artistas como Frank, em geral, e tipo Tyler e o que seja, tornaram mais fácil para mim estar onde estou, confortavelmente¹⁸⁵”), por outro lado as suas coreografias nesse clipe são *muito* diferentes das de Frank e Tyler, que costumam oscilar entre as gestualidades próprias de um cantor de R&B lento e as de um rapper *hardcore* “mais sensível” e nerd (no caso de Tyler).

Se autointitulando “*power bottom*”¹⁸⁶ (termo que já tinha sido usado em ofensas homofóbicas entre os rappers Ja Rule e 50 Cent¹⁸⁷) em materiais de divulgação do disco,

¹⁸⁴ Como disse Lepecki certa vez, os dançarinos, coreógrafos e artistas das artes da cena gostam de dizer que “trabalham com o corpo”, mas a polícia (no sentido amplo) trabalha com o corpo também. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TkRiwI8n12A> >. Acesso em: 9 mai. 2023.

¹⁸⁵ Disponível em: < <https://portalrapmais.com/lil-nas-x-diz-que-tyler-the-creator-e-frank-ocean-tornaram-mais-facil-ele-se-expressar-como-artista/> >. Acesso em: 8 mar. 2022.

¹⁸⁶ Disponível em: < <http://www.mtv.com/news/3180310/lil-nas-x-montero-album-trailer/> >. Acesso em: 8 mar. 2022.

¹⁸⁷ Disponível em: < <https://www.attitude.co.uk/article/rapper-ja-rule-calls-50-cent-a-power-bottom-in-homophobic-rant/16910/> >. Acesso em: 8 mar. 2022.

Nas oferece nesses cliques movimentos que reivindicam o poder da gay “passiva”¹⁸⁸ com gestos e posturas bem menos “passáveis” dentro de um padrão coreográfico masculino cis-hétero do que as de Tyler, The Creator e Frank Ocean – tanto é que a ofensa de Dave East foi chamar Nas de “*batty man*”, gíria jamaicana para designar um gay passivo.

Figura 38 – Lil Nas X montando no Diabo no clipe de “Montero”



Fonte: Captura de tela/Youtube¹⁸⁹

No clipe de “Montero (Call Me By Your Name)”, Nas beija ele próprio interpretando tanto Adão quanto uma cobra do Jardim do Éden, é julgado pelo público no Coliseu enquanto usa uma peruca *à la* Maria Antonieta, e depois deixa de ascender ao céu onde uma figura angelical o esperava para descer até o inferno fazendo *pole dance* enquanto veste nada mais do que uma cueca *boxer* preta e botas de couro de cano altíssimo. Chegando lá, Nas desfila até o trono de Lúcifer, faz uma verdadeira *lap dance*, senta no colo do Satanás, sarra, fica de ponta-cabeça e de pernas abertas, lambendo os próprios lábios em meio a tudo isso, para depois matar o diabo e roubar sua coroa.

Já no clipe de “Industry Baby”, Nas interpreta um presidiário que protagoniza uma fuga em massa de uma prisão em que todos os presos usam rosa-choque e são sarados e/ou dançarinos de *twerk*. Desta vez, Nas alterna entre gestos mais *hardcore* (principalmente na cena do lado de fora da prisão) com rebolados, agachadas, e sarradas deitadas no chão (como no clipe de “Wap”, de Cardi B e Megan Thee Stallion) em meio a um banheirão em que todos os dançarinos e Nas *parecem* estar nus e molhados, cobertos apenas por efeitos de imagem. Mais uma vez, os gestos parecem alternar entre uma

¹⁸⁸ Gíria da “terminologia gay” que designa uma pessoa que dentro da distinção binária entre “ativa” e “passiva” atua como passiva, mas tendendo a estar no comando (da relação ou do ato sexual), ou se sentindo mais poderosa quando executa a “função” de “passiva”. O termo faz oposição ao estereótipo de que a pessoa “passiva” é mais submissa ou permissiva. Disponível em:

<<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=power%20bottom>>. Acesso em: 8 mar. 2022.

¹⁸⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

sensualidade *hardcore* “esfregada na cara”, coreografias dignas de divas pop performadas por grupos de dançarinos de passos ensaiados à exaustão, resultando em um corpo que atualiza uma multiplicidade de corpos virtuais.

Figura 39 – Lil Nas X no clipe de “Industry Baby”



Fonte: Captura de tela/Youtube¹⁹⁰

As reações conservadoras apareceram aos montes. Provavelmente esses gestos não seriam tão criticados caso tivessem sido executados por *uma* rapper ou uma cantora pop, e menos ainda se fossem materializados no corpo de uma dançarina no clipe de *algum* rapper. Especulações à parte, entre as declarações homofóbicas infelizes direcionadas a Lil Nas X de nomes como Uncle Murda¹⁹¹, DaBaby¹⁹², Sada Baby¹⁹³, e até da Nação do Islã¹⁹⁴ depois de Nas performar “Montero” no *BET Awards* e beijar¹⁹⁵ um de seus dançarinos ao fim da apresentação, uma me parece especialmente reveladora: a do rapper estadunidense Boosie Badazz. Em uma *live*¹⁹⁶ após a performance de Nas no

¹⁹⁰ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=gh_ZgS4w1b0 >. Acesso em: 12 jul. 2023.

¹⁹¹ Uncle Murda lançou um *freestyle* em que canta que “Lil Nas X vai pegar AIDS e morrer como Eazy-E”, em referência ao rapper do grupo de gangsta rap N.W.A. que morreu de pneumonia aos 30 anos após contrair AIDS, em 1995. Disponível em: < <https://www.capitalxtra.com/news/uncle-murda-lil-nas-x-catch-aids-die-homophobic-song-lyrics/> >. Acesso em: 8 mar. 2022.

¹⁹² Em seu show durante o festival Rolling Loud na cidade de Miami, DaBaby incitou seu público a acender os celulares, mas não os gays que estavam “chupando paus no estacionamento”, as mulheres cujas vaginas não cheiravam como água, e todas as pessoas que chegaram com alguma doença sexualmente transmissível que “farão você morrer em duas ou três semanas”. Suas tentativas posteriores de remediar as declarações só pioraram o quadro, e ele sofreu uma série de punições. Disponível em: < <https://www.billboard.com/photos/dababy-rolling-loud-homophobic-comments-controversy-timeline-9608086/2-t-i-saweeetie-bday-2021-billboard-1548-1627328640/> >. Acesso em: 8 mar. 2022.

¹⁹³ Sada Baby lamentou o fato de DMX, rapper símbolo da masculinidade viril *hardcore* nos anos 1990 e 2000, estar em estado grave no hospital enquanto Lil Nas X estava bem e com saúde. DMX acabou morrendo pouco tempo depois. Disponível em: < <https://www.xxlmag.com/sada-baby-lil-nas-x-dmx/> >. Acesso em: 8 mar. 2022.

¹⁹⁴ Diversos membros da Nação do Islã declararam (em resumo) que Lil Nas X estava promovendo conteúdo degradante e sendo usado pelos judeus em controle da *Black Entertainment Television* (BET) para emascarar os homens gays e assim diminuir a reprodução de pessoas negras até o fim último, a erradicação das pessoas negras. Disponível em: < <https://www.adl.org/blog/nation-of-islam-members-slam-bet-and-lil-nas-x-with-homophobic-and-antisemitic-comments> >. Acesso em: 8 mar. 2022.

¹⁹⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UmZ8dXlSnCo> >. Acesso em: 8 mar. 2022.

¹⁹⁶ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CR4L16GgLHC/> >. Acesso em: 8 mar. 2022.

BET Awards, Boosie disse que se estivesse em uma cerimônia de premiação e visse Lil Nas X ou outro gay “pelado” dançando “daquele jeito”, iria “arrastar sua bunda para fora do palco e bater na sua bunda”. Sei que a palavra “*ass*” tem várias conotações na língua inglesa (e especialmente na cultura negra americana), sendo usada para se referir tanto ao corpo todo de uma pessoa quanto à bunda especificamente, além de aparecer por vezes entre um adjetivo e um substantivo para indicar intensidade¹⁹⁷. Posto isso, o fato de Boosie se referir *duas vezes* à bunda de Lil Nas X me parece assinalar que o que mais incomoda as pessoas que realizam esses coreopolicamentos homofóbicos é *justamente a bunda* e sua movimentação, a exposição do cu em gestos que abdicam desse “isomorfismo hegemônico entre presença, masculinidade, verticalidade, figura, nome próprio, frontalidade, facialidade e motilidade eficiente” (LEPECKI, 2017, p. 87). Em outras palavras, o que incomoda é o *twerk*, o rebolado, os corpos de gays negros celebrando o poder de sua suposta “passividade”, a dor e a delícia de serem quem são.

E não só os gays negros são alvos de críticas por festejarem, claro. Outro exemplo do rap estadunidense de performance censurada em sua mistura de sensualidade *hardcore* e regime de baile foi a apresentação de Cardi B e Megan Thee Stallion da canção “WAP” (sigla para ‘*wet ass pussy*’, que significa ‘boceta molhada’) no *Grammy Awards* de 2021.

Figura 40 – Cardi B e Megan Thee Stallion no clipe de “WAP”



Fonte: Captura de tela/Youtube¹⁹⁸

Longe de se resumir a uma simples exploração de um tópico que gera lucro por sua exposição sensual de corpos de mulheres negras, “WAP” traz ligação com movimentos com conotações políticas, afinal, segundo Taísa Machado (2020, pp. 29-30), as mulheres rebolam por muitos motivos: “o principal deles é que a gente gosta”, mas

¹⁹⁷ Disponível em: < <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=ass> >. Acesso em: 8 mar. 2022.

¹⁹⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hsm4poTWjMs> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

também porque “quando a gente rebola a vagina se lubrifica. Eu vou falar de um jeito que eu gosto mais, a xereca fica molhada”. A *BET* até tentou reprimir a performance, com o corte de “palavrões” e frases mais sexualmente explícitas (o que já tirou um pedaço *generoso* da letra), além de um controle dos figurinos. Mas a coreografia próxima das de strippers; a abundância de *twerk*, rebolado e gestos referentes a masturbação; e toda a temática de celebração da sexualidade feminina e da lubrificação vaginal realizada por duas mulheres negras em rede nacional foi demais para muita gente. A Comissão Federal de Comunicação dos EUA recebeu *mais de mil*¹⁹⁹ *e-mails* (mais até do que a performance de Beyoncé com homenagem aos Panteras Negras no *SuperBowl* de 2016!) com reclamações de diferentes lados do espectro político.

5.7 As Políticas Do Regime De Baile E Suas Ambivalências

*Here's a chance to dance our way
Out of our constrictions
Gonna be freakin' up and down hang-up alley way
With the groove our only guide we shall all be moved
Ready or not here we come
Gettin' down on the one which we believe in
One nation under a groove
Gettin' down just for the funk (Can I get it on the good foot?)
Gettin' down just for the funk of it (Good God)
('bout time I got down one time)
One nation and we're on the move
No thin' can stop us now (Ah ah aye ay ay)
“One Nation Under A Groove” (1978) – Funkadelic*

A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba, é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
A noite, a chuva que cai lá fora
Solidão apavora
Tudo demorando em ser tão ruim

¹⁹⁹ Disponível em: < <https://www.rollingstone.com/music/music-news/cardi-b-megan-thee-stallion-wap-performance-grammys-fcc-complaints-1155254/> >. Acesso em: 21 out. 2021.

Mas alguma coisa acontece
 No quando agora em mim
 Cantando eu mando a tristeza embora [...]
 O samba é o pai do prazer
 O samba é o filho da dor
 O grande poder transformador
 “Desde Que O Samba É Samba” (1993) – Caetano Veloso & Gilberto Gil

O caso trazido acima é mais um em que o rebolado se fez político, e que demonstra que o direito de festejar dançando, cantando e tocando música como quiser não é igualmente distribuído. Como disse o abolicionista Luiz Gama em 1881, “já não é pouco: neste país clássico da liberdade não é permitido ao negro divertir-se, em sua casa, sem licença da polícia²⁰⁰!”. Na época, pessoas negras tinham a obrigação de informar e até pagar as autoridades quando queriam fazer alguma festa, mesmo em suas próprias casas. Indo além, tanto no Brasil quanto nos EUA, a história de repressão das músicas negras é longuíssima, e tem início praticamente ao mesmo tempo que a chegada dos africanos escravizados às Américas. Na verdade, tem início até antes, já que os traficantes de escravizados muitas vezes se esforçavam para separar grupos dos mesmos povos, fazendo com que suas práticas artísticas fossem severamente prejudicadas.

Muitas vezes, esse policiamento vinha na forma de leis. Como lembra Hanif Abdurraqib (2019, p. 2, tradução minha), ao longo dos dois primeiros séculos de escravidão nos EUA, “escravos da costa oeste da África passaram a usar instrumentos de percussão [*drums*] para se comunicar uns com os outros, mandando mensagens rítmicas que não podiam ser decodificadas pelos europeus”. Esse tipo de comunicação contribuiu com a Revolta do [Rio] Stono, na Carolina do Sul, em 1739. Liderada por escravizados que faziam parte do Reino do Congo, a revolta contou com aproximadamente 60 africanos, que mataram por volta de 25 colonos antes de serem mortos ou dispersos pela milícia local. Em resposta, foi aprovado um ato institucional (“*Negro Act Of 1740*”), primeiro na Carolina do Sul e depois com reprodução em outros estados, que teve efeito

²⁰⁰ Segundo Gama, um moçambicano livre chamado Joaquim Antonio, mesmo autorizado pelo Estado a dar uma festa em sua casa no Brás, zona leste de São Paulo, foi abordado pela polícia, que exigiu o fim da festa. Joaquim Antonio “fechou a sua porta e continuou a divertir-se [...]. A patrulha arrombou a porta, penetrou na casa (era meia-noite!), saqueou-a, [...], prendeu o africano livre, que reclamara contra o ato e, em seguida, arrombou mais duas casas de africanos, sem fundamento nem razão!”, escreveu Gama. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58034244>>. Acesso em: 9 mar. 2022.

até 1865. E, entre uma série de proibições²⁰¹, estava justamente o uso de instrumentos de percussão (*drums*) da parte dos escravizados. Porém isso não impediu suas formas de defesa e comunicação que se davam através do som e da música. Restaram “a mão e a voz e o corpo, os instrumentos mais doces” (ibid., 2021, p. 16, tradução minha). Assim, “sem instrumentos, os escravos passaram a fazer batidas em tábuas de lavar roupa, móveis disponíveis, até nos próprios corpos, achando os pontos ocos e indulgentes com mais eco. Passaram a pisar e gritar” (ABDURRAQIB, 2019, pp. 2-3, tradução minha). Ou seja, “quando tiraram os instrumentos dos escravos, os escravos simplesmente acharam novas percussões em tudo” (idem.), e, por consequência, novas formas de defesa e comunicação.

No Brasil, há referências escritas e visuais a músicas produzidas por negros desde o século XVII, como aponta José Ramos Tinhorão (2012) no livro “Os Sons Dos Negros No Brasil”. Um exemplo de relato vem de um alemão (Zacharias Wagener) que, transitando por Pernambuco durante a ocupação holandesa do século XVII, fez uma gravura de negros em pequenos grupos dançando ao som de tambores e chocalhos de cabaça, em uma aparente cerimônia de candomblé (em adoração a Xangô):

quando os [escravizados] terminam sua estafante semana de trabalho, lhes é permitido então comemorar a seu gosto os domingos, dias em que, reunidos em locais determinados, incansavelmente dançam com os mais variados saltos e contorções, ao som de tambores e apitos tocados com grande competência, de manhã até a noite e da maneira mais descontraída, homens e mulheres, velhos e moços, enquanto outros fazem voltas, tomando uma forte bebida feita de açúcar chamada [garapa]; e assim gastam também certos dias santificados, numa dança ininterrupta em que se sujam tanto de poeira, que às vezes nem se reconhecem uns aos outros (TINHORÃO, 2012, p. 35).

Para Tinhorão, o alemão falhou em perceber que os negros a dançar “não se reconheciam” não por conta da bebida, e sim por ficarem “no santo” (idem.). Wagener também foi incapaz de perceber a importância daquela dança, seja em termos de prática religiosa ou de defesa. Como aponta João José Reis em seu estudo sobre a greve dos negros de ganho que paralisou o transporte em Salvador por dias em 1857,

as canções que animavam aqueles trabalhadores podiam ajudar a aliviar o peso do fardo sobre seus ombros, mas lhe aliviavam acima de tudo o espírito, permitindo prosseguir, afirmar sua humanidade, não desesperar e, por um certo ângulo, atalhar a coisificação subjetiva implícita no projeto escravocrata de considerá-los coisa a ser comprada,

²⁰¹ Entre outras coisas, o ato proibiu assembleias entre escravizados, cultivo de comida para consumo próprio, propriedade privada de dinheiro e outros bens materiais, alfabetização e viagens para outros países. Também foi permitido aos donos de escravos que os matassem caso alguma revolta surgisse.

vendida, hipotecada, doada, alugada, simples máquinas de trabalho (REIS, 2019 *apud* AB'SÁBER, 2022, p. 133).

Em outros termos, a música e a dança contribuem oferecendo refrões que possibilitam a manutenção de um mínimo de território existencial-afetivo. A importância disso para práticas de autodefesa não deve ser subestimada. Até porque outra utilidade dessas “manifestações à base de ruidosa percussão, que os portugueses definiam genericamente sob o nome de *batuques*²⁰²”, era justamente produzir “música de guerra” (ibid., p. 36). Como apontam o próprio João José Reis e Flávio dos Santos Gomes em sua coletânea sobre as revoltas escravas no Brasil,

a resistência à escravidão ou a seus excessos nem sempre acompanhava o calendário ou lançava mão da linguagem da grande política secular. Com frequência a melhor hora de atacar estava marcada no calendário e falava o idioma da festa, da folga e do ritual. Num campo de poder instituído entre o cotidiano e o cosmo se celebrava grande parte da política escrava. Por isso numerosas conspirações e revoltas ocorreram exatamente nos períodos festivos, e não só no Brasil. E festas religiosas muitas vezes envolvendo tanto senhores como cativos, cada qual a celebrar suas próprias divindades. (GOMES, REIS, 2021, p. 6).

O que poderia ficar como lição desse quadro é não fazer uma distinção tão estrita entre as práticas “conscientes” de politicidade comprovada de antemão e as práticas de festa, folga e ritual (permeadas música e dança), supostamente apartadas do campo político. Assim como não se deve separar a importância dessas práticas como vetores de subjetivação, influenciando nos modos de vida e fundindo mais uma vez desejo e política.

É uma constatação que a persistência da repressão às músicas dos escravizados parece assinalar. Sempre havia algum bispo, padre, político ou militar para condenar as práticas musicais e temer seus impactos políticos. Uma carta de 1802 ao rei Dom João enviada por Luiz dos Santos Vilhena, colono português e professor de língua grega em Salvador, demonstra isso. Diz ele que “não parece ser muito acerto em política, o tolerar que pelas ruas e terreiros da cidade façam multidões de negros [...], os seus batuques bárbaros a toques de muitos horrorosos atabaques, dançando desonestamente canções gentílicas, falando línguas diversas” (ibid., p. 149). Para Vilhena, “muito curtas serão as luzes de quem não conhecer a importância de um tal rasgo de política em uma cidade povoada de Escravos, cafres e tão bravos como feras” (ibid., p. 150).

²⁰² Ressalto que “o que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configurava um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer” (TINHORÃO, 2012, p. 55).

Outro caso é o do moralista baiano Nuno Marques Pereira, que, de visita na casa de um proprietário de terras (e de escravizados) no Recôncavo, na virada do século XVII para o XVIII, ficou espantado com o som dos batuques e, também, a “conivência” do proprietário. Pereira relatou não ter conseguido dormir “com tão horrendo alarido, que se me representou a confusão do Inferno. E para mim me disse o morador, não há coisa mais sonora, para dormir com sossego” (TINHORÃO, 2012, p. 44). Revoltado, o doutrinador respondeu: “logo, como se lhes pode permitir agora, que usem de semelhantes ritos, e abusos tão indecentes, e com tais estrondos, que parece que nos quer o Demônio mandar tocar triunfo ao som destes infernais instrumentos, para nos mostrar como tem alcançado vitória nas terras” (ibid., p. 45). Depois de censurar o anfitrião, Pereira obrigou os escravizados a ajoelharem e rezarem, para depois dispor todos os instrumentos no terreiro e tocar fogo neles (idem.).

Como essa conversa do moralista Pereira com seu anfitrião revela, uma preocupação frequente entre os colonizadores e autoridades era justamente com a participação dos brancos e mestiços nessas cerimônias de “batuques”. O livro de Tinhorão (2012) traz registros disso datados de Minas Gerais em 1734 e da Bahia em 1735, com denúncias contra proprietários de terras e até ordens de batidas policiais em terras de frades que participavam dessas danças ou as incentivavam. Além disso, “os batuques começavam [...] a não se restringirem mais aos terreiros de negros [...], mas, pela adesão de brancos e mestiços, a alcançarem expansão social crescente, passando a ser cultivados [...] entre as [...] camadas mais baixas das zonas urbanas de cidades e vilas” (idem.).

Talvez, além da quebra dos padrões morais rígidos da Coroa portuguesa e da igreja católica, a preocupação com as eventuais práticas de descolonização do inconsciente que esses trânsitos culturais pudessem provocar? E há também o outro lado, já que esses contatos podem ter tido um quê de perversão ou do “fascínio pelo Outro” costumeiros nos processos de colonização. De qualquer forma, as advertências não deram muito certo na época. O trânsito de brancos e mestiços pelas cerimônias de batuques dos escravizados foi tamanha que, com o passar do tempo, foram se desenvolvendo danças/músicas criadas por brancos e mestiços do Brasil “a partir da matéria-prima do ritmo e da coreografia crioulo-africana dos batuques” (ibid., pp. 60-61): a fofa, o lundu e o fado. Todas foram, em um nível ou outro, tidas como músicas/danças autenticamente portuguesas. Por isso, por mais que fossem tidas como profanas e indecentes, tanto a fofa quanto o lundu, por não serem tão fortemente associadas aos negros, gozavam de mais prestígio social e leniência das autoridades. Ambas foram performadas em teatros populares de Portugal no

século XVIII, e o lundu, em particular, chegou a “entrar nas salas das famílias brancas ao despontar o século XIX no Brasil”, e “não apenas como dança de roda”, mas também como canções entoadas “ao som de viola” (ibid., p. 53), muitas vezes humorísticas.

Essas diferentes formas de contato de brancos e mestiços com as práticas de dança dos negros escravizados sinaliza algumas contradições que perdurariam em outras formas de liberação da tensão e de defesa presentes em cerimônias afrodiaspóricas de dança coletiva, e que se estenderia inclusive ao regime coreopolítico de baile do rap.

Por um lado, há sempre o perigo da chamada apropriação cultural. Ou, em outras palavras, dessas práticas artísticas serem desterritorializadas, perderem sua ligação e consistência em relação a territórios afetivos associados aos negros, e serem reterritorializadas pelos ditames do mercado, da música como propriedade desigualmente ou injustamente distribuída, dos modos de subjetividade atrelados a culturas hegemônicas. Por outro lado, parece que os colonizadores também passaram a modular suas formas de policiamento para apaziguar os conflitos, permitindo aos escravizados aliviar suas tensões corporais, contanto que voltassem a trabalhar e não interrompessem os fluxos de produção e venda de mercadorias. É como no segundo Código de Posturas Municipais do Rio de Janeiro, publicado em 1838, em que “ficavam proibidos os ‘alaridos’ e ‘gritos nas ruas’, mas, eram permitidos, por interesse mercantil, ‘cantos e pregões para facilitar o trabalho’” (AB’SÁBER, 2022, pp. 169-170).

Outro exemplo vem de antes, da então capitania de Pernambuco no século XVIII, onde o seu ex-governador, D. José da Cunha, intercedia em favor de algumas das supostas “danças supersticiosas” que eram alvo do ministro Martinho de Melo e Castro, em Portugal. Na carta, enviada em 1780, Cunha argumentava que o certo seria reprimir “os Bailes que entendo serem de uma total reprovação”, que seriam “aquelles que os Pretos da Costa da Mina fazem as escondidas, ou em Cazas ou Roças com huma Preta Mestra [ialorixá] com Altar de Ídolos” (TINHORÃO, 2012, p. 52). Outros, “que ainda que não sejam os mais inocentes são como os Fandangos de Castella, e fofas de Portugal, e os Lundus dos brancos e pardos daquele paiz” (idem.), podiam ser liberados. O ministro Martinho de Melo seguiu a dica, e ordenou ao governador de Pernambuco, em nome de Sua Majestade, que “não permitisse as danças supersticiosas e gentílicas” (idem.), ou seja, as mais próximas do que se chamavam de “batuques”, de cunho mais religioso e/ou de ligações mais fortes aos repertórios culturais africanos. Já as outras danças “dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas, com o fim de evitar-se com este menor

mal outros males maiores, devendo contudo usar de todos os meios suaves [...] para ir destruindo pouco a pouco um divertimento tão contrário aos bons costumes” (idem.).

Em suma, essas práticas de coreopolicimento, ainda que de violência incontestável, não devem ser tidas de maneira monolítica ou livre de contradições. Ao *mesmo tempo*, as danças cuja associação aos negros ainda era mais forte²⁰³, que não se alinharam aos modos de colonização do inconsciente e aos “bons costumes” cristãos e capitalistas eram (e continuam sendo) reprimidas, enquanto danças mais afetadas por trocas culturais com brancos e mestiços são tidas como “males menores”. E, ao fim, todos os “meios suaves” devem ser usados para desterritorializar todas as práticas artísticas dos negros. Por outro lado, algum punhado de território pode ser útil para acalmar os ânimos, assegurar a continuidade da produção e circulação de mercadorias, e até trazer um pouco de criatividade para “facilitar o trabalho”, já que, em certas ocasiões, “o antídoto para a depressão e a desmobilização dos escravizados era permitir dançar e festejar, em um notável paradoxo de inversão do sentido das coisas” (AB’SÁBER, 2022, p. 131).

Sem entender que a violência dos coreopolicimentos funciona tanto de maneira extremamente objetiva, por meio de tiros, cassetetes e chicotes, quanto de modos mais subjetivo, micropolítico, através de “meios suaves” voltados para a conversão de subjetividades, *fica difícil entender pela outra via as formas de defesa* contra os policimentos, *ou seja, as formas de “fazer política” do regime de baile*.

Uma declaração de Beatriz Nascimento, dada em meio à sua pesquisa sobre as formas de sobrevivência dos quilombos, resume bem a contradição desse modo de coreopolítica. Para Nascimento (2022, p. 134), as favelas e bairros pobres suburbanos de diversas cidades do Brasil se situavam justamente onde se localizam os quilombos. Os negros que habitavam esses locais, principalmente no Rio de Janeiro, “perderam suas origens, mas criaram o Black Rio como uma maneira de se sentirem fortes. Poderosos como no candomblé, que também é uma possibilidade de você cansar de tanto dançar, relaxar e no outro dia voltar ao trabalho” (NASCIMENTO, 2022, p. 134). *A grande contradição política do regime de baile está justamente nesse “voltar ao trabalho”*.

Não que elas tenham necessariamente a mudança sociopolítica como principal objetivo, mas é bem possível que as práticas atreladas ao regime de baile do rap, assim

²⁰³ “No início do século XX, principalmente nas primeiras décadas, a repressão à capoeira, a elementos negros que mantinham seus costumes culturais, lúdicos e religiosos, era tão forte quanto em relação ao quilombo no século anterior. E essa repressão tomava formas as mais complexas e variadas” (NASCIMENTO, 2021, p. 136).

como outras práticas de dança e música afrodiaspóricas, *não* agenciem grandes mudanças em termos (macro ou micro) políticos. É nesse sentido que elas podem ter uma utilidade para os opressores. E é por isso que Fanon “tinha reservas em relação à catarse. ‘Alivia, mas não liberta’, dizia ele. Não são os efeitos catárticos que ele denuncia nas orgias musculares durante as danças de possessão?” (CHERKI, 2022, p. 265).

Mas isso não significa que percam sua importância em termos de liberação da tensão corporal, defesa²⁰⁴ contra as violências cotidianas, diversão, participação em um território e/ou saída de outro, sedução, entre outros fatores que também estão imersos em dinâmicas macro e micropolíticas. Por isso, não saboto de antemão os potenciais emancipatórios do regime de baile. Este breve mapeamento demonstra que práticas afrodiaspóricas de dança tidas como “apolíticas” em perspectivas ancoradas no paradigma da consciência também podem agenciar revoltas, levantes e transformações. Se essas idas e vindas parecem confusas é porque, no fim das contas, a politicidade das práticas que compõem o regime de baile só pode ser bem avaliada *de modo relacional*.

Como diz Ab’Sáber (2022, p. 268) a partir de Beatriz Nascimento, “o corpo negro que dança busca o apagamento [...] do terror nele inscrito, e vai dançar até lá... a dança é cura histórica e projeção, aqui e agora, do tempo redimido para fora do tempo do horror da modernidade”. Em outras palavras, se o corpo grava as suas memórias e as de seus ancestrais no corpo, “como se o corpo fosse o documento”, “não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativeiro, não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo” (NASCIMENTO *apud* RATTIS, 2022, p. 32). Me parece interessante esse jogo de contradições que Nascimento faz entre uma busca por uma *memória* violentamente desterritorializada e apagada pela colonização e pelo capitalismo, os impactos violentos que essa memória provoca, e o gesto que faz *esquecer* sobre o cativeiro. Isso me remete a um trecho de um relato de viagens escrito pelo soldado alemão Carl Schlichthorst, que circulou pelo Rio de Janeiro na década de 1820:

²⁰⁴ Antônio Bispo dos Santos (também conhecido como Nêgo Bispo), líder quilombola (em particular no Quilombo Saco Curtume, localizado na cidade de São João do Piauí), relata a importância do congado (festa que mistura performance, canto e dança) *como forma de defesa*. Para ele, “o congado é uma defesa contra os colonialistas e tem a grandeza de manter todo um aparato, uma culinária, uma apreciação, uma degustação de comida que faz parte da festa. Sem aquela comida, a festa não pode existir – a festa preserva a comida e a comida preserva a festa. Assim acontece nos terreiros e em vários outros festejos. No caso do Piauí, os batuques e as comidas feitas nos batuques foram mantidos: as nossas festas são instrumentos de defesa das nossas práticas alimentares, pois a festa é mais forte do que a Lei, o Estado não consegue quebrar os modos de vida quando eles estão desenvolvidos nas festas” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 40).

o canto, a dança e os folguedos enchem as horas de folga dos escravos. Quando se quer ver gente alegre, basta procurá-los. De natureza é o brasileiro melancólico, muito sensual, cerimonioso, e desconfiado, qualidades essas que não produzem a verdadeira alegria. A inconsciência do negro deixa-lhe gozar do que o momento lhe propicia, sem cuidados sobre o futuro (SCHLICHTHORST, 1943, p. 142 *apud* AB'SÁBER, 2022, p. 125).

Claro, há elementos problemáticos aí, seja a associação do negro à inconsciência enquanto o branco está ligado à uma consciência dona da razão, ou a conexão dos escravizados a uma alegria quase perene (ao menos nas horas de folga), que não só seria ingênua como favoreceria historicamente os opressores, já que esconde o outro lado da moeda: a alegria como modo de defesa contra um sofrimento duradouro. Porém é possível conectar esse trecho com a declaração de Beatriz Nascimento logo acima e com Ab'Sáber (2022, p. 126), que opina que o soldado alemão, “com inteligência quase conceitual, [...] concebe uma verossímil teoria materialista para o importante problema da felicidade e dos pobres no Brasil”. Para Schlichthorst, ou para os negros (em sua visão), a felicidade seria “entendida como a inconsciência, ligada a uma hipersensibilidade para o presente, advinda de uma plena consciência sobre não ter futuro” (idem.). A descrição de uma inteligência “quase conceitual” é curiosa. A observação do soldado alemão pode não se sustentar sozinha, mas, no escopo da tese, “faz rizoma” com outros conceitos.

Talvez as formas de atuar politicamente do regime de baile possam ser entendidas também em termos de uma *tomada de inconsciência*, ou até mais nesses termos do que como uma tomada de consciência. Não quero estabelecer aí uma dicotomia, como se uma coisa anulasse a outra, e nem desvalorizar o regime de baile. Interpretar isso como desvalorização seria ainda se pautar no paradigma da consciência. Ao invés disso, o que me interessa aqui é realçar a *contradição produtiva* presente na fala de Nascimento.

Pego emprestado a ideia de “tomada de inconsciência” de Ana Minozzo (2022, p. 189), que a define como algo que “envolve abrir-se ao ‘tornar-se’, [...] possibilitando, de tal maneira, a conceituação de um sujeito emaranhado, em sintonia com uma ética ecofeminista da interdependência” e da interconectividade, indo contra a concepção euromoderna de um eu transparente, isolado do ambiente em seu entorno. A tomada de inconsciência seria então pautada por uma “ética da multiplicidade e da afirmação” (MINOZZO, 2022, p. 190), em uma concepção sobre a subjetividade próxima à postulada por Guattari que citei acima, entendida como “um improviso que se amarra temporariamente naquilo que está além de si mesmo” (ibid., p. 191). A partir dessa ideia,

“partirmos do ‘ser’ [...] para diversos ‘tornar-se’ [devires] [...]. Ninguém ‘é’, pois nada ‘é’, apenas se torna, o tempo todo e de forma conjunta, coletiva, comum” (ibid., p. 196).

Contudo, por mais instigante que a proposta de Minozzo seja, ela ainda corre o risco de parecer ou “muito solta” ou ancorada demais no debate com a psicanálise. No fim das contas, Minozzo pouco fala *do corpo* em movimento (atravessado por devires). Esse é um problema presente também na conceituação de Suely Rolnik (1995, p. 13) sobre a “tomada do inconsciente”, ligeiramente diferente da de Minozzo. Para Rolnik (idem.) essa tomada seria uma “abertura para a alteridade enquanto caos onde se engendram diferenças enquanto devir-outro que se faz como expressão dessas diferenças, [...] essencial para a afirmação da vida em sua potência criadora”. Em outras palavras, ela envolveria “desejar essa condição que nos obriga a nos diferenciarmos de nós mesmos”, gerando um “amor pelo devir, devir do social”, o que permitiria, junto à luta por direitos da tomada de consciência, uma “reinvenção da democracia” (ibid., p. 14).

Diferenças à parte, essa relativa ausência do corpo em movimento é problemática, já que, se as formas de colonização do inconsciente se apoiam em uma “exclusão das intensidades materializadas pelas sensações, ritmos – ou seja, da corporeidade”, forçando o “silenciamento da capacidade receptiva do corpo, mingando a chance de se afetar com as forças do mundo”, como diz Hélia Borges (2022, p. 203), é preciso reconfigurar a noção de tomada de inconsciência colocando o corpo em primeiro plano.

Uma forma de fazer isso é falando em termos de uma abertura à *consciência do corpo*. Recapitulando o conceito, José Gil (2013, p. 22) fala de como a dança é um meio privilegiado para a tomada de inconsciência, fazendo emergir uma espécie de “consciência inconsciente”, um “inconsciente do corpo tornado consciência do corpo” (GIL, 2013, p. 22). A consciência do corpo “encontra-se presente em toda a forma de consciência”, mas de modo diferente, intervindo “sempre que o corpo entra em ação” (ibid., p. 101). Indo além, Gil diz que “a consciência do corpo é atmosférica, [...] porque é ela que abre a consciência ao corpo, deixando que este se abra aos outros corpos” (idem.). Desta forma, “o solo [do dançarino] constituiria assim a forma minimal de comunicação de movimentos, entre o corpo e a consciência primeiro, entre os movimentos do fundo (inconsciente do corpo, gestos virtuais) e a superfície (gestos dançados atuais)” (ibid., p. 114), e entre os diferentes corpos.

O ponto onde eu quero chegar é justamente em sensações e formas de comunicação e (des)organização social que podem marcar as experiências de dança, como a euforia de se dançar junto, se perder na multidão, se perder em relação ao par, se

desmanchar, fugir, dar margem para tornar-se outras coisas... Para Laura Quintana (2020, p. 296, tradução minha), em diálogo com Rancière, é justamente isso que caracteriza a “experiência estética” política (ou seja, emancipatória): ser capaz de “borrar o eu [...] e implicá-lo no que também desfaz sua estabilidade [...]: fazê-lo se sentir ligado a um campo de forças afetivas que às vezes o tornam irreconhecível, às vezes o sustentam, às vezes o assediam; descobri-lo como um corpo em meio a outros corpos”.

Hanif Abdurraqib traduz isso lindamente ao falar de quando, no ensino médio, os professores de sua escola em Ohio passaram a deixar os alunos usarem um espaço para fazer uma espécie de pista de dança por meia hora antes do início do turno da tarde, para evitar que eles saíssem para almoçar e não voltassem mais. Era um cenário povoado por

jovens crianças negras que eram majoritariamente nervosas demais para fazer qualquer coisa além de tentar nos requebrar para longe dos confinamentos da escola, ou dos pais, ou dos esportes, ou de qualquer uma das outras responsabilidades que depois veríamos como ventos gentis diante do furacão iminente da idade adulta. Eu preferia a massa de corpos no centro da pista, onde a habilidade para dançar era só uma coisa arbitrária em uma poça [*pool*] de coisas já arbitrárias. Mal havia espaço para verdadeiramente se mover, então o que alguém fazia dentro dos confins de seu cubículo de espaço era dançar – e ninguém estava realmente checando sua bunda potencialmente não-dançante de qualquer forma, porque tinham seu próprio cubículo de espaço para cuidar (ABDURRAQIB, 2021, p. 11, tradução minha).

Em retrospecto, Abdurraqib (2021, p. 12, tradução minha) conclui que “essa era a real alegria de dançar: entrar em um mundo diferente daquele que lhe sobrecarrega, e mover seu corpo rumo a nada além de uma reza para que o tempo possa desacelerar”. Está tudo aí. A linha de fuga; a alegria de dançar; a saída de um território afetivo para entrar em outro; a dança como defesa contra as dores do dia a dia; o entendimento da dança para além da execução de movimentos precisos; a relação entre memória e esquecimento, entre consciência e inconsciência; a possibilidade de se perder em uma pista de dança, desorganizando o corpo rumo a outros agenciamentos, outros tempos... Talvez em busca do momento em que “todo mundo clicou junto na batida até parecer que existe um único corpo se movendo como um” (ibid., p. 83, tradução minha), ainda que formado por vários corpos atuais (e virtuais).

Não quero tratar desses potenciais políticos da dança como invariantes, livres de contradições, ou igualmente aplicáveis a qualquer tipo de manifestação cultural, qualquer tipo de contato com danças e músicas negras. Se é possível perceber a estratificação de linhas de fuga e a formação de ritornelos, não pretendo submeter essas práticas a algum

complexo do talismã. Minha iniciativa está mais próxima de uma reconfiguração da ideia de *onde começa a política*, e das formas específicas como ela se dá nesse regime. Por isso, me apoio em George Clinton, líder da Parliament e da Funkadelic, bandas fundamentais no que se refere ao funk, ao funk rock, e ao afrofuturismo dos EUA a partir da década de 1970. Sobre a turnê de meados daquela década, Clinton relata que

[...] a gente estava fazendo o equivalente de uma turnê de um musical da Broadway. Eu estava tão fascinado por todas as partes moventes que às vezes era difícil concentrar na mensagem na música. Quando eu era lembrado que existia uma filosofia por trás de tudo, a ideia às vezes veio como um choque, e o choque nunca foi tão grande como quando os Muçulmanos Negros desenvolveram um interesse especial no show. [...] Todos aqueles caras com gravatas-borboleta na fileira da frente, gritando para mim. “Me ensine conhecimento, Irmão George!”, eles estavam dizendo. O conhecimento? Puta merda. De repente eu me toquei que eles estavam sérios. Quando olhei para os rostos, eles estavam se curvando, quase rezando. Eu comecei a olhar diretamente para eles e dizendo, “não é nada além de uma festa!”. Eu comecei a fazer mais piadas sobre dinheiro e boceta, para ter certeza de que todos no público, inclusive os engravatados, soubessem que eu estava sendo pago para entreter as pessoas. Eu não estava interessado em promover uma verdade eterna de qualquer tipo. Eu estava liderando uma banda de rock & roll. [...] Além disso, o próprio show já era um tipo de viagem (CLINTON; GREENMAN, 2014, pp. 160-162, tradução minha).

Em outras palavras, não é que não existisse alguma mensagem, conhecimento ou verdade ali. É que não era uma verdade eterna, ou algo a ser transmitido a partir de corpos rígidos trajados de terno e gravata-borboleta. O primordial era a dança, a festa. Conecto isso ao que escreveu Hanif Abdurraqib (2019, p. 13, tradução minha) sobre as festas que deram início ao hip hop como o conhecemos hoje: “eu não acho que a festa [...] seja sempre política, pelo menos não como um elemento universal – mas ela pode ser política para alguém que está achando seu próprio pequeno pedaço de liberdade dentro das paredes de uma festa”. Ou a um trecho de Thiago Soares (2015, p. 51) falando sobre uma resistência *queer* que “talvez resida na pornografia. Ou na deliberação sobre o corpo. A cura é a rua, o grito, a pista de dança”, aproximando mais uma vez linhas de fuga e linhas de cura (VEIGA, 2021), pista de dança e resistência, o prazer de “achar um pequeno canto e dançar junto, cantar junto, se deleitar em estar vivo e se imaginar, por umas poucas horas, não-temido e não-matável” (ABDURRAQIB, 2017, p. 220, tradução minha). Também percebo ressonâncias, mais uma vez, em James Baldwin:

eu lembro, de qualquer forma, de jantares e passeios da igreja, e, mais tarde, depois de eu sair da igreja, festas de aluguel e da linha da cintura

[‘*rent and waistline parties*’²⁰⁵] onde a raiva e a tristeza sentavam na escuridão e não se mexiam, e nós comíamos e bebíamos e falávamos e ríamos e dançávamos e esquecíamos tudo sobre “o homem”. Nós tínhamos a bebida, o frango, a música, e uns aos outros, e não tínhamos necessidade de fingir sermos o que não éramos. Esta é a liberdade que se ouve em algumas canções gospel, por exemplo, e no jazz (BALDWIN, 2013, p. 41, tradução minha).

Ouso dizer que essa liberdade pode ser ouvida e exercida no rap também. Ao longo de sua história, o hip hop tem oferecido territórios afetivos, emancipações, formações de grupos de atuação política, momentos coreopolíticos etc. Não só através da denúncia e da produção de corpos encorajados, mas também através da criação de instâncias onde corpos pudessem se flexibilizar, rebolar, ir até o chão, requebrar, e vivenciar pequenas felicidades, *apesar de tudo*. Existe uma certa alegria aí.

Traçando mais linhas de conexão, talvez haja uma relação aqui com a *regência da alacridade* de que fala Muniz Sodré (2016, p. 201), como uma alegria que envolve um “regime afetivo que propicia ao indivíduo, ainda que preso à gravidade ou à constância da terra (ou seja, às convenções e suas exigências), a experiência do movimento no céu, que é na prática um ‘desligamento’ ou um ‘desapego’”. Em outras palavras, a alegria que Sodré associa à cultura nagô (e mais especificamente aos rituais do candomblé) designaria o momento em que “o indivíduo, abrindo-se sensivelmente ao mundo [...], abole o fluxo do tempo cronológico e, com o corpo livre de qualquer gravidade, experimenta uma sensação intensa de presente, capaz de [...] libertar a consciência de seus entraves imediatos” (idem.), experimentando uma “saída de si mesmo”.

Não seria essa uma forma de tomada de inconsciência? Falo isso como hipótese cautelosa, já que Sodré (ibid., p. 220) ressalta que “na cultura midiática [...] jamais [há] alegria” – no sentido de regência da alacridade. Talvez haja relação também com a concepção de alegria de Espinoza, como aumento de potência (de ação) do corpo? Ou à alegria como prova dos nove, como diria Oswald de Andrade? Independentemente da conceituação, não deixo de valorizar a alegria, mesmo sabendo que ela não está livre de contradições, opacidades e reiterações de hierarquias. Nesse sentido, me apoio mais uma vez em Abdurraqib, que fala sobre pequenas alegrias em meio a um ano extremamente

²⁰⁵ “*Waistline parties*” eram festas em que o valor do ingresso era baseado nas medidas da cintura das mulheres. Já as “*rent parties*” eram festas originadas no bairro do Harlem (na cidade de Nova Iorque) na década de 1920 onde o valor dos ingressos do público (majoritariamente negro) tinha como principal objetivo pagar o aluguel dos anfitriões. Essas festas eram conhecidas por prover um lugar seguro para que negros pudessem se reunir e se divertir, e por oferecer um ambiente propício para a execução e desenvolvimento de gêneros de música negra americana como jazz, blues e swing.

difícil para ele e para os negros americanos em geral, 2016, e sobre a importância delas como componente importante de qualquer prática política:

A alegria por si só não vai garantir segurança a ninguém. Entretanto, ela pode agir como um pouco de combustível quando o trabalho de resistência se torna demais. Meu ativismo está em seu melhor quando ele toma tempo para rir com um amigo querido pelo *FaceTime* na manhã seguinte ao assassinato de pessoas [negras], porque isso me permite, mesmo que brevemente, imaginar um mundo em que essa felicidade ainda pode existir livre e confortavelmente. A alegria, nesses momentos, é a refeição mais doce para a qual continuamos a buscar a receita perfeita, em meio a um mundo que tenta tomar para si todos os ingredientes. Eu preciso que ela descanse em minha língua especialmente quando estou zangado, especialmente quando estou com medo, especialmente quando nada mais faz sentido além do fato de que a alegria tem sido, e sempre vai ser, a primeira coisa a me tirar de debaixo do cobertor quando nada mais consegue. É a única parte de mim que eu tenho que manter acessível a todo momento, porque eu nunca sei o que virá. A única coisa prometida neste mundo é que ele vai, frequentemente, trazer alguma coisa que faz viver parecer impossível. Eu espero, então, que uma criança que abençoadamente saiba menos dos males do mundo decida rir com seus amigos em um local que possa atingir seus ouvidos. Eu espero que esse riso lhe carregue de volta para a luta, como fez comigo. A alegria, dessa forma, pode ser uma arma – que nos carrega para frente quando nós tivermos sido empurrados para trás por dias, ou meses, ou anos (ABDURRAQIB, 2017, pp. 284-285, tradução minha).

6 O REGIME COREOPOLÍTICO DE BRISA DO RAP

6.1 Ice Cube Teve Um Dia Bom

Drove to the pad and hit the showers
 Didn't even get no static from the cowards
 'Cause just yesterday them fools tried to blast me
 Saw the police and they rolled right past me
 No flexin', didn't even look in a nigga's direction
 As I ran the intersection
 Went to Short Dog's house, they was watchin' Yo! MTV Raps
 What's the haps on the craps?
 Shake 'em up, shake 'em up, shake 'em up, shake 'em
 Roll 'em in a circle of niggas
 And watch me break 'em with the 7, 7-11, 7-11
 7, even back door Little Joe
 I picked up the cash flow
 Then we played bones, and I'm yellin': "Domino!"
 Plus nobody I know got killed in South Central LA
 Today was a good day
 "It Was A Good Day" (1992) – Ice Cube

Woke up the other mornin, I heard a rumor
 They said the gang wars was over
 I told em they was bullshittin, they said it's real as hell
 Can't explain the way I felt
 Too many years I seen my brothers die
 And I can't say that shit was really that fly
 But I used to gangbang when I was younger
 So it's really hard to tell a kid that he's goin under
 I never thought I lived to see us chill
 Crips and Bloods holdin hands, the shit is ill
 But I love it, I can't help it
 "Gotta Love Love" (1993) – Ice-T

Vou começar com uma história. Ou melhor, duas, uma dos EUA e outra do Brasil. Não porque elas sejam *as histórias* de origem do regime de brisa, como se ele tivesse magicamente iniciado com essas duas cenas, ou como se fosse importante marcar um ponto do mapa em que “tudo começou, há um tempo atrás...”. Trago-as porque elas exprimem bem os problemas aos quais o regime de brisa responde, os terrenos de onde surge, e o modo como ele aparece como distinto dos outros regimes coreopolíticos do rap.

A primeira história se passa em 1992. Em novembro daquele ano, o rapper californiano Ice Cube lançou o disco “The Predator”. Foi o seu terceiro álbum solo, depois de sair brigado do N.W.A., grupo seminal do rap gangsta/*hardcore*. É um disco que se propõe a pensar aquele momento histórico. Pouco antes, de 29 de abril a 4 de maio, Los Angeles tinha sido palco de grandes revoltas após a absolvição dos policiais que tinham espancado e prendido o homem negro Rodney King por excesso de velocidade ao volante em 1991. Em tempos prévios à existência de celulares, um homem que morava próximo ao incidente gravou a cena em fita, e ela logo circulou para todo o país (e o mundo) ver.

O vídeo do espancamento evidencia o quanto o policiamento da região metropolitana de Los Angeles era brutal, e o quanto aquele solo estava permeado por tensão racial até as estranhas. Falo “tensão racial” de um modo generalizado que pode parecer atenuante, mas que visa realçar que as tensões envolviam também pessoas (e descendentes de) latinas e asiáticas (principalmente coreanas). Inclusive, outro motivador das revoltas que é frequentemente esquecido é o assassinato da adolescente negra Latasha Harlins, de 15 anos, por uma lojista coreana, Soon Ja Du. No julgamento, em novembro de 1991, Du foi condenada a uma pena leve, sem prisão. Isso realçou ainda mais a tensão vivida nos corpos desses grupos “minoritários”. Vários outros eventos violentos entre coreanos varejistas e moradores negros foram reportados. Essas tensões explodiram nas revoltas, que terminaram com 63 pessoas mortas (a maioria negras), quase 10 mil presas (37% latinas, constituindo, segundo Chang (2005), o grupo étnico mais preso), mais de 2300 feridas, aproximadamente 3600 relatos de incêndio, e danos materiais estimados entre 800 milhões e um bilhão de dólares. Inúmeros ecoaram o refrão de “no justice, no peace!” (CHANG, 2005), que seria reutilizado décadas depois pelo Black Lives Matter. Mas rotular “os revoltados” de violentos é a narrativa fácil. Há inúmeros casos de violência estatal que são prévios às revoltas e precisam ser lembrados.

Uma maneira de fazer isso é me reportando ao modo como essas tensões raciais aparecem no relato de Patrisse Khan-Cullors, co-criadora do movimento Black Lives Matter, que estava no fim da infância na época, e vivia no bairro pobre de Van Nuys, no

Vale de São Fernando, região metropolitana de Los Angeles. O bairro era “multirracial”, e “a grande maioria das pessoas [era] mexicana” (BANDELE; KHAN-CULLORS, 2017, p. 10, tradução minha), com grupos significativos de negros e coreanos. Nas palavras de Khan-Cullors, “eu vivi minha vida entre os terrores gêmeos da pobreza²⁰⁶ e da polícia. Chegando à maturidade no clima de guerra às drogas que foi impulsionado por Reagan e depois Clinton, o bairro onde eu vivia [...] foi designado uma zona de guerra e o inimigo éramos nós” (ibid., p. 7, tradução minha). Crescendo em meio a esse *trauma permanente*, Khan-Cullors escreveu que “eu carrego a memória de viver sob esse terror – o terror de saber que eu, ou qualquer membro da minha família, podia ser morta com impunidade – em meu sangue, meus ossos, a cada passo que eu tomo” (ibid., p. 8, tradução minha).

Ainda na infância, Patrisse viu seus irmãos e os amigos deles levarem um “baculejo” da polícia no bairro em que moravam, por estarem “fazendo absolutamente nada além de falarem” (ibid., p. 14, tradução minha). Eles tinham entre 11 e 14 anos, e a polícia era “onipresente” (idem.)²⁰⁷. Consequentemente, muitos jovens “adotaram uma postura defensiva contra o que parecia e era sentido como um exército avançando de fato” (ibid., p. 56, tradução minha), alimentando as gangues. Esse exército vinha a pé, de carro, e, “o mais assustador de todos, [...] os helicópteros [...]. A todas as horas [...] eles pairavam sobre nós, acendiam holofotes no meio da noite, circulando e vigiando, abutres buscando a próxima [...] presa” (ibid., p. 56, tradução minha).

²⁰⁶ Segundo ela, o desemprego entre pessoas negras nos EUA durante a década de 1980 era “quase três vezes maior do que entre as pessoas brancas” (BANDELE, KHAN-CULLORS, 2017, p. 12, tradução minha). Um dos resultados disso foi a epidemia de crack: “[com 12 anos] eu sei sobre o crack. Parece que todo mundo o usa. Pelo menos no meu bairro em que não há *playgrounds*, parques, programas pós-aula, lugares para passear, cinemas, empregos, centros de tratamento ou serviços de saúde para os mentalmente doentes, como meu irmão Monte. [...] Sabemos que o crack preencheu os espaços vazios para muitas pessoas cujas vidas foram esvaziadas. Somos a geração pós-Reagan, pós-rede de segurança social. A geração da reforma no [Estado de] bem-estar social. A geração ‘nade ou afunde, caralho’” (ibid., p. 34, tradução minha). Também é digna de nota a relação entre pobreza, guerra às drogas e encarceramento em massa. “Entre 1982 e 2000, o número de pessoas presas no estado da Califórnia cresceu 500 por cento” (ibid., p. 44, tradução minha). Ainda segundo Patrisse, “é difícil para mim pensar em um garoto no meu bairro que não passou um tempo em uma casa de detenção juvenil, ou não foi preso pelo menos uma vez” (ibid., p. 50, tradução minha).

²⁰⁷ A partir do final da década de 1980, várias cidades e condados dos EUA passaram a adotar medidas securitárias mais severas contra jovens, sob a justificativa de guerra às drogas e às gangues. Unidades especiais de combate foram formadas, novas leis criadas e bancos de dados gerados. Essas medidas se incrementaram nos anos 1990, principalmente em cidades com grandes populações negras. Em Denver, no ano de 1993, “investigações revelaram que oito a cada dez pessoas jovens de cor [...] estavam listadas no banco de dados [da polícia]” (CHANG, 2005, p. 388, tradução minha). Entre as razões para entrar em um banco de dados ou levar um baculejo podiam estar “gírias”, “cores de uma cor em particular”, certos “estilos de cabelo”, “joias”, usos de *boomboxes*, práticas de *breakdancing*, jeans caídos, ou transitar em espaços públicos depois de um toque de recolher (CHANG, 2005). “As formas mais extremas dessa lógica emergiram em Los Angeles e Chicago” (ibid., p. 389, tradução minha).

Vê-se que a violência causada pela guerra às drogas e às gangues, que na prática era uma guerra contra grupos minoritários e pobres, não só atinge os corpos sob meios extremamente “objetivos”, mas também subjetivos, impactando os corpos virtuais e as produções de subjetividade, e mergulhando as pessoas em uma atmosfera de violência²⁰⁸. É algo perceptível no relato de Khan-Cullors, que também faz alusões corpóreas ao realçar o impacto dessa atmosfera *no sangue e nos ossos*.

Em meados dos anos 1990, jovens negros de bairros como o de Khan-Cullors eram chamados de “superpredadores²⁰⁹” por figuras públicas dos EUA, tanto de direita quanto (supostamente) de esquerda (como Hilary Clinton), tanto negros quanto brancos. Dois anos antes do termo ser cunhado (mas já em contato com o agenciamento coletivo de enunciação de onde ele surge, assim como em referência ao filme homônimo estrelado por Arnold Schwarzenegger), “The Predator”, de Ice Cube, é enunciado da perspectiva de um desses supostos superpredadores. Indo além, pode-se dizer que “o gangsta rap não só previu as revoltas, mas serviu como sua trilha sonora. ‘Fuck Tha Police’ do N.W.A. retumbava dos carros, enquanto ‘Black Korea’ de Ice Cube se provou mais presciente do que qualquer um pudesse imaginar” (WESTHOFF, 2016, p. 194, tradução minha).

Figura 41 – Canção “Fuck Tha Police” do N.W.A., ex-grupo de Ice Cube, referenciada em meio aos levantes de Los Angeles de 1992



Fonte: Peter Turnley/Getty Images/Buzzfeed News²¹⁰

²⁰⁸ Recordo de Fanon (2021, p. 300) falando da “atmosfera de violência” na Argélia, e dos sintomas psicossomáticos que acometiam não só os soldados argelinos da FLN e os soldados franceses durante a guerra de liberação argelina, mas os colonizados em geral, provando que “não é necessário ser atingido por uma bala para sofrer no corpo e no cérebro a existência da guerra”. Esses sintomas surgem como uma defesa, “a maneira que o organismo tem de responder, isto é, de se adaptar ao conflito que enfrenta, sendo a perturbação, ao mesmo tempo, sintoma e cura” (idem.).

²⁰⁹ Disponível em: < <https://www.nbcnews.com/news/us-news/analysis-how-media-created-superpredator-myth-harmed-generation-black-youth-n1248101> >. Acesso em: 17 mai. 2023.

²¹⁰ Disponível em: < <https://www.buzzfeednews.com/article/gabrielsanchez/23-disturbing-pictures-from-the-1992-los-angeles-riots> >. Acesso em: 13 jul. 2023.

Como era de se esperar considerando a carreira de Ice Cube, o disco traz uma sonoridade majoritariamente pesada, com estratos de *samples* que formam uma bricolagem quase cacofônica, como na produção do The Bomb Squad (time de produção musical responsável pelo som do Public Enemy). Mesmo quando *samples* descontraídos de funk dos anos 1970 são usados, há uma tensão que permeia o álbum, presente inclusive na voz rígida de Ice Cube. Talvez haja até um certo devir-predador em cena, aparecendo no nome do disco e na faixa “The Predator”, onde Cube se coloca no papel de uma figura letal, impossível de matar, imparável, de feição incapaz de expressar sorrisos, “se posicionando ao meio” das figuras do “‘nêgo de rua’ [*street nigga*] e do negro consciente” (CHANG, 2005, p. 342, tradução minha). Seus alvos são “a mídia *mainstream* branca”, a polícia, o governo, e todos os racistas da “Amerikkka”.

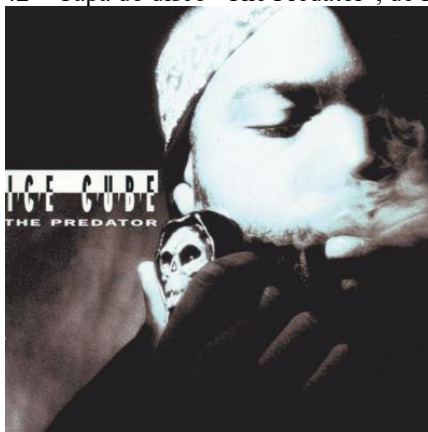
Mas Ice Cube não era somente um lobo (negro) mau soprando e bufando até derrubar a casa dos brancos e ricos. Ele tinha uma sagacidade política evidente, ainda que contraditória. Falando para o *Los Angeles Times* em maio de 1992, Cube tentou corrigir os termos da conversa: “em primeiro lugar, eu nem chamo de revolta, eu chamo de um levante²¹¹”. Assim, ele indicava a distribuição hierárquica inerente à diferenciação de palavras como insurreição, revolução, levante, revolta etc., designadas a movimentos políticos de acordo com sua capacidade de externar suas demandas em termos “civilizados”, capazes de serem condensados em discursos “democráticos” e passíveis de representação. Para a polícia, era uma “perturbação civil”. Em comunicado nacional no terceiro dia de levante, o então presidente, George H. W. Bush, disse que o que vinha acontecendo em Los Angeles “não é sobre os Direitos Civis. Não é sobre a grande causa de igualdade que todos os americanos devem defender. Não é uma mensagem de protesto. Tem sido a brutalidade de uma turba [...]. E [...] usarei qualquer força necessária para restaurar a ordem” (CHANG, 2005, pp. 377-378, tradução minha). Por conta dessa desqualificação, Cube ainda disse que, “infelizmente nesse país, protesto quieto não vai funcionar. Você pode segurar suas placas. Você pode marchar. Você pode fazer essas coisas todas, mas as condições não vão mudar”.

Essa ideia de “protesto quieto” me intriga. Por um lado, entendo de onde ele parte. Ice Cube vem de uma geração pós-Movimento dos Direitos Civis, desencantada com a ambivalência entre os avanços trazidos pela “integração racial” e a persistência de

²¹¹ Disponível em: < <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-05-31-ca-1655-story.html> >. Acesso em: 18 mai. 2023.

violências institucionais contra os negros e pobres nos EUA. Por outro, me pergunto se ele próprio não faz uma espécie de “protesto quieto” no álbum.

Figura 42 – Capa do disco “The Predator”, de Ice Cube



Fonte: Allmusic²¹²/Divulgação

Me refiro especificamente à faixa “It Was A Good Day”, maior sucesso comercial do álbum e talvez o maior da carreira solo de Cube. Ancorada em um *sample* da guitarra *funky* de “Footsteps In The Dark”, balada lenta e nebulosa dos Isley Brothers, “It Was A Good Day” é o maior (e talvez o único) momento de relaxamento muscular no álbum. De cadência mais lenta (82 bpm²¹³, menor que a média do disco ou do rap em geral), a canção descreve o que seria um “dia bom” para Ice Cube.

O dia começa com o eu-lírico pensando “vou viver mais 24 [horas]?”, assombrado pela morte. Mas as coisas logo melhoram. A letra fala de um dia em que Cube jogou basquete com os amigos, teve um encontro com uma garota, fumou e bebeu, comeu hambúrguer, jogou dados e dominó. O dia também é marcado pelas coisas que *não* aconteceram: a polícia não o importunou, ninguém que ele conhece foi morto no centro-sul de Los Angeles, ele não teve que pegar sua AK-47 (rifle), nenhum helicóptero foi visto. No videoclipe, esse “dia bom” é expresso em várias imagens em câmera lenta, com filtro preto e branco e *fades* lentos. Cube continua com gestos rígidos, mas se permite alguns sorrisos irônicos e respiros. A canção termina bruscamente, quando Cube fala com DJ Pooh, que produziu a faixa: “ei, espera, espera um minuto! Pooh, para essa merda! Que porra eu tô pensando?”. No videoclipe, ele volta para casa e a vê cercada por helicópteros, viaturas policiais, furgões da SWAT. Não deixam nem o dia bom terminar...

²¹² Disponível em: < <https://www.allmusic.com/album/the-predator-mw0000239179> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

²¹³ Disponível em: < <https://tunebat.com/Info/It-Was-A-Good-Day-Ice-Cube/2qOm7ukLyHUXWyR4ZWLwxA> >. Acesso em: 18 mai. 2023.

Figura 43 – Ice Cube jogando basquete no clipe de “It Was A Good Day”



Fonte: Captura de tela/Youtube²¹⁴

Figura 44 – Ice Cube no cemitério – “nobody I know got killed in South Central LA”



Fonte: Captura de tela/Youtube

Os dois finais tocam na forte contradição entre os desejos dos jovens de bairros pobres de Los Angeles e as condições objetivas em que viviam. Anos depois, algumas pessoas resolveram determinar o dia em que todas as variáveis da canção ocorreram, indicando uma vontade de provar que esse “dia bom” existiu, ou a impossibilidade de fantasiar sobre ele. Uma pessoa disse que era 20 de janeiro de 1992²¹⁵. Outro divergiu, e

²¹⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=h4UqMyldS7Q> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

²¹⁵ Disponível em: < <https://murkavenue.tumblr.com/post/16553509655/i-found-ice-cubes-good-day> >. Acesso em: 19 mai. 2023.

defendeu que era 30 de novembro de 1988²¹⁶. Ice Cube não corroborou com nenhuma das teorias. “É uma canção ficcional. Basicamente é a minha interpretação do que um bom dia seria²¹⁷”. Fico aliviado de ele ter falado isso. Acredito que a politicidade dessa canção está justamente no fato dela ser *uma ficção*, o que abre a brecha para que *qualquer dia* possa ser um dia bom, *apesar de tudo*. Isso faz dela um ritornelo em potencial que permite a criação de outros territórios, modos de defesa, e linhas de fuga.

Por isso, acredito que esse momento sinaliza um *outro regime coreopolítico do rap*, o *regime de brisa*. Na comparação com os regimes *hardcore* e de baile, apesar de eles poderem se misturar, me parece que o regime de brisa oferece *modos de defesa diferentes* contra o trauma colonial, as formas diversas de policiamento, a brutalidade do Estado capitalista, as violências objetivas e subjetivas que acometem não só os jovens pobres, negros e latinos de Los Angeles, mas inúmeros outros “condenados da terra”. Se essa defesa tem a ver com condições “objetivas” que violentam os corpos, mas ocorre em grande parte no plano micropolítico, também é importante notar que esse dia bom de Ice Cube tem a ver com condições objetivas, macropolíticas.

Me refiro à “trégua de Watts” entre grupos das gangues Bloods e Crips, que começou dias antes do levante de 1992 e só foi terminar aproximadamente uma década depois. Essa trégua reduziu os indicadores de violência e de homicídio por anos, *apesar* da polícia, que foi extremamente cética, quando não tentou de fato interrompê-la (CHANG, 2005). Além disso, um documento “cujas origens e autores permanece incerta” (ACEVES, 2022, p. 153, tradução minha), mas que é frequentemente atribuído aos Bloods e Crips em trégua, demandou um investimento público e privado de 3,7 bilhões²¹⁸ de dólares na cidade. Entre as medidas propostas estavam cobertura universal de saúde, três hospitais novos, melhorias no saneamento básico e na iluminação das vias públicas, criação de empregos, creches gratuitas para pais ou mães solteiros(as), empréstimos para pequenas empresas sediadas nas periferias, investimentos em educação pública, e reformas na polícia, que deveria empregar somente moradores dos bairros pobres durante as operações naqueles locais. A proposta mal foi seguida, e mesmo a iniciativa mais apoiada pelo Estado (“Rebuild L.A.”) só levantou 300 milhões de dólares (CHANG,

²¹⁶ Disponível em: < <https://lahatiel.tumblr.com/post/16698555997/ice-cubes-good-day-really-november-30-1988> >. Acesso em: 19 mai. 2023.

²¹⁷ Disponível em: < <https://ew.com/music/jennifer-lopez-new-album-ben-affleck-love-story-this-is-me-now/> >. Acesso em: 19 mai. 2023.

²¹⁸ Disponível em: < <https://time.com/6049185/los-angeles-rodney-king-misunderstand-what-happened/> >. Acesso em: 19 mai. 2023.

2005). Mesmo assim, a trégua teve impactos significativos, apresentando uma contraposição a interpretações que reduzem esses momentos de “baixar a guarda” e respirar, seja entre as gangues ou no campo da ficção, a “somente uma brisa”.

Figura 45 – Blood (de vermelho) e crip (de azul) se abraçando em meio à trégua



Fonte: Telesur English²¹⁹

Por fim, se escolhi a história de “It Was A Good Day” como ponto de início da apresentação do regime de brisa, isso não significa que essa canção e suas performances apresentem uma versão *pura* dos modos de defesa agenciados nesse regime. Como falei, em todos os regimes coreopolíticos há sempre em jogo uma série de variáveis históricas, transformações e aberturas para outros agenciamentos. O regime de brisa também não é um regime coreopolítico livre de indeterminações, até porque a agência que a canção provoca no próprio Ice Cube está sujeita a transformações, assim como os gestos que ele acopla a ela. Se por um lado Ice Cube chegou a declarar em entrevistas²²⁰ que gostava de terminar os shows com essa canção, para tentar acalmar o público antes deles saírem, por outro as versões ao vivo de “It Was A Good Day” costumam ser mais agitadas, como se o palco e as convenções performáticas ligadas a apresentações de rap exercessem uma agência tão forte que chegam a tanger os movimentos para mais próximo do regime *hardcore* (e do regime de baile). Com frequência, Cube ou o *hype man* que o acompanha pedem para o público fazer sinais de paz com os dedos e balançar os braços para a esquerda e a direita²²¹ ao som do *beat*. Cube fez isso ao cantar “It Was A Good Day” no Festival Woodstock 99, mas, depois de dois minutos e meio de canção, interrompe o terceiro verso no início, vira para o DJ e diz “espera um minuto, espera um minuto. Essa

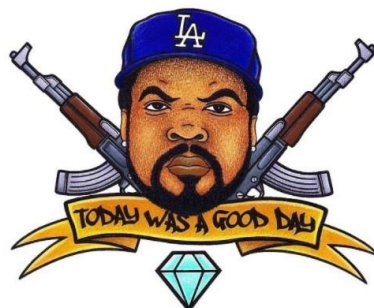
²¹⁹ Disponível em: < <https://www.telesurenglish.net/multimedia/City-of-Anger-26-Years-Since-the-Fuse-for-LA-Uprising-Was-Lit-20170303-0019.html> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

²²⁰ Disponível em: < <https://genius.com/Ice-cube-it-was-a-good-day-lyrics> >. Acesso em: 19 mai. 2023.

²²¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=T33HdXJoWJs> >. Acesso em: 22 mai. 2023.

porra tá lenta demais²²²”. Já em 2020, em meio à onda de protestos organizados pelo Black Lives Matter por conta do assassinato de George Floyd, Cube se posicionou em sua conta no Instagram com um desenho que mostra seu rosto com a típica pose séria, um diamante, uma flâmula com a frase “hoje foi um dia bom”, e *dois* rifles AK-47 cruzados.

Figura 46 – Post no Instagram de Ice Cube em 3de julho de 2020



Fonte: Instagram

Essa imagem me parece ressoar com as postulações de Fanon sobre a possibilidade de a guerra de descolonização promover reconfigurações de subjetividade e aberturas de espaços elaboração sobre o trauma. Nesse quadro, um “dia bom” pode ser não só um momento para se preparar para a guerra, mas também um dia de luta “em si”. Por outro ângulo, o “bom dia” pode terminar, mas continua como promessa de um dia por vir. Em suma, a possibilidade de ter um dia bom é uma batalha contínua, que apresenta indeterminações não só por agências externas²²³, mas também “internas”, pela própria incerteza em torno de qual modo de defesa adotar em cada momento.

6.2 Emicida E Seu Rap Sereno

É um sábado de paz onde se dorme mais
 O gol da virada quase que nós rebaixa
 Emendar um feriado nesses litorais
 Encontrar uma Tupperware que a tampa ainda encaixa (Ô, glória!)
 Mais cedo brotou alecrim em segredo
 Tava com jeito que ia dar capim
 Ela reclama do azedo, recolhe os brinquedo

²²² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CzeJN-mJJ4c> >. Acesso em: 22 mai. 2023.

²²³ Como disse Ice Cube na mesma entrevista ao *Los Angeles Times* referenciada anteriormente, “a coisa triste é que algumas pessoas nunca têm os dias bons”.

Triunfo hoje pra mim é o azul no boletim
 Uma boa promoção de fraldas nessas drogaria
 O faz-me rir na hora extra vinda do serviço
 Presentes feitos com guache e crepom lembra meu dia
 Penso que os sonhos de Deus devem ser tipo isso
 “Pequenas Alegrias Da Vida Adulta” (2019) - Emicida

(O que é isso?)

Não, chocalho tem que ser tocado com vontade, entendeu?
 Só que sem risadinha, certo?
 Sem risadinha porque aqui é o rap, mano, onde o povo é brabo, entendeu?
 Povo é mau! Mau! Mau!
 Pra trabalhar nesse emprego de rapper você tem que ser mau!
 Ahn, entendeu? Sem risadinha, ok?
 Será que o Brown passa por isso? Ou o Djonga? Ou o Rael? Sei lá, meu...
 Aqui os cara é mau!
 Vamo, Nave!
 “Cananéia, Iguapé E Ilha Comprida” (2019) – Emicida

Go ahead, ready?
 Say it in the mic
(Asaiah mothafuckas)
 Haha, no, I ain't say to say that!
 That's right, let's do it, baby
 Hahahaha
 Ah, you did it!
 Gimme five, boy!
 You hit the booth! Yeah!
 “Bamboo (Interlude)” (2003) – OutKast

Quanto ao rap brasileiro, a história que conheço que sintetiza bem os problemas que o regime de brisa enfrenta é mais próxima, de 2019. Em abril daquele ano, o músico Evaldo dos Santos Rosa foi morto no Rio de Janeiro depois de seu carro ser atingido por mais de 80 tiros²²⁴ disparados pelo Exército. Evaldo se dirigia com quatro pessoas de sua

²²⁴ Disponível em < <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/04/08/delegado-diz-que-tudo-indica-que-exercito-fuzilou-carro-de-familia-por-engano-no-rio.ghtml> >. Acesso em: 23 mai. 2023.

família a um chá de bebê, e seu carro foi “confundido com o de assaltantes”. O crime foi altamente midiaticizado. Na ocasião, Emicida falou em um programa de televisão que “se o Brasil tivesse respeito por seus cidadãos, era pra esse país estar pegando fogo hoje. [...] Isso aí é um soco no estômago e um tapa na cara do brasileiro, pra mostrar como o nosso Estado é genocida, e a gente precisa urgentemente fazer alguma coisa²²⁵”.

Como sabemos, o Brasil não pegou fogo, ou pelo menos não do jeito pretendido por Emicida. Apesar de muita indignação e luta, o país pegou fogo de outra forma, pela persistência do projeto fascista neoliberal de queimada em massa da Amazônia e do cerrado, do genocídio das populações negras e indígenas, e do sucateamento suicidário dos aparatos estatais voltados ao bem-estar social. A questão é: como Emicida responderia a esse contexto em sua produção artística?

Figura 47 – Emicida, sorridente em seu jardim, na época do lançamento de “AmarElo”



Fonte: Julia Rodrigues/Divulgação

Ele fez isso com o disco “AmarElo”, lançado em 30 de outubro de 2019. Ao longo de sua carreira, Emicida já tinha deixado de ser um rapper estritamente alinhado ao regime *hardcore*, e flertado com gestos mais suaves e aproximações com gêneros musicais como o samba, a MPB, o funk, o jazz e o pop. Mas nenhum disco tinha sido tão *predominantemente leve* como “Amarelo”. Enfatizo a leveza não só pela oposição à dureza do *hardcore*, mas também porque nem todas as canções são lentas como “It Was A Good Day”. Tampouco parece haver um alinhamento generalizado ao regime de baile, apesar de várias das canções serem, sem dúvida, alegres. Não que não existam partes mais pesadas, mas elas só são ancoradas em uma base musical ligada de início ao fim ao rap em “Eminência Parda”. Nas outras, como em “Ismália” e em “Paisagem”, há vários

²²⁵ Disponível em: < https://m.facebook.com/rubelresponde/videos/era-pra-esse-país-tá-pegando-fogo-hoje-emicida/2190388947747961/?locale=pt_BR >. Acesso em: 23 mai. 2023.

momentos com instrumentação que parece mais próxima de outros gêneros, com ampla utilização de diferentes tipos de percussão, trechos restritos a piano e voz, *riffs* de guitarra roqueira, baterias acústicas e baixos elétricos (sem uso aparente de sintetizadores ou *samples*). Isso sem falar no intrincado mosaico de vozes com figuras de fora do rap, como Fernanda Montenegro, Larissa Luz, Pastor Henrique Vieira, Dona Onete, Majur e Pablo Vittar. Esse grau de ecletismo estilístico tendo o samba como base pode ser comum na MPB, mas definitivamente não é frequente no rap brasileiro.

Em suma, como mostra a pesquisa recente de Giovanna Carneiro (2023, no prelo), através de “Amarelo” Emicida se destaca entre um movimento no rap brasileiro de performance de *outras* masculinidades (negras). Assim, ele se junta a artistas como Baco Exu do Blues, Criolo, Djonga, Don L, BK’ etc., em cujas performances se percebe uma rejeição da masculinidade *gangsta* em favor de uma abertura a expressões de leveza, serenidade, amor e vulnerabilidade, assim como a discussão de temas como saúde mental, cuidado de si, e os impactos emocionais da violência. Essa diferença entre tipos de masculinidade aparece, por exemplo, na distinção entre a segunda e a terceira “letras” referenciadas no início deste subcapítulo. Ambas trazem gravações de rappers com crianças pequenas, a primeira de Emicida com sua filha mais nova, Teresa, e a segunda do rapper Big Boi, do grupo OutKast, com seu filho Andre (vulgo Bamboo). Contudo, enquanto Emicida imita o estereótipo do rapper *hardcore* “mau” ironicamente para fazer Teresa gargalhar, Big Boi ri orgulhosamente quando ouve seu filho reproduzir a masculinidade *gangsta* ao soltar um palavrão, entrar na cabine de gravação, engrossar a voz e tentar imitar a cadência do pai.

Em entrevista ao Nexo Jornal, Emicida entra em sintonia com as hipóteses desta tese ao falar da masculinidade *hardcore* como uma forma de defesa que também traz seus custos: “a ideia do cara forte, que não chora, intransponível, do coração inalcançável, sinceramente ela não me interessa mais, tá ligado? Não foi nesse lugar onde eu encontrei humanidade. Isso aí é uma camuflagem, uma casca, que protege [...] muita fraqueza²²⁶”. É uma declaração que ressoa com Beatriz Nascimento (2022, p. 140) quando ela diz que “a inferiorização do negro é uma coisa que eu sou levada a vivenciar a todo momento e isso me empurra muitas vezes a brigar, a agredir as pessoas, ou faz com que eu me recolha para dentro de uma casca” (NASCIMENTO, 2022, p. 140). Dentro deste quadro, Emicida aponta que ainda faltaria ao rap falar mais sobre vulnerabilidade, abrir a casca, sem que

²²⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9xBF2aAgyeI&t=412s> >. Acesso em: 23 mai. 2023.

com isso perca seu horizonte de intervenção sociopolítica. Em outras palavras, o problema ao qual Emicida tentava responder era, em meio ao cenário atual,

[como] construir paz e a serenidade sem ser ingênuo, sem se desconectar da realidade, o que soaria até como deboche no tempo que estamos vivendo. Quero manter meus pés no chão, mas o coração das pessoas precisa ser acalentado. Como fazer isso? Recorro à visão de mundo dos nego véio. Wilson das Neves, Jair Rodrigues, minha mãe, minhas avós. Aí começo a colocar as camadas na música. A beleza do amanhecer, a vida que continua, e por maior que seja a maldade, como dizem os africanos, "a noite mais escura sempre vai ser interrompida por um sol". Há um contexto frustrante por causa da maldade e do desperdício de vidas, mas a inspiração sempre chega ao amanhecer²²⁷ (EMICIDA, 2019).

Destaco que esse gesto de valorizar “a beleza do amanhecer” e “a vida que continua” *apesar de tudo* presente no disco “AmarElo” pode até ser uma linha de fuga, mas isso não significa que seja uma “desconexão da realidade”. O que me parece haver aí é uma singularização do regime de brisa, que o diferencia do regime *hardcore* em termos de forma de defesa e de liberação das tensões corporais. Não são as mesmas linhas de fuga, ou os mesmos refrões gestuais. Não é à toa que, em várias das imagens de divulgação do álbum, Emicida aparece sentado, calmo, com braços recolhidos e antebraços esticados para a frente e as palmas da mão abertas, sorrindo ou em postura meditativa. Isso sem falar nas frequentes posturas que lembram rezas nos shows.

Figura 48 – Emicida em show da turnê do “AmarElo” realizado em Porto Alegre



Fonte: The Backstage Blog/Vic Martins

²²⁷ Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/20/cultura/1574206386_369686.html >. Acesso em: 19 mai. 2023.

Para Emicida, em fala na mesma entrevista ao Nexo Jornal, “AmarElo” é um “manifesto em prol da nossa humanidade”, ou seja, da humanidade do povo negro, e do “direito de ser única e exclusivamente um ser humano”. O rapper encara isso como uma oposição tanto à “sub-humanidade” à qual os negros (e outros grupos oprimidos e minoritários) são submetidos quanto à “super-humanidade” que surge como modo de defesa no rap *hardcore*, ligado à produção de corpos virtuais “fortes, imbatíveis”, de “gigantes de metal”. Em contraposição, seu manifesto amarelo reivindicaria que o negro, como “ser humano [,] precisa ter a liberdade de se mostrar vulnerável²²⁸”.

Considerando que Emicida demonstra ter ciência de que a categoria do “ser humano” foi criada com um disfarce abstrato de universalidade, mas sustentada em uma distribuição hierárquica, não haveria aí uma aproximação com as ideias de Fanon (2020, p. 241) de que “não se deve tentar fixar o homem, pois seu destino é estar solto”?

Esse clamor por uma reconfiguração radical de subjetividade tanto de colonizados quanto de colonizadores da parte de Fanon, que Mbembe (2018, p. 290) chama de uma busca da “elevação em humanidade”, só seria obtida “por meio de um esforço de resgate de si mesmo e de depuração, [...] [e] uma tensão permanente da sua liberdade” (FANON, 2020, p. 242). Ou seja, através da luta, como “Os Condenados da Terra” evidencia. Essa reivindicação é “escandalosa” na medida em que “supõe, no mesmo movimento pelo qual emerge, a superação do universalismo abstrato que pautou o humanismo ocidental, sem, contudo, abrir mão da busca pela apreensão e pela autorrepresentação de si naquilo que há de universal no gênero humano” (FAUSTINO, 2020, p. 261). Por outro lado, ela também “aponta para uma práxis política subversiva e/ou revolucionária [...] a partir da reivindicação intransigente de transformações sociais concretas [...] que não percam de vista a demanda afetiva do desejo que as compõem” (ibid, pp. 261-262).

É nesse sentido que Fanon fala da dimensão clínica da política e da guerra de descolonização, e inspira Mbembe a discutir as diferentes dimensões da luta. Se ela “visa

²²⁸ Um escopo mais completo da fala transmite bem a ideia de Emicida: “a gente não tava lutando pra lutar mais. A gente tava lutando pra alcançar um lugar... solar. [...] Por mais bobo que pareça, ‘permita que eu fale’ é essa parada. Só que a gente teve tanta interrupção, tanta barreira, tanto arame farpado, tanta bomba, tanto tiro, tanto sangue, tanta dor, que até a gente se confundiu com isso e a gente passou a se orgulhar de ser sinônimo de resistência. A gente não tem que se orgulhar de ser sinônimo de resistência. A gente tem que ficar constrangido. A gente tem que se orgulhar de existir em plenitude, todas as pessoas poderem fazer isso. Então tem essa coisa também de no momento [em] que você encontrar seu ódio, você negar ele... [...] não! Isso é uma conexão com o ódio, é uma relação. Se relaciona com seus sentimentos ruins também, compreende eles, entende eles, sacou? Foi isso que a gente fez”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9xBF2aAgyeI&t=412s>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

destruir aquilo que destrói, amputa, desmembra, cega e provoca medo e raiva”, ela também “tenta tratar e, eventualmente, curar aqueles e aquelas que o poder feriu, estuprou, torturou, encarcerou ou, simplesmente, fez enlouquecer” (MBEMBE, 2018, p. 291). Tendo isso em vista, penso existir uma *aproximação entre essa busca fanoniana por uma remediação do trauma colonial e a procura por cura no regime de brisa*.

Mas se talvez não caiba a Emicida, como artista, transformar as condições objetivas que seguem distribuindo diferencialmente o que é humano e o que não é, ainda resta a pergunta: que objetos de arte impulsionaram em Emicida essa reconfiguração de subjetividade, essa súplica pela possibilidade de abraçar a “experiência vivida dos negros” em toda a sua complexidade emocional? O que o ajudou a respirar? O rap, claro. Mas não só. O *samba* também foi preponderante, e mais especificamente uma turnê que Emicida realizou entre 2016 e 2017 de releitura do disco “Cartola”, de 1974, de Cartola.

Figura 49 – Emicida segurando o disco “Cartola” (1974)



Fonte: Brechando.com²²⁹

Inclusive, fui para o show dessa turnê realizado (estranhamente) no Teatro RioMar, em um shopping no Recife, e atesto que ela antecipou em diversos traços performáticos (cores, iluminação, sonoridade, instrumentação, postura, corpos virtuais em jogo) o que veríamos mais tarde em “AmarElo”. Mas deixe-me voltar a essa questão do respiro, que Emicida ilustra com a eloquência que lhe é costumeira:

a música rap tem o costume de utilizar dois mil por cento a mais em quantidade de palavras que qualquer outro gênero musical. Nossa matéria-prima de fato é a palavra. Então a gente é muito viciado em preencher todos os espaços com muitas palavras e muitas possibilidades

²²⁹ Disponível em: < <https://brechando.com/2017/11/20/emica-interpreta-cartola-nesta-semana-no-teatro-riachuelo/> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

de frases curtas, longas, onomatopeias, monossílabas, onde tiver espaço a gente coloca uma palavra. Principalmente a minha geração, [...] [que] faz isso muito mais do que a anterior. [...] Qual é a questão nisso, né? Eu tava ali fazendo aquele show do Cartola, e as músicas eram lentas. As músicas eram lentas e as frases cantadas tinham um espaço que eu considerava gigante entre uma frase e outra, porque eu era extremamente viciado em encher os lugares de palavra. Então nos primeiros shows [...] era comum que eu falasse entre uma frase e outra²³⁰. Então eu dizia coisas como, por exemplo, “tive, sim...”, e eu preenchia aquilo com “boa noite, pessoal, obrigado por ter vindo!”, e aí voltava pra letra, “outro grande amor antes do seu...” [...]. “Thiago França no saxofone!”. E eu não conseguia respeitar aquele silêncio que a música pedia, porque de alguma maneira acreditava que aquilo tinha que ser preenchido com palavra. E aí, com o decorrer da evolução do concerto em si, eu fui compreendendo que era importante que eu me fundisse com aquilo e entrasse na atmosfera do que aquela música pedia. Quando a gente escuta o “AmarElo”, a construção de todas as letras tem, de alguma maneira, essa fusão [entre] o espaço da fala e o espaço do respiro. Em geral, meus camaradas escrevem em cima de uma batida. Eu prefiro escrever músicas no silêncio, o centro de tudo para mim é a história e o sentimento com o qual a história vai ser contada. Para isso, nada melhor do que o silêncio. Então cada uma daquelas canções [...] foi construída pensando exatamente no fato dela poder ser contada falando. Tempo de respiro, tempo de escuta, tempo de reflexão... (EMICIDA, 2020²³¹).

Em suma, parece haver aí uma conexão interessante entre a lentidão da canção, um estado corporal de repouso, contatos com diferentes vetores de subjetivação, o aprendizado de outro tipo de gestos vocais, e a escuta (de si, dos outros e do ambiente ao redor). Esse agenciamento traz uma ligação imanente entre movimento do corpo e do pensamento, disposição corporal e subjetiva, música e política, assim como a produção de um novo território afetivo a partir do contato com certo regime coreográfico do samba.

Também se percebe a importância da pausa e do respiro para renovação da luta. Isso se liga aos protestos organizados pelo Black Lives Matter após os assassinatos de George Floyd e Breonna Taylor, em 2020. Na opinião de Opal Tometi, uma das fundadoras do BLM, a quarentena e sua interrupção forçada do fluxo de trabalho e consumo fez uma quantidade enorme de estadunidenses ser intensamente atravessadas por sentimentos de “luto, preocupação e desespero”. Por outro lado, essa paragem

²³⁰ Outro motivo importante para Emicida sentir a necessidade de estender o tempo das canções ou preencher as canções com pequenas frases está na duração do disco de Cartola: 27 minutos, aproximadamente metade da duração média de um show de rap.

²³¹ Disponível em:

<<https://open.spotify.com/episode/6lFpmJnX42NSqL69GEDsW7?si=6c5d7d956fcd4f12>>. Acesso em: 24 mai. 2023.

também tornou elas “mais tenras e sensíveis ao que está acontecendo”²³², fez elas perceberem que têm tempo ou quererem usar seu tempo para protestar. A paragem as tornou mais corajosas, como sintetizou Lepecki²³³.

Talvez tenha sido isso que aconteceu com Emicida, ainda que surja como contradição forte a sua recusa em participar de protestos antirracistas realizados no Brasil em junho de 2020, na esteira das manifestações do BLM. Para ele, a pandemia de covid-19 tornava qualquer aglomeração irresponsável, e o correto seria formar e reforçar coalizões para combater o racismo com organização, e não “agir na emoção”²³⁴. Um ano depois, Emicida participou de protesto organizado pela Coalizão Negra por Direitos²³⁵.

6.3 Mano Brown E A Brisa

Você está nas ruas de São Paulo
Onde vagabundo guarda o sentimento na sola do pé
Não é pessimismo, não, é assim que é
Vivão e vivendo, guerreiro tira chinfra
É o doce veneno
Viajei, voltei pra você, voltei pelos louco
Voltei pelos preto, e pelas verde, consequentemente [...]
Minha mente é um labirinto e meu coração chora
Chora agora, ri depois, ha ha
“Vivão E Vivendo” (2002) – Racionais MC’s

Às vez, eu acho que todo preto como eu
Só quer um terreno no mato só seu
Sem luxo, descalço, nadar num riacho
Sem fome, pegando as fruta no cacho
Aí, truta, é o que eu acho, quero também
Mas em São Paulo, Deus é uma nota de cem

²³² CHOTINER, Isaac. “Q & A: A Black Lives Matter Co-Founder Explains Why This Time Is Different”. **The New Yorker**. 3 jun. 2020. Disponível em: < <https://www.newyorker.com/news/q-and-a/a-black-lives-matter-co-founder-explains-why-this-time-is-different> >. Acesso em: 25 mai. 2023.

²³³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TkRiwI8n12A> >. Acesso em: 25 mai. 2023.

²³⁴ Disponível em: < <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2020/06/05/emicida-cita-pandemia-e-explica-por-que-nao-ira-para-protesto-antirracista.htm> >. Acesso em: 10 out. 2023.

²³⁵ Disponível em: < <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/05/13/manifestantes-protestam-contraracismo-genocidio-negro-e-presidente-bolsonaro-na-avenida-paulista.ghml> >. Acesso em: 10 out. 2023.

Vida louca

“Vida Loka, Pt. 2” (2002) – Racionais MC’s

Se o barato é louco e o processo é lento
 No momento, deixa eu caminhar contra o vento
 Do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável?
 O vento, não, ele é suave, mas é frio e implacável (é quente)
 Borrou a letra triste do poeta (só)
 Correu no rosto pardo do profeta
 Verme, sai da reta, a lágrima de um homem vai cair
 Esse é o seu B.O. pra eternidade
 Diz que homem não chora, tá bom, falou
 Não vai pra grupo, irmão, aí, Jesus chorou
 “Jesus Chorou” (2002) – Racionais MC’s

Outra cena do rap brasileiro se liga a essa conexão entre gesto, música, reconfiguração subjetiva e política, e ainda “explica” o nome do regime de brisa. Ela surge no documentário “Racionais: Das Ruas De São Paulo Pro Mundo” (2022), e se passa no início dos anos 2000, depois de os Racionais interromperem os shows após uma série de tensões na turnê do “Sobrevivendo No Inferno” (1997). O trecho se passa na beira de uma represa na zona sul de São Paulo, com sons serenos de berimbau tocando, água correndo, vento passando, cantos de pássaros. Nele, Mano Brown relata que o contato com um amigo, DJ Nel, lhe provocou uma transformação, com grande influência no disco seguinte dos Racionais, “Nada Como Um Dia Após O Outro Dia” (2002).

Nessa fase, tem um amigo nosso... DJ Nel. Durante a fase de transição de um disco para o outro eu fiz uma amizade com esse cara, e ele começou a falar outras coisas pra mim. De outros sons. Ele falou: “pô, mas cê tem que ouvir Milton Nascimento. Cê Tem que ouvir Miles Davis. Cê tem que ouvir Clube da Esquina. [...] Seu som tá sem dimensão. É uma pedrada na cara do cliente, essa música sua é uma pedrada. Ela tem que ter mais camadas, Mano”. E eu: “mais camadas?”. “Não, cê tem que conhecer a lisergia”. Tinha uma onda que ele falava, o negócio da água, do mato, ele começava a pôr música, tomando aquele vinho, fumando aquele baseado no meio da tarde, assim, com dez reais, mano. Essa era a onda dele. Eu falei: “nossa, que louco! Eu não conseguia perceber isso”. “Mano, curte o momento! Curte o que dá pra curtir, tá ligado? Nem tudo é sociedade, essa... cê nem tem cabeça pra isso, Mano. Se conhece primeiro”. Eu só fui concordando com ele, eu não sabia de nada, mano. Um recado de um louco pra um cabaço, que era eu. Eu achava que eu era o cara, mas eu era cabaço, não sabia

de porra nenhuma, e falei assim, “pô, verdade”. [risos] Era a *brisa* que não tinha no outro disco. Essa outra dimensão. [...] e eu passei a frequentar a beira da represa em dia de chuva. Quando não tinha ninguém. E ali era tudo pra mim. Aquela era a *brisa*. Coisa mais cinzenta, [...] e ao mesmo tempo intimista, né? É vento, é trovão... neurose... era uma perspectiva que, no outro disco, a gente não tinha. Não acessava. Esse sentimento de certas fraquezas que todo mundo tem, mas ninguém podia falar (BROWN, 2022, grifos meus²³⁶).

Evidentemente, tem-se aí diferentes usos²³⁷ para a palavra “brisa”. Há, em primeiro lugar, a brisa *literal*, o vento suave que passa na beira da represa, e cujo som compõe a cena. Há também a brisa no sentido de “onda”, de linha de fuga característica de alguém, ou de “viagem” sob efeito de certas drogas. É a brisa de DJ Nel, que ia para a represa para tomar vinho, fumar baseado e ouvir música. Ou a de Brown, que ia contemplar a paisagem e “viajar”, sentido a chuva, os ventos e os trovões. Também temos a brisa como conversa “louca”, supostamente sem nexos, através dos conselhos de DJ Nel.

Figuras 50 e 51 – Racionais em frente à represa, em cena do documentário da Netflix



Fonte: Divulgação

Por fim, a brisa de que fala Mano Brown traz, ao mesmo tempo, uma mistura desses diferentes sentidos, e mais um outro, falando da brisa como uma certa atmosfera (GIL, 2020), ou seja, certa comunicação entre inconscientes. Nessa brisa, que diferenciaria o “Nada Como Um Dia Após O Outro Dia” dos discos anteriores dos Racionais, Brown coloca em um mesmo agenciamento, ou em um mesmo plano de imanência, um estado de corpo sereno; gestos contidos; certo tipo de música e de *beat*

²³⁶ O trecho aparece entre 1h11min e 1h13min de filme.

²³⁷ Disponível em: < <https://www.dicionarioinformal.com.br/brisa/> >. Acesso em: 26 mai. 2023.

“com mais camadas”, mais espaçamento, mais tempo para respirar (remetendo a Emicida cantando Cartola) e menos dureza; um estado psíquico mais calmo; e linhas de fuga não só no sentido de saída rumo a um local isolado rodeado por água, raios e rajadas de vento, mas também uma saída em relação a um certo território habitado antes pelos Racionais, dotado de outras produções de corpos virtuais (mais duros).

Me parece que o fim da fala²³⁸ de Brown remete também à declaração de Emicida de que o “AmarElo” é um “manifesto em prol da nossa humanidade”, particularmente em relação à possibilidade dos negros de exporem suas vulnerabilidades e sua complexidade emocional com segurança. Brown não toca nisso ao falar desse “sentimento de certas fraquezas que todo mundo tem, mas ninguém podia falar”?

Traçando uma conexão com outro ponto da cartografia, essa história de Brown também pode se ligar à concepção de Ana Minozzo (2022) de tomada de inconsciência, que anteriormente eu associei ao regime de baile. No caso, esse afastamento da soberania da razão e do isolamento do corpo em relação ao ambiente rumo à colocação em cena do corpo atravessado por afecções e em contato interdependente com o ambiente não vem na pista de dança, mas em um momento “intimista” de quietude. Uma pausa na agenda turbulenta de shows que também é uma pausa para respirar, para escutar e para refletir.

Figura 52 – Sons de trovões e imagens de raios marcam o início de “Jesus Chorou”, em show dos Racionais em Belo Horizonte, em janeiro de 2023 – caiu uma tempestade logo depois



Fonte: Arquivo pessoal

²³⁸ Outra ligação possível é com a conversa entre Mano Brown e Djonga no *podcast* “Mano A Mano”, onde, aos 1h12min, Djonga fala que os Racionais são sensíveis, e Brown concorda, dizendo que é discípulo de Jorge Ben, que fazia música apaixonado. “Sensível” é usado aqui no sentido comum do termo. Disponível em: < <https://open.spotify.com/episode/3HMYp3BnWpfmPWIrWL77i?si=2293b68297914c09> >. Acesso em: 16 jun. 2023.

Esses elementos que estou tratando como parte do “ambiente” não só afetaram o corpo de Mano Brown de diversas maneiras, como também são agentes no disco. Como esquecer do som retumbante do trovão²³⁹ e do vento no início de “Jesus Chorou”?

Essa conexão não me soa aleatória. Esse disco, que totaliza 1h50min de duração, é dividido em dois CDs, “Chora Agora” e “Ri Depois”, sendo o primeiro “mais obscuro, focado em crimes e dificuldades de vida, enquanto o segundo é mais focado na esperança e bons momentos dessa vivência²⁴⁰”. Ou seja, nele o *choro vem antes do riso*. No entanto, essa divisão não é polarizada, e o disco oscila entre aderências ao regime *hardcore*, o de baile e o de brisa, ou “entre a denúncia da realidade e o devir” (SANTOS; VIEIRA, 2023, p. xv). “Jesus Chorou²⁴¹”, por exemplo, aparece no segundo CD, mas começa defendendo o choro e a vulnerabilidade ao cantar a importância de se elaborar sobre os traumas da opressão, da violência e da pobreza, deixar o corpo ceder, chorar, para assim reagrupar as forças coletivas e depois sorrir. E lutar. É traço decisivo do regime de brisa essa importância dada não só ao choro e à vulnerabilidade, mas à subjetividade e à saúde psíquica como parte crucial da luta política e das batalhas do cotidiano.

Trata-se de um afastamento em relação à dureza e a um certo ascetismo do regime *hardcore*, que muitas vezes arregimenta formas de disciplina e renúncia ao prazer que podem dificultar a integridade emocional necessária para a luta política, além da própria produção da luta como objeto de desejo. Mano Brown toca nesse ponto ao tratar mais uma vez da transição entre os dois discos: “como a gente descobriu que a felicidade não está depois que a gente morreu no céu, [...] eu, como cantor de rap pensando na sociedade, eu estava fechado e não estava entendendo isso, que o povo tem sede de viver o hoje, não depois da morte, tá ligado²⁴²?” (BROWN, 2022 *apud* SANTOS; VIEIRA, 2023, p. 24).

²³⁹ Esses sons remetem à canção “Somebody’s Gotta Die” (1997), de Notorious B.I.G., que traz sons de chuva forte e trovões em praticamente toda a sua duração, e também começa com uma conversa na madrugada em que uma treta é revelada ao eu-lírico. Porém a perspectiva de Biggie diante da treta é ameaçadora, em uma narrativa de vingança que o diferenciando de Mano Brown. Outra canção semelhante de Biggie é “Warning” (1994), que começa com uma ligação telefônica ao eu-lírico.

²⁴⁰ Disponível em: < <https://inversorap.com.br/2021/04/25/classic-review-rationais-mcs-nada-como-um-dia-apos-o-outro-dia/> >. Acesso em: 26 mai. 2023.

²⁴¹ Nesse sentido, não me parece ser à toa que “Jesus Chorou” apareça no bloco final do DVD “1000 Tretas, 1000 Trutas” (2006), junto com outras canções que materializam o regime de brisa do “Nada Como Um Dia...”: “Vida Loka Pt. 1”, “A Vítima” (escrita e cantada por Edi Rock) e “Vida Loka Pt. 2”. Dito isso, também aproximaria “Fórmula Mágica Da Paz” do regime de brisa, apesar dela fazer parte do “Sobrevivendo No Inferno”.

²⁴² Esse é um trecho de uma das falas de Mano Brown realizada na aula pública dada pelos Racionais MC’s no IFCH da Unicamp em 30 de novembro de 2022, como parte da disciplina “Tópicos Especiais em Antropologia IV: Racionais MC’s no Pensamento Social Brasileiro”, ministrada por Jaqueline Santos.

Arrisco dizer que também se vislumbra aí uma mudança (parcial, ao menos) na maneira como as periferias brasileiras se relacionam subjetivamente com o tempo, que está presente na diferença entre os títulos dos discos em questão. O primeiro está no gerúndio, em uma relação com o tempo que lembra a observação de Schlichthorst, em meados do século XIX, de uma “hipersensibilidade para o presente” entre os escravizados “advinda de uma plena consciência sobre não ter futuro” (AB’SÁBER, 2022, p. 126). Afinal, trata-se de um disco que objetiva “formar os sujeitos para a construção de uma ética comunitária que os permita viver a ‘vida loka’ [...] sem desandar, ou seja, permanecendo vivos”, como disse Acauam de Oliveira (2018, p. 32). O segundo se volta para a persistência do cotidiano e o tempo que cura as feridas, o que me remete não só a essa “sede de viver o hoje” com mais dignidade que Brown menciona, mas também ao vislumbre de uma *perspectiva de futuro*, nem que seja através do consumo pelo crédito. Enquanto no “Sobrevivendo” a obtenção da paz dependia de uma “fórmula mágica” que ainda não foi encontrada, no “Nada Como Um Dia” “o caminho da felicidade ainda existe/É uma trilha estreita em meio à selva triste²⁴³”.

Me parece ser uma singularidade do regime de brisa (e desse disco) essa busca da felicidade sem que isso signifique sufocar os traumas e choros, ligando-a a uma vida emocional mais plena e ancorada em um “inconsciente voltado para o futuro”, que “carrega a capacidade de ‘engendrar’ novos objetos, novas realidades” (GUATTARI, 2009, p. 182, tradução minha), repleto de desejos terrenos, e não penderes de serem satisfeitos no “pós-vida²⁴⁴”. E que não saia do horizonte a possibilidade de “rir depois”.

6.4 As Danças Exauridas De Kendrick Lamar E DJ Screw

Rest in peace to Screw, tonight, we take it slowly (Yeah)

“R.I.P. Screw” (2018) – Travis Scott

²⁴³ Trecho da canção “Vida Loka, Pt. 2”. Disponível em: < <https://genius.com/Racionais-mcs-vida-loka-pt-2-lyrics> >. Acesso em: 31 mai. 2023.

²⁴⁴ Essa ênfase no “pós-vida” pode ter a ver com um imaginário cristão e protestante que permeia o disco, e que os levou a terem muitos fãs evangélicos, na época. Os Racionais podem ter entrado em contato com esse imaginário inclusive a partir da música negra estadunidense, que traz muitas similaridades com o pensamento de igrejas batistas negras dos EUA. Me refiro especificamente à crença de que o sofrimento dos negros em vida causado pela escravidão, pelo colonialismo e pela pobreza seria recompensado no pós-vida, algo presente na música negra dos EUA desde antes da abolição: “em muitas das canções de lamento [*sorrow songs*], a Terra Prometida ou Jordão é um símbolo de liberdade ou escape da escravidão”, com essa noção da Terra Prometida variando entre “escapar para o Norte, ser repatriado para a África, ou cruzar um Jordão terreno rumo ao céu” (WINTERS, 2013, p. 15, tradução minha).

Usamos drogas pra esconder nossa dor
 Diamantes nas correntes pra ofuscar nossa dor
 Cravejamos o sorriso, não vão ver nossa dor
 Pago dez mil nesse tênis, tô pisando na dor
 Essa roupa é cara, foda-se, compra, quero esconder minha dor
 Esse carro é caro, foda-se, compra, eu quero fugir da minha dor
 Nada disso consegue me tirar essa dor
 Estando onde tô, não sinto direito de sentir essa dor [...]
 Eu só tô tentando achar
 A autoestima que roubaram de mim
 “Autoestima” (2022) – Baco Exu do Blues

I wake in the morning, my head spinning from the last night
Both in a trance, feelings are dead—what a fast life
Manager called, the lobby call is 11:30
Did this before, promised myself I'd be a hour early
Room full of clothes, bag full of money: call it loose change
Fumbled my jewelry, 100K, I lost a new chain
Hop on the bird, hit the next city for another M
Take me a nap then do it again
 “LUST.” (2017) – Kendrick Lamar

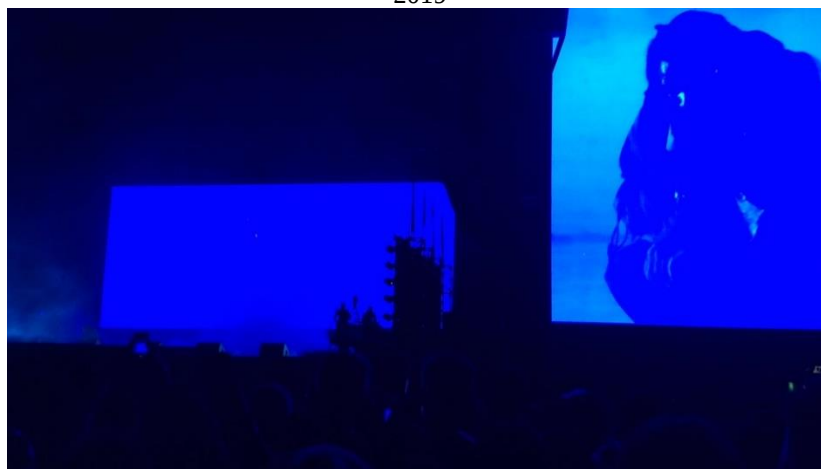
Vamos voltar àquele show já mencionado de Kendrick Lamar no Lollapalooza São Paulo de 2019. Mais ou menos na metade do *setlist*²⁴⁵, o palco escureceu, e foi tomado por luzes azuis e jorros de fumaça. Kendrick se agacha, agradece a presença do público, e diz: “*right now, Brazil, I just need you to rock out with us*”. Uma canção se inicia. Os telões enormes alternam entre focar em Kendrick e pequenos vislumbres de pessoas sorridentes dançando na área VIP como se estivessem em uma balada na Vila Olímpia. Até aqui, parece uma descrição normal de show de festival de música, certo? Porém na prática a cena parecia totalmente fora de sintonia.

Isso porque a canção em questão era “LUST.”, uma das mais meditativas do disco “DAMN.”, de 2017. Co-produzida por Sounwave, DJ Dahi (dois colaboradores frequentes de Lamar) e pela banda canadense BadBadNotGood, conhecida pela sua

²⁴⁵ Disponível em: < <https://www.setlist.fm/setlist/kendrick-lamar/2019/autodromo-de-interlagos-sao-paulo-brazil-4b93dfd6.html> >. Acesso em: 2 jun. 2023.

mistura instrumental de jazz psicodélico e hip hop, a faixa é dominada por *riffs* de guitarra distorcidos e soturnos, *loops* invertidos²⁴⁶ de bateria, *samples* etéreos de vozes, e gestos vocais de Kendrick que alternam entre ofegantes e entorpecidos. Na execução, escuto alguns dos “graves mais graves” que já ouvi em shows na vida. Lamar parece sério, e tem gestos contidos. Limpa o suor da testa antes de começar o primeiro verso. Ele canta a faixa praticamente inteiro agachado, olhando para baixo, se restringindo a movimentos com a cabeça acompanhando o *beat*. Nas imagens do telão, a plateia da área VIP parece crescentemente dispersa ou faz gestos incoerentes com os sons. Quando percebem que estão sendo filmados, sorriem como se não houvesse amanhã. “*We don’t need much right now... just need y’all to vibe with us, Brazil*”, diz Kendrick. Quando levanta a cabeça, o rapper carrega um olhar meio perdido. Ele não sorri nem parece elevar a voz, mas muda o tom para reforçar um trecho do refrão: “*I just need you to want me/Am I asking too much?*”. A fumaça azul que o cerca só aumenta. Depois de uns minutos, mal podia vê-lo. Parece indistinguível do ambiente ao redor.

Figura 53 – Kendrick Lamar, perdido em meio à fumaça azul, cantando “LUST.” no Lollapalooza de 2019



Fonte: Arquivo pessoal

“LUST.”, assim como outras canções do *setlist*, é interrompida abruptamente. O segundo verso é omitido, e a canção, originalmente de cinco minutos, dura três. Ela é seguida por “Money Trees”, um *hit* de 2013 que parece mais “adequado” ao evento. Apesar de ser etéreo e oscilar entre animador e mal-assombrado, o *beat* já é mais dançante, e faz as coreografias do público na área VIP parecerem menos incongruentes. A plateia em geral logo se anima, canta mais junto, os braços emergem entre o mar de

²⁴⁶ Disponível em: < <https://genius.com/Kendrick-lamar-lust-lyrics> >. Acesso em: 2 jun. 2023.

gente e balançam para cima e para baixo. Saímos do regime de brisa e voltamos parcialmente ao território mais familiar do regime *hardcore*.

Como se vê, “LUST.” parece ser uma escolha inusitada de música para tocar em um show de festival, porém sua inclusão me leva a conexões interessantes. Partirei do princípio de que a sua presença no *setlist* demonstra que essa é uma canção importante para Lamar. Mas qual é sua temática, digamos assim? Bem, “LUST.” fala, literalmente, de luxúria, e complementa a narrativa de um disco com outras canções sobre pecados capitais e sentimentos²⁴⁷. Mas Kendrick não canta somente sobre a luxúria “sexual”. A letra também toca no tédio da vida cotidiana e seu caráter entorpecente, e na repetição da “vida rápida” (*fast life*) de artistas em turnê. A vida rápida é um tema recorrente em inúmeras canções de rap, mas esse tipo de crítica não é frequente. Lamar fala de uma rotina de festas, gastos e ganhos exorbitantes de dinheiro, noites mal dormidas, uso de drogas distintas para dormir e acordar e festejar. Uma rotina que, para o eu-lírico, causa vergonha, pobreza espiritual, dependência química, medo e narcisismo.

Isso me leva a outra pergunta: *o que “LUST.” faz?* Bem, uma infinidade de coisas. No meu caso, ela tem me colocado com frequência em um estado de corpo mais calmo, pensativo, e vem sendo uma ótima companheira em longas viagens de ônibus.

No escopo desta tese, ela também me remete ao livro “Exaurir A Dança”, de André Lepecki. O título é ambivalente, principalmente o original em inglês (“*exhausting dance*”). Por um lado, ele se refere a “uma dança que nos cansa, que nos suga a energia, que nos deixa no mesmo lugar por via de uma agitação sem pensamento” (LEPECKI, 2017, p. 17). Por outro, ele indica “um desejo expresso por coreógrafos de repensar o que seria uma política intensiva de movimento, de esgotar essa ideia, ou imagem, ou imperativo estético dominante, que alinha a dança a um comando transcendente de movimento ininterrupto e a todo custo” (idem.). Em suma, o livro analisa performances de coreografias soluçantes, atos parados, peças de dança contemporânea com momentos imóveis, artistas que abdicam do plano vertical e performam se arrastando no chão etc. Em um primeiro momento, o livro mostra que essas cenas abalam a (recente) associação ontológica da dança ao movimento incessante, que só se consolidou no Ocidente “na década de 1930” (ibid., p. 24), com a ascensão da chamada dança moderna.

²⁴⁷ As outras seriam “FEEL.” (sensação), “PRIDE.” (orgulho), “FEAR.” (medo), “LOVE.” (amor), “HUMBLE.” (humilde), “LOYALTY.” (lealdade). Dessas, as três primeiras são as mais introspectivas, junto com “LUST.”.

Mas Lepecki faz bem mais do que uma análise formalista. Em uma escala mais ampla, o livro demonstra (inclusive com o uso de diálogos dos próprios artistas com a filosofia) como essas danças “exauridas” tecem críticas a uma das características-chave do regime de inconsciente moderno (colonial, capitalista): produções de subjetividade ancoradas em um sujeito solipsista, isolado do ambiente, “cuja experiência da verdade é – e emerge de – uma pulsão incessante pelo movimento autônomo, automotivado, infinito e espetacular” (ibid., p. 43). Essa lógica da mobilização infinita, termo que Lepecki pega emprestado de Peter Sloterdijk (2020), tem ligações fortes com o desenvolvimento do colonialismo e do capitalismo, na medida em que

esse projeto exige, por um lado, uma exibição contínua do imperativo ontológico de se pôr em permanente estado de agitação, e, por outro lado, requer também a pilhagem de todo e qualquer recurso que esteja à mão para sustentar o espetáculo da mobilidade. Ao representar a si mesma constantemente como espetáculo cinético e negar sua falta de autonomia energética, a subjetividade moderna estabelece sua relação colonialista com toda sorte de fontes de energia, sejam essas naturais e fisiológicas ou afetivas: desejos, afetos, devires (LEPECKI, 2017, pp. 114-115).

Lepecki entende que a “modernidade interpela seus sujeitos de modo a transformá-los em ‘auto-móveis’”, o que é absurdo, já que “não há qualquer sistema vivo energeticamente autônomo”, o que faz cair por terra qualquer pretensão de uma “subjetividade autocontida e automobilizadora” (ibid., p. 114). Para Lepecki, esse imperativo cinético se fez presente na dança não só a partir da consolidação do movimento incessante como essência da dança moderna, mas desde antes, na criação do dispositivo da coreografia, com sua concepção do chão onde ocorre a dança como um terreno liso e livre de marcações da história, como abordei antes, se mostrando uma “tecnologia necessária para uma subjetividade errática e agitada, que só consegue achar sua fundamentação ontológica como eterno ser-para-o-movimento” (ibid., p. 115).

As análises de Lepecki são potentes, e é tentador trazê-las para o campo do rap. Mas é preciso ter cuidado. Sim, o rap está longe de se ver livre das diferentes formas de colonização do inconsciente e de traços da subjetividade fascista e/ou neoliberal, como já discuti (ROLIM, 2021). E o entranhamento desses modos de subjetivação também incluem a construção de seres auto-móveis de mobilização infinita.

Indo além, é possível apontar a existência de um *imperativo cinético próprio do agenciamento do rap* em termos coreográficos, onde os regimes *hardcore* e de baile se mostram hegemônicos. O regime de baile é obviamente caracterizado por movimentos

rápidos e incessantes (seja em termos de gestos ou de *beats*), mas o mesmo vale para o regime *hardcore*. Ainda que de modos diferentes, ele também depende de altas cargas cinéticas, gestos bruscos, tensão muscular constante, e, no caso da roda punk, movimento sem fim. Os dois me parecem ancorar os modos consensuais de atuação em performances de rap, seja em shows ao vivo, cerimônias de premiação, apresentações para a TV ou em videoclipes, com algumas exceções²⁴⁸ aqui e acolá ligadas ao regime de brisa. Parece que as noções do que é “bom entretenimento musical” para os canais *mainstream* de TV de modo geral passam em torno de muito movimento, ou muita *co-moção*²⁴⁹.

Nesse sentido, essas performances de rap que compõem o regime de brisa podem ser vistas, por um viés estritamente coreográfico, como enfrentamentos a esse imperativo cinético do rap. Ainda que esse ângulo se sustente, essa generalização seria politicamente redutora em relação às várias agências em jogo nos contatos com objetos de arte, e se arriscaria a designar *todo* o regime de brisa como um talismã mágico.

Vamos olhar a questão da “vida rápida” no rap por outra chave. Para reforçar essa ligação, basta atentar para a predominância de imagens de rappers em carros²⁵⁰, motos, barcos e outros “automóveis”, e a quantidade exorbitante de investimento afetivo que é depositado nesses objetos de desejo. Para Gilroy (2010, p. 13, tradução minha), o carro é não só “a mercadoria primordial do século XX”, ou um “pré-requisito não-dito para o exercício da cidadania substantiva” no mundo capitalista, mas também um elemento importante da cultura negra dos EUA. Em vários gêneros de música negra do país, os

²⁴⁸ Alguns exemplos são: Kanye West cantando a melancólica “Wolves” agachado e se apoiando no chão com os joelhos e mãos, com participações de Sia e Vic Mensa, no “Saturday Night Live” em 2015; Kendrick Lamar no clipe “God Is Gangsta” (2015), onde ele aparece sendo mergulhado em uma água no que parece um ritual de batismo, andando sozinho pela rua à noite, e imóvel e sem expressão enquanto dançarinas sensualizam ao seu redor, numa música que fala de maneira irônica sobre a tentação de Lúcifer, que quer oferecer dinheiro fama e mulheres em troca da assinatura de um contrato; Logic no MTV VMAs de 2018, junto a Alessia Cara e Khalid, cantando “1-800-273-8255”, uma música voltada para a conscientização sobre o suicídio nos EUA e cujo título é literalmente o número do Central Nacional da Prevenção de Suicídio; Travis Scott sentado cantando um trecho da lenta “Stop Trying To Be God” no Grammy Awards de 2019, acompanhado por James Blake e da banda Earth, Wind & Fire, antes de fazer a transição para o hino das rodas punk “No Bystanders”; Travis Scott no “Saturday Night Live” em 2018 cantando “Skeletons” e “Astrothunder”, duas canções mais psicodélicas, acompanhado por John Mayer e Kevin Parker, com uma dançarina fazendo gestos contidos e parecendo *blasé* enquanto gira em um cavalo de carrossel.

²⁴⁹ Penso em performances de gêneros musicais caracterizados por gestos contidos ou posturas “paradas” que se baseiam em uma expressão intensa de emoções, como as de country, rock e R&B, ou as de “divas do canto” como Adele e Mariah Carey.

²⁵⁰ Me chama a atenção como vários videoclipes de Travis Scott (“Can’t Say”, “Goosebumps”, e até “Stop Trying To Be God”), por exemplo, se organizam em torno de demonstrações de movimentos velozes por parte de Travis, sejam eles realizados em carros, motos ou dragões.

carros vêm sendo acoplados a valores como liberdade²⁵¹, potência sexual e poderio econômico (GILROY, 2010). No rap, o carro é um dos objetos mais ostentado, principalmente modelos esportivos e/ou de luxo. Até agentes de rappers e executivos de gravadoras relatam sentir a necessidade de comprar carros acima de sua renda média para ganhar respeito entre rappers e clientes em potencial (COSCARELLI, 2022).

Nas práticas do regime de brisa, os carros muitas vezes surgem ligados a gestos e subjetividades distintas. Voltando a Kendrick Lamar, lembro de sua performance no BRIT Awards de 2018, onde cantou “FEEL.”, outra canção introspectiva²⁵² do disco “DAMN.”, e seu verso na canção “New Freezer”, do rapper Rich The Kid. A performance começa com Kendrick deitado em cima de uma enorme caixa de vidro transparente, olhando meditativamente para cima sob fortes luzes azuis. Após começar o segundo verso, Kendrick muda de postura, passando a ficar acorocado e olhar para baixo. Seus gestos vocais parecem cada vez mais exasperados, e ele mexe seus braços esticados para frente em ritmo crescente. No verso, Lamar canta sobre desespero, dor, isolamento, e desesperança em torno da “vida rápida” levada por celebridades, e do ciclo de “encher os bancos com dólares, encher os túmulos com pais, encher os bebês com besteira²⁵³”.

Figura 54 – Kendrick Lamar deitado durante a performance de “FEEL.” no Brit Awards de 2018



Fonte: Captura de tela

²⁵¹ Sobre a questão da liberdade, Gilroy (2010, pp. 20-21, tradução minha) descarta uma visão dos negros americanos como “patetas do consumismo”, preferindo levantar a “possibilidade provocadora [...] de que uma história distintiva da ausência de propriedade e da privação material pode ter inclinado os afro-americanos rumo a um investimento desproporcional em formas particulares de propriedade que são publicamente visíveis e no status que corresponde a elas”.

²⁵² Ironicamente, foi depois de entrar em contato mais estreito com as possibilidades e dinâmicas da coreografia (através do contato com Charm LaDonna) que Kendrick passou também a abdicar do movimento incessante em suas performances.

²⁵³ Disponível em: < <https://genius.com/11665957> >. Acesso em: 5 jun. 2023.

Antes do fim do verso, Kendrick solta um grito e se levanta. “FEEL.” é interrompida. As luzes passam do azul para tons de laranja. Um holofote passa a iluminar de cima tanto Kendrick quanto a caixa de vidro, onde um carro laranja da marca Lamborghini está parado, com o rapper Rich The Kid sentado no capô. O telão mostra a frase “essa é outra sátira por Kendrick Lamar”. Dez dançarinas (cinco de cada lado) vestidas como *cheerleaders* passam a balançar para lá e para cá ao som da batida de trap de “New Freezer”. Jatos de fogo são projetados no fundo do palco. O telão mostra câmeras internas à caixa, onde Rich The Kid inicialmente dança, e depois começa a destruir o carro com um taco de beisebol. No verso, Kendrick canta sobre comprar novas joias²⁵⁴, expandir sua fortuna, fazer sexo com gêmeas, adquirir carros de luxo. Ou seja, justamente sobre essa tal “vida rápida”. Em uma das linhas, ele canta “eu nunca durmo, eu tenho que dormir, eu tenho que dançar²⁵⁵”, rápido como disparos de metralhadora.

Figura 55 – Rich The Kid destruindo o carro enquanto Kendrick canta e as bailarinas dançam aos lados da caixa de vidro



Fonte: Captura de tela

A combinação contrastante de “FEEL.” e “New Freezer” parece estranha, e a performance foi até acusada de ser uma má influência²⁵⁶ para os jovens britânicos (!). Mas talvez esse contraste indique justamente uma “sátira” a esse modo de vida sustentado por um vasto investimento afetivo em objetos como o Lamborghini laranja, que, se geralmente é desejado justamente por oferecer uma sensação de igualdade sob o terreno do consumo ou a liberdade de traçar uma linha de fuga a 300km/h para onde quer que a

²⁵⁴ O *freezer* do título não é um refrigerador na cozinha, e sim uma joia para carregar no corpo. No caso, *freezer* é uma referência a *ice*, gelo, gíria comumente usada no trap para falar de peças de joalheria, principalmente as de diamante.

²⁵⁵ Disponível em: < <https://genius.com/12757513> >. Acesso em: 5 jun. 2023.

²⁵⁶ Disponível em: < <https://www.standard.co.uk/showbiz/celebrity-news/kendrick-lamar-branded-bad-influence-on-youngsters-after-smashing-car-on-brits-stage-a3773166.html> >. Acesso em: 5 jun. 2023.

terraplanagem possibilite a construção de estradas lisas, nesse caso angaria afetos ambivalentes, como a agressividade indica. É uma ambivalência que também pode estar voltada para o regime de inconsciente capitalístico (ROLNIK, 2018) que permeia essas conexões desejanças, e que, em sua nova modulação, submete inúmeras pessoas a regimes “flexíveis” de trabalho onde, na prática, não se tem uma demarcação estrita do fim das jornadas, criando subjetividades e corpos que não descansam.

Outro caso “fora da curva” em relação às relações entre carros, rap, subjetividade e gestualidade vem de Houston, capital do Texas. Foi lá onde se criou na década de 1990 o subgênero *chopped and screwed*, protagonizado pelo DJ Screw, que “fez suas fitas soarem tal qual a sensação de dirigir por Houston” (WALKER, 2022, p. 207, tradução minha). Ou seja, ele fez suas fitas *lentas, arrastadas*. Isso é reiterado no episódio “O laboratório sulista”, da série “Hip-Hop Evolution”. Houston é uma cidade “feita para carros”, que tem poucos incentivos ao transporte por bicicleta ou ônibus, e onde se passa muito tempo (ou pelo menos na média dos EUA) no trânsito²⁵⁷, muitas vezes dirigindo devagar²⁵⁸. É uma cidade que, na época, já valorizava carros “tunados” e de suspensão alterada que idealmente não são feitos para correr. Nesse terreno asfaltado, “não existe uma verdade única do *porquê* Screw começou a desacelerar gravações, ou exatamente quando [...]. A única coisa certa é que foi Screw que levou suas mixagens nessa direção através da experimentação²⁵⁹” (WALKER, 2022, pp. 57-58, tradução minha).

Além da “cultura de carros” específica de Houston, outro elemento que compõe o agenciamento da música *chopped and screwed* são as drogas, principalmente a maconha²⁶⁰ e o que costuma ser chamado de *lean*, uma mistura de fortes xaropes (como prometazina e codeína) com bebidas doces e refrigerantes, o que causa letargia, sensação de desassociação entre diferentes partes do corpo, sonolência e ocasionais euforias. Não que essa música seja redutível a isso. O próprio DJ Screw rebatia essa concepção, dizendo que, por tocar suas músicas de modo lento, “as pessoas acham que você precisa ficar chapado [...] só para ouvir minha música. [...] Não é sobre isso. [...] Eu só tou te levando

²⁵⁷ Disponível em: < <https://attorneyguss.com/houston-deadliest-place-to-drive/>>. Acesso em: 6 jun. 2023.

²⁵⁸ Disponível em: < <https://www.chron.com/news/houston-texas/transportation/article/houston-drivers-are-the-worst-highways-15555085.php> >. Acesso em: 6 jun. 2023.

²⁵⁹ A história oral de DJ Screw escrita por Lance Scott Walker (2022, pp. 57-59) demonstra que outros DJs da época também tinham uma afinidade por desacelerar os sons, como Darryl Scott e Michael Price. O nome “chopped and screwed” vem do hábito de fatar (*chop*) pedaços de canções e intercalá-los através de *samples*, e alterar o parafuso (*screw*) das engrenagens de aparelhos de som para desacelerar a reprodução além do que estava “dado” pelo aparelho. Outra técnica comum era tocar discos de 45rpm em 33rpm. Screw também costumava mexer nos ajustadores de frequência das *turntables*.

²⁶⁰ Como disse Screw certa vez, “[quando] você tá fumando erva e ouvindo música, você não consegue balançar sua cabeça com nada rápido” (WALKER, 2022, p. 61, tradução minha).

[música] em um estilo diferente onde você pode ouvir e sentir tudo. Te dando alguma coisa para ouvir ao dirigir” (ibid., pp. 179-180, tradução minha). A questão não era necessariamente se drogar *para* ouvir as músicas, apesar das drogas combinarem com a desaceleração da percepção, e sim entrar em outro estado de corpo, relaxar, encostar (*lean*) depois de um dia duro de trabalho. Entrar em um estado de corpo relacionado ao *regime de brisa*, do qual DJ Screw me parece ser um dos maiores proponentes.

De alguma forma, a combinação da audição naquele território marcado por estratificações específicas de corpos e subjetividades com as vozes monstruosamente graves e distorcidas, as linhas de baixo acentuadas, os *scratches* nos vinis e a inserção inesperada de ruídos fatiados levava os corpos a *cederem*. São músicas que, como descreveu Neil Strauss para o jornal *New York Times*, “soam como gravações de rap tocadas debaixo d’água ou em um velho tocador de fitas cujas baterias estão acabando. [...] Não é música para dançar, mas para se perder, como se fosse o último som ecoando na sua cabeça enquanto você desliza rumo ao sono²⁶¹”. Seriam músicas voltadas para a tomada de inconsciência, talvez, levando o ouvinte a se dissolver, entrar em devires diversos, deixar emergir as afecções do corpo?

Figura 56 – DJ Screw em ação



Fonte: Orian Lumpkin/The Guardian²⁶²

O som *chopped and screwed* deu à cidade ritornelos lentos que permitiram a construção de um território distinto, que fez “Houston passar a sensação de ser diferente de qualquer outro lugar no planeta. Em meados dos anos 1990, não dava para abrir uma janela na cidade grande e quente sem ouvir um carro passar tocando hip-hop

²⁶¹ STRAUSS, Neil. “THE POP LIFE: Rap Is Slower Around Houston”. *The New York Times*. 23 nov. 2000. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/2000/11/23/arts/the-pop-life-rap-is-slower-around-houston.html> >. Acesso em: 6 jun. 2023.

²⁶² Disponível em: < <https://www.theguardian.com/music/2010/nov/11/dj-screw-drake-fever-ray> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

desacelerado. Ainda não dá” (ibid., p. ix, tradução minha). Como disse o rapper E.S.G., que colaborou com Screw, a certa altura dos anos 1990 em Houston ouvir essas músicas “era como tomar água. Não importa quem lançasse [música nova] – não importa se era Ice Cube²⁶³ ou R&B, Brandy, Mary J. Blige – na periferia, passamos a dizer, tipo, [...] ‘vou esperar o Screw tratar ela’. Se tornou um modo normal de viver, ouvir uma fita do Screw” (ibid., p. 92, tradução minha). Essa criação de um território afetivo teve efeitos clínicos, como fica evidente ao considerar que as pessoas usavam essas músicas para relaxar e *se defender* de traumas, mas também políticos. Em um contexto marcado por tensões entre gangues do sul e do norte de Houston, sua casa (ao sul da cidade), que era também seu lugar de gravação, se tornou uma espécie de território de paz. Dois depoimentos do livro de Walker atestam isso:

Tyrone: “Provavelmente haveria dois negos de dois lugares diferentes que queriam se matar, mas se eles vacilassem e acabassem na casa do Screw eles ficavam de boa! Eles podiam ser inimigos [...], mas ninguém sabia, porque quando chegavam na casa daquele nego [Screw], a treta era desfeita!”

Knock: “Screw era a razão para a união de muitos bairros. Ele realmente uniu o lado sul [de Houston]. Se você é do lado sul e curte ele, você é do Screwed Up Click. Quando a gente ia para shows, todo mundo de todo bairro ia para os shows de todo mundo. Porque você sabe, você se encontra com o Screw, e você tem alguém de toda porra de bairro lá, e você quer [agredir] alguém de outro bairro, porra – você interpela a pessoa lá! E você está de cabeça quente. Ele [Screw] vai trancar o portão, e não vai deixar você sair até a manhã” (WALKER, 2022, pp. 90-91, tradução minha).

Diante desse cenário, parece haver uma ambivalência em DJ Screw. Por um lado, há uma renúncia coreográfica da “vida rápida”, tanto na arte que ele criava quanto no cotidiano. Segundo familiares, tudo era “no tempo do Screw, ele não fazia nada rápido” (ibid., p. 250, tradução minha), e “dirigia a tipo 8 quilômetros por hora” (ibid., p. 136, tradução minha). Screw também não fez gestos significativos em termos de filiação a grandes gravadoras, preferindo remixar discos famosos e gravar fitas com seus amigos e conhecidos. Não parecia fazer grandes investimentos afetivos na vida de pessoa famosa.

Por outro lado, Screw mal podia colocar em prática a máxima de “nada como um dia após o outro dia” porque, a certa altura, sua concepção de dia e noite estava totalmente

²⁶³ A referência a Ice Cube é significativa no escopo desta tese, já há uma versão *chopped and screwed* de “It Was A Good Day” no disco “3 'N the Mornin' Part 1” (1995) de DJ Screw. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wWlaixke-zY>>. Acesso em: 6 jun. 2023.

alterada. A terceira temporada do *podcast* “Mogul²⁶⁴”, focada na vida de DJ Screw, aponta nessa direção. Um dos episódios literalmente se chama “Eu nunca vi ele descansar”. O *lean* fazia ele passar dois, três, quatro dias acordado sem parar, trabalhando, e depois desmaiar por dois ou três dias. Preferia trabalhar de madrugada. Screw se drogava para ouvir e fazer música, e até dormir no próprio carro, em um uso diferente do “automóvel” no rap. Vários de seus colaboradores relatam ver ele dormindo *enquanto* mexia nas *turntables*, e ainda assim não perder o *beat* (WALKER, 2022). Ou seja, ele trabalhava até dormindo. Screw eventualmente morreu em casa, por conta de uma overdose causada por mistura de codeína, maconha e álcool em 2000. Nesse caso trágico, as músicas de DJ Screw formaram ritornelos que proporcionaram fuga a inúmeras pessoas, mas ele próprio tinha dificuldades de descansar. De certo modo, sua linha de fuga foi tão vertiginosa que, por fim, cobrou o preço mais alto.

Nesse sentido, talvez caiba mais uma referência ao “Exaurir A Dança” de Lepecki. No quarto capítulo, ele analisa performances de William Pope.L, autointitulado o “artista negro mais amigável da América”, onde ele rasteja em locais como o monumento às vítimas do atentado de 11 de setembro de 2001 e os arredores da Estátua da Liberdade. Isso inevitavelmente chama a atenção de policiais, que demandam que Pope.L volte a circular *apropriadamente* por esses lugares. “Você não pode rastejar aqui”, dizem. Em um primeiro momento, Lepecki (2017, p. 168) aponta que “as rastejadas de Pope.L propõem uma crítica cinética da verticalidade, da ligação entre verticalidade e eretividade fálica e sua íntima associação com a brutalidade do poder político”.

Em seguida, essa análise ganha novos contornos ao se considerar os eixos do colonialismo e da raça, a partir do qual Pope.L dialoga com Fanon e Heidegger em uma crítica à ontologia e à fenomenologia que desvela “um chão ontopolítico que não é plano ou estável, mas incessantemente trêmulo e assolapante” (ibid., p. 161). Para Lepecki, a ligação com Fanon, enunciada pelo próprio Pope.L²⁶⁵, se faz mais forte em relação ao capítulo “A Experiência Vivida do Negro”, de “Pele Negra, Máscaras Brancas”, onde Fanon relata um caso de racismo sofrido por ele em Lyon, na França, e descreve os impactos desse episódio em termos corpóreos. Fanon (2020, p. 127) relata que “o

²⁶⁴ Disponível em:

<<https://open.spotify.com/show/4okzhZKxw5lSXcADxVxNRj?si=bb10a7ebd7334396>>. Acesso em: 6 jun. 2023.

²⁶⁵ “No único ensaio escrito por Pope.L, publicado no primeiro catálogo mais abrangente de sua obra, ele diz: ‘eu tenho ancestralidade africana, mas eu não converso com os deuses. Eu converso com o atendente da MCI [empresa de telefonia]. Eu converso com minha mãe. Eu converso com Wittgenstein, Heidegger, Terry Eagleton, Bakhtin e Frantz Fanon, mas eu não converso com os deuses’” (LEPECKI, 2017, p. 160).

esquema corporal, atacado em vários pontos, então desabou, dando lugar a um esquema epidérmico racial”. Depois, escreve: “meu corpo me era devolvido desmembrado, desmantelado, arrebatado, todo enlutado naquele dia branco de inverno. [...] Enquanto eu esquecia, perdoava e somente desejava amar, minha mensagem me era devolvida como uma bofetada em pleno rosto” (ibid., p. 129). E, mais tarde: “eu saudava o mundo com um aceno e o mundo me amputava o entusiasmo. Estavam pedindo que eu me confinasse, que eu me encolhesse. [...] Chego lentamente ao mundo [...]. Eu me movo rastejando. E já me dissecam os olhares brancos [...]. Sou *fixado*” (ibid., pp. 130-131).

Após remeter ao texto de Fanon, Lepecki (2017, p. 177) questiona: “como é possível dançar sobre um chão tão traiçoeiramente racializado, onde só é possível avançar às rastejadas, onde a presença é detida e presa?”. Na visão de Lepecki, Pope.L “renunciou sua verticalidade e acolheu o único modo possível de se mover, de acordo com Fanon, para o homem negro após o tropeço: o lento rastejar” (idem.). Assim, o artista faria uma crítica do “dócil funcionamento cinético da cidade moderna, sustentado por ideais de fluxo eficiente de corpos e mercadorias”, evidenciando “presunções de cidadania em suas relações com velocidades e posturas apropriadas de inclusão” (idem.).

Longe da neutralidade, essas performances evidenciam que, “dentro do campo colonial do racismo, a questão do movimento vira a questão da mira, da balística tática, do que é feito para permanecer em pé e do que deve ser derrubado” (ibid., p. 184). E, ao fazer isso, Pope.L realiza uma “escaldante performance das narrativas coloniais que nunca foram contadas e dos legados raciais mal escondidos que ainda hoje informam modos de ser, modos de mover e modos de abater corpos ao chão” (ibid., p. 185), voltando-se para “a brutalidade da violência como grande agente organizacional dentro das democracias supostamente iluminadas” (ibid., p. 187).

Figura 57 – Pope.L rastejando em performance de 1991



Fonte: Captura de tela/YouTube²⁶⁶

²⁶⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hJtmJUkc7h8> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

Isto posto, a história de DJ Screw demonstra que é preciso ter cuidado em relação às “danças exauridas” do rap, evitando generalizá-las, a partir do exemplo das performances de Pope.L, como se todas fossem capazes de provocar emancipações nos ouvintes, ou ignorando os impactos dos estados de corpo ligados à produção de arte nos próprios artistas. Sim, há danças exauridas no rap que constituem críticas políticas, mas elas podem ser políticas não apenas como contestação ao imperativo cinético desse gênero musical, mas porque os gestos de ceder ao próprio peso, sentar, se arrastar, deitar etc. se agenciam com a história estratificada dos corpos, com o trauma permanente dos colonizados, com a violência onipresente. Ou seja, são movimentos políticos porque a questão da balística, como diz Lepecki, está sempre presente²⁶⁷.

Em suma, retornamos ao problema do “e voltar ao trabalho no dia seguinte” que levantei em torno do regime de baile. Sem mudanças efetivas de subjetividade nos próprios artistas ou naqueles tocados por suas músicas, sem alterações nos investimentos afetivos em torno de um modo de vida ou outro, sem transformações nas formas de organização social, a politicidade do regime de brisa também se arrisca a cair em contradição e se limitar. Do contrário, como no caso de DJ Screw, essa lentidão, que é ao mesmo tempo um sintoma e uma defesa contra a “vida rápida” e permanentemente sujeita à violência, se transforma em movimento que impulsiona a trabalhar mais, descansar menos, virar o próprio padrão e se submeter a modos ainda mais extenuantes de trabalho.

6.5 Drik Barbosa E A Paz Quilombola

*But you gotta do better, boy, you owe it to Blue
 You had no father, you had the armor
 But you got a daughter, gotta get softer
 Die Jay-Z, this ain't back in the days
 You don't need an alibi, JAY-Z
 Cry Jay-Z, we know the pain is real
 But you can't heal what you never reveal
 What's up, Jay-Z? You know you owe the truth*

²⁶⁷ Por outro lado, também é necessário evitar generalizações que caíam em uma reiteração do fundamento da intencionalidade, como se o que garantisse um caráter emancipatório a essas danças exauridas fosse uma “consciência da violência da parte dos artistas”. Como vimos, essa poderia ser uma tentativa frustrada de afastar as indeterminações dos contatos com objetos de arte.

To all the youth that fell in love with Jay-Z

“Kill Jay-Z” (2017) – Jay-Z

*No father, how do you become a man on your own?
 Did the best that you could with the tools you were loaned
 Didn't know how to break the mould and now you're raisin' a clone
 Gives me comfort to believe you want the best for your seed
 Wishful thinkin' if the intentions don't align with the deed
 And if what you hear contradicts what you read, war ready
 But travelled to this country for peace
 Crabs in a barrel, your neighbour feelin' the same shit
 But he might screw you if someone offers a payslip
 No one ever told you your mind is not to be played with
 No one ever taught you 'bout moderation and patience
 Under all the eyes and the pressure and the scrutiny
 Why is mental health a taboo in the Black community?
 “Broken” (2022) – Little Simz*

*Calma, amor (calma, amor, calma, amor)
 Tem dias que a gente não tá bem (eu te entendo bem, eu te entendo bem)
 Eu acordei pensando em nós, pensando em nós
 Em tudo que a gente viveu
 “Calma, Respira” – Drik Barbosa & Péricles (2021)*

*É sobre o toque não mais machucar
 E a dor do banzo virar cicatriz
 Sobre a urgência do auto cuidar
 Também ser luta
 É sobre abraço, sobre pertencer
 Nos dar afeto pra fortificar
 Sobre se ouvir e se fortalecer
 Ser chave pra resistir
 “Sobre Nós” (2021) – Drik Barbosa*

A essa altura, já deve ter ficado evidente que as múltiplas práticas de defesa executadas no hip hop ocorrem sob a onipresença da violência nos territórios marcados

pela colonização, onde se configura uma guerra civil do fascismo neoliberal contra as populações (ALLIEZ, LAZZARATO, 2021), ou, em outras palavras, diferentes formas de necropolítica (MBEMBE, 2018a). E esse estado de guerra não tem apenas uma dimensão objetiva, macropolítica. Como evidenciou KL Jay, produtor e DJ dos Racionais MC's, essa guerra também tem uma dimensão subjetiva, micropolítica: “o rap, no mundo, resgatou os pretos de um genocídio espiritual e mental. Deu um levante. Aqui no Brasil, com o Racionais, [...] ele deu a dose de autoestima de que o preto precisava²⁶⁸”.

Diante desse quadro de trauma permanente, artistas e amantes de hip hop vêm recorrendo a histórias de luta dos povos negros e colonizados, sejam elas do século XX, com ampla referência a Malcolm X e Martin Luther King, ou de séculos anteriores. Me chama particularmente a atenção, no Brasil, a associação do hip hop aos diversos quilombos que foram organizados por aqui entre os séculos XVI e XIX (e persistem até hoje). Um exemplo é uma entrevista dada por Emicida à Revista Forum em 2013, onde ele diz: “É impressionante como o hip-hop, principalmente na América Latina, se tornou um movimento social”, e, perguntado se o hip hop como um todo são os novos quilombos, Emicida responde que “sim, é uma resistência. O lugar que estamos aqui [Ocupação Mauá, em São Paulo] é uma espécie de quilombo²⁶⁹”. A questão é: o que é mobilizado conceitualmente e politicamente quando se coloca o hip hop como um quilombo, um novo quilombo, ou uma forma de aquilombamento?

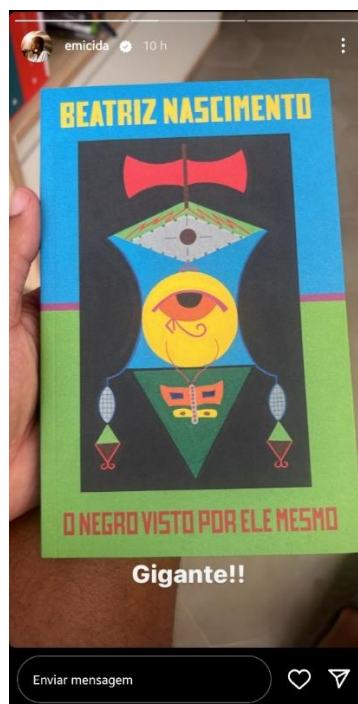
Uma outra fala de Emicida, desta vez de 2022, ajuda a elucidar. Ela surge no episódio “O rap é uma família²⁷⁰” do *podcast* “Sobre Nóiz com Drik Barbosa”, onde o pesquisador Felipe Oliveira Campos (vulgo Felipe “Choco”) apresenta três concepções distintas em torno dos quilombos: o quilombismo de Abdias Nascimento, a noção da quilombagem de Clóvis Moura, e a ideia do quilombo que Beatriz Nascimento traz, como um território que “não é necessariamente uma terra, mas é onde se habita”. Emicida responde que a noção de Beatriz Nascimento é a que lhe parece estar mais próxima do hip hop, e especialmente da motivação para a criação da Laboratório Fantasma, “hub de entretenimento” que combina gravadora musical e produtora de moda.

²⁶⁸ Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/liberdade-criativa-de-kl-jay/> >. Acesso em: 16 dez. 2021.

²⁶⁹ Disponível em: < <https://revistaforum.com.br/news/2013/7/24/emicida-a-melhor-musica-do-mundo-samba-7126.html> >. Acesso em: 14 jun. 2023.

²⁷⁰ Disponível em: < <https://open.spotify.com/episode/2jsUWHEzMxq078xhunr1P?si=badf1d0ce3c14e5b> >. Acesso em: 14 jun. 2023.

Figura 58 – Story do Instagram de Emicida que mostra o rapper segurando um livro de Beatriz Nascimento, em foto de 25 de setembro de 2023



Fonte: Instagram/Captura de Tela

Concordo com Emicida que a perspectiva de Beatriz Nascimento sobre os quilombos é a mais próxima do hip hop, e acho essa associação bastante rica, principalmente por suas proposições que tensionam os lugares-comuns acerca dos quilombos. Nascimento compreendia o quilombo “no seu sentido histórico, como um sistema social alternativo”, ou um “sistema social baseado na autodefesa e na resistência como forma política” (NASCIMENTO, 2021, pp. 115-116). Essa compreensão era contrária à redução do quilombo a um “projeto insurrecional”, associado somente à guerra. Essa redução, costuma ser baseada “nos documentos de repressão oficial”, e traz análises focadas no “momento do ataque da ordem social vigente aos estabelecimentos negros. Nesse particular eles são sempre considerados a partir do seu sentido de luta armada contra o regime” (ibid., p. 113). A perspectiva colonial sobre os quilombos era evidentemente paranoica, como mostra um documento do Conselho Ultramarino do governo português de 1740, que caracteriza como quilombos “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (idem.).

O que essa perspectiva colonial negligencia é justamente *o antes e o depois* da guerra, composto pela organização social do quilombo e suas formas de produção,

“muitas vezes em grande escala, que resultava num excedente negociável e intercambiado com os moradores das capitanias e depois das províncias” (ibid., pp. 113), assim como as relações que os quilombos estabeleciam com as comunidades próximas²⁷¹. Em suma, o que falta a essa perspectiva redutora é discutir o que Nascimento chama de *paz quilombola*²⁷². Nesse tempo, “a guerra está, a guerra existe, mas mesmo dentro da guerra, para a guerra, é necessária a paz. A paz seria como o espelho, o contraponto da guerra, dentro da própria guerra” (NASCIMENTO, 2022, p. 165). Colocando em mais detalhes,

os momentos de paz [quilombola] correspondem, basicamente, ao desenvolvimento social e econômico dos quilombos. Períodos em que se desenvolveram a agricultura, a pecuária, a fabricação de instrumentos de trabalho e de armas para a defesa. Nesses períodos, os quilombos chegaram a estabelecer relações econômicas dentro do sistema, alugando suas pastagens para o gado de pequenos proprietários, comerciando seus produtos com os habitantes das vizinhanças. Por isso, a repressão que sofreram não se explica ou não se esgota no fato de que os negros rebelados prejudicavam a sociedade colonial ao diminuir seu potencial de mão de obra. A sociedade os reprimiu mais duramente em momentos de crise econômica, quando os quilombos vitoriosos chegaram a representar uma ameaça, como seus concorrentes dentro do próprio sistema (NASCIMENTO, 2022, p. 124).

Vê-se que a elaboração do que seria a paz quilombola evidencia o seu lado micropolítico, que também podia constituir um risco para o domínio colonial, como pontua Nascimento (2021, pp. 133-134), destacando a urgência de se ultrapassar “a visão do quilombo como a história dos ataques da repressão oficial contra uma outra organização que talvez na *paz* ameaçasse muito mais o regime escravocrata do que na guerra”, pelo “simples” fato de ser um “reduto de homens livres, se relacionando com os outros homens livres ou não²⁷³ da sociedade brasileira” (idem.). Ou seja,

o quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser um guerreiro. E também é o recuo se a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade da vida, o ato de criar um momento feliz mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A

²⁷¹ Ganga Zumba, um dos reis do quilombo de Palmares, chegou a ser recebido pelo então governador da capitania de Pernambuco em Recife com todas as honras diplomáticas de um chefe de Estado. Palmares chegou a ter por volta de 20 mil habitantes (NASCIMENTO, 2021).

²⁷² Agradecimentos a Lucas Veiga por me alertar sobre esse conceito de Beatriz Nascimento no curso “Fanon E A Esquizoanálise”, que realizei em 2022. Disponível em: < <https://descolonizando.com/curso-frantz-fanon-e-a-esquizoanalise/> >. Acesso em: 14 jun. 2023.

²⁷³ Como a própria Beatriz Nascimento faz questão de ressaltar, “o quilombo está longe de ser o lugar de felicidade, a sociedade ideal, a utopia descrita por parte da intelectualidade branca [...] o quilombo, como qualquer sociedade humana, tinha suas próprias contradições, a escravidão entre elas, embora essa escravidão não fosse idêntica à escravidão colonial” (NASCIMENTO, 2022, pp. 124-125). Além disso, “o quilombo tinha uma base patriarcal” (ibid., p. 132)

resistência. Uma possibilidade nos dias da destruição” (NASCIMENTO, 2022, p. 130).

Acredito que o projeto desta tese encontra afinidade nessa atenção de Nascimento para as diferentes formas de defesa e de movimento político nos quilombos. Também há aproximação pela pesquisa de Nascimento também se voltar para o passado a partir de um desejo de mudança que mira o presente e o futuro, e que se mostra na busca de formas de organização social dos negros *como pessoas livres* (neste ponto remeto às falas de Emicida sobre o disco “AmarElo”). Além disso, é próxima da concepção do regime de brisa essa ideia expandida do quilombo como um território caracterizado pela “continuidade da vida”, e pelo “ato de criar um momento feliz mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você” (idem.).

Nos quilombos contemporâneos, Mariléa de Almeida (2022), em diálogo com Patricia Hill Collins, assinala a continuação desses movimentos através da produção de *espaços seguros* para as mulheres quilombolas. Essa produção se insere em uma tendência mais ampla de “devir quilomba” (ALMEIDA, 2022) onde os quilombos brasileiros diminuem sua associação à guerra e à “macheza” e se consolidam como territórios de organização social alternativa, processo que envolve um protagonismo crescente de líderes mulheres e transformações significativas “nas subjetividades” das pessoas que habitam os quilombos, “sobretudo no que tange ao reconhecimento de seus direitos e à não aceitação dos dispositivos racistas, classistas e sexistas que afetam sua vida cotidianamente”²⁷⁴ (ALMEIDA, 2022, p. 313).

Através de atividades relatadas por Almeida como oficinas com gente de diferentes quilombos do Brasil, rodas de conversa, abertura de ocasiões seguras para discutir violências domésticas, e momentos aparentemente simples como se sentar para respirar mais lentamente e fazer tranças, percebe-se uma prática atrelada à “paz quilombola”²⁷⁵, além de um exercício de cuidado dos corpos, considerando que “é com

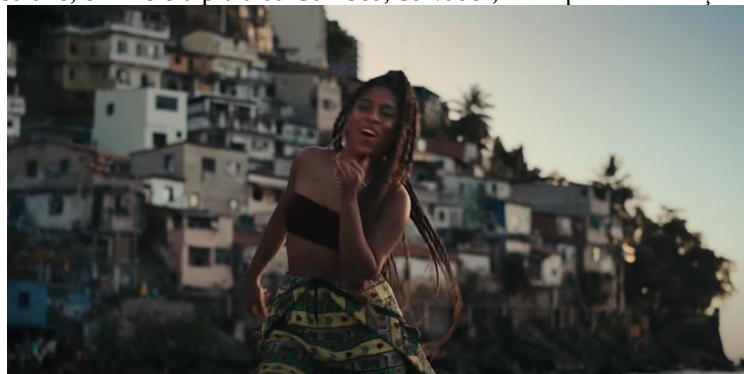
²⁷⁴ De acordo com José Maurício Arruti (ARRUTI, 2009, p. 104 *apud* ALMEIDA, 2022, p. 313), “os quilombolas tornaram-se ativistas incômodos [a partir da consolidação do direito quilombola com a Constituição de 1988], localizados no mapa político nacional em algum lugar entre trabalhadores sem-terra, os indígenas, as favelas e os universitários cotistas”.

²⁷⁵ Isso está evidente no depoimento de Célia Cristina da Silva Pinto, que, uma liderança quilombola do Maranhão, que, na época da entrevista feita por Mariléa de Almeida, era representante do estado na Coordenação Nacional De Articulação Das Mulheres Negras Rurais Quilombolas (Conaq): “essas, na verdade, são as sabedorias de nossas ancestrais: bater na hora que precisa bater. Tem momento que a gente parte para o pau mesmo. [...] Porque nas conquistas, geralmente, às vezes aparecem mais os homens, mas na verdade quem garante a conquista são as mulheres. Exatamente por conta disso, porque a mulher tem a sensibilidade maior de perceber isso: qual é o momento de bater, qual é o momento de recuar e qual é o momento de amaciar. Então, por conta disso que [em] muitas estratégias de resistência dos quilombos são as mulheres que estão por trás dessa permanência” (ALMEIDA, 2022, p. 318).

ele [o corpo] que se luta. O corpo, ‘instrumento de pertença’, é o território subjetivo por onde passam as afecções que mobilizam a luta” (ibid., p. 316). Almeida destaca ainda que essas transformações de subjetividade proporcionadas pela criação de territórios afetivos (ou espaços seguros) não está vinculada a noções solipsistas de uma subjetividade fechada em si mesma, e si a uma percepção da inserção do corpo em toda uma ecologia ambiental que compõe o quilombo. Afinal de contas, os corpos mobilizam a luta “nas relações que se estabelecem com o território, [onde] incluem-se as paisagens, as memórias, e, igualmente, as afecções diariamente vividas. Não se trata, portanto, de uma identidade cultural essencializada, mas de uma subjetividade corporificada” (idem.).

Essa produção de momentos felizes que não abdica da possibilidade de ceder e resguardar o corpo se desvela de distintas maneiras no rap. Ela me parece particularmente forte em Drik Barbosa, vinculada à gravadora Laboratório Fantasma. Ao longo da carreira, a rapper tem desafiado qualquer delimitação entre os regimes coreopolíticos do rap, oscilando entre conexões com os regimes *hardcore* “de arrancar cabeça”, de baile (“Tentação”, com Àttooxxá, sendo destaque nesse sentido) e de brisa, e misturando os regimes, inclusive no mesmo show, como pude comprovar ao vivo em 2019, em show realizado no festival Coquetel Molotov, em Recife.

Figura 59 – Drik Barbosa quebrando o ombro e jogando de um lado para o outro, passo-base do pagode baiano, em meio à praia da Gamboa, Salvador, no clipe de “Tentação”



Fonte: Captura de tela/Youtube²⁷⁶

²⁷⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iuvrXkO0jFQ> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

Figura 60 – Drik posando séria antes do início de seu verso em “Mandume”, de Emicida



Fonte: Captura de tela/Youtube²⁷⁷

Figura 61 – Drik e Péricles fazendo gestos de “calma” no clipe de “Calma, Respira”



Fonte: Captura de tela/Youtube²⁷⁸

No projeto/EP “Nós” (2022), composto de *singles* lançados entre 2020 e 2022, a ligação com o regime de brisa parece atingir um ápice, com as quatro canções demandando um momento de respiro, e tocando em temas como amor, cuidado de si e dos outros, saúde mental das pessoas negras, autoestima e ancestralidade. Esse gesto envolve também uma abertura a outros agenciamentos e gêneros musicais, com diálogos com o pagode baiano (“Seu Abraço”), o reggae (“Cabeça Erguida”), o R&B (“Sobre Nós”) e o samba/pagode (“Calma, Respira”). Nos clipes do EP, Drik aparece bem diferente do clipe de “Mandume”, por exemplo. Vão-se os gestos vocais bruscos, a postura rígida com o eixo vertical mais reto, os tons graves, os braços firmes se projetando para a frente e os dedos em riste. Eles dão lugar a cantos mais suaves e arrastados, tons de voz mais agudos, mais tempo para respirar entre as linhas, gestos mais lentos, sorrisos abertos, reboladas, “asas abertas”, coreografias de pagode baiano ensaiadas com dançarinos que surgem em cena, e quebradas de quadril remetentes ao samba, gênero que, “de boteco em boteco, torna a vida menos cruel” (NASCIMENTO, 2022, p. 131).

²⁷⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OBSSGs4a0a0> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

²⁷⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=EtnLHwe6h1I> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

Em entrevista para a revista Boa Forma, a rapper comentou: “eu me preocupo muito com a saúde mental, o projeto ‘Nós’ tem esse propósito, que é falar sobre saúde mental enquanto pessoa preta no Brasil, tendo que lidar com tantas violências psicológicas além de físicas²⁷⁹”, ou seja, nos planos macro e micropolítico. Em outro momento da entrevista, ela afirma que “o projeto é voltado a falar sobre autocuidado, sobre autoamor, sobre a importância de reconhecer o afeto como [...] algo que tem que fazer parte da nossa vida, principalmente falando pra comunidade negra, né?”. Assim, ela se alinha a Beatriz Nascimento (2022, p. 102), que declarou que “os racistas não pensariam jamais que oculto no interior do ‘negro’ há afeto, embora o mundo externo seja adverso, sofredor”, e bell hooks (2022, p. 240), que sugeriu que “no mundo de hoje ‘a saúde mental é a fronteira revolucionária para os negros’”.

Em uma fala totalmente em sintonia com esta tese, Barbosa, em conversa com as coreógrafas e dançarinas Tati Cassiano e Mayara Rosa, disse que um dos objetivos do projeto era “fazer com que as pessoas entendam, coletivamente, [...] que existem várias formas de luta. E que uma das ferramentas de luta é o descanso, né? É o respirar, é você se conectar com seu propósito para poder em caminhar coletivo, né?²⁸⁰”.

Além disso, a defesa do cuidado com a saúde mental feita por Drik Barbosa não me soa separada do corpo, afinal ela frequentemente faz em suas redes sociais e aparições midiáticas uma valorização do descanso, da alimentação saudável e dos exercícios físicos (inclusive passando a ser patrocinada pela Adidas). O modo como a música circula através de materialidades da comunicação e efetivamente *toca* os corpos vem à tona quando Barbosa comenta que o projeto “tá sendo uma cura muito grande pra mim”, com a canção “Calma, Respira” chegando a ajudá-la na recuperação da covid-19: “eu peguei Covid na semana do lançamento da música. Não cheguei a ficar internada, mas foi uma doença muito impactante. Pra mim, foi como se eu cantasse pra mim mesma. Eu estava respirando mal com a Covid, então a música me trouxe paz”.

Por mais que experiências como as de Drik ocorram no coração urbano de São Paulo, e não nos quilombos propriamente ditos, é difícil não vincular essas declarações à ideia de paz quilombola. Isso fica ainda mais forte quando a rapper ressalta, em entrevista

²⁷⁹ Disponível em: < <https://boaforma.abril.com.br/equilibrio/drik-barbosa/> >. Acesso em: 16 jun. 2023.

²⁸⁰ Me parece sintomático que a fala surja em uma conversa com duas coreógrafas, criando pontes com a discussão em torno de Kendrick Lamar feita neste capítulo, quando argumentei que seu contato com a coreógrafa Charm LaDonna lhe permitiu explorar por outros ângulos a dimensão política do movimento, inclusive em coreografias paradas. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BjCpUNM8Tkk&t=2109s> >. Acesso em: 19 jun. 2023.

para o *podcast* “Afetos” realizada em 2021, o caráter coletivo da luta, e a forma como o hip hop lhe proveu um território afetivo-existencial:

foi no hip hop que eu encontrei acolhimento, encontrei um coletivo que olha pra mim e me vê como igual, vê que eu tenho direito aos mesmos direitos que todos temos que ter. São pessoas que se preocupam comigo, com minha saúde, minha arte... então só depois desse contato, eu vi que não tá certo como o mundo me trata. [...] Uma das coisas que agora, principalmente, eu tou colocando como foco no meu trabalho é fazer com que as pessoas reflitam sobre a importância da gente se entender individualmente e entender que a gente é um no meio de um todo, mas que a gente precisa caminhar em coletivo pra mudar as coisas, sem esquecer da nossa individualidade (BARBOSA, 2021²⁸¹).

Talvez sejam diferenciais do rap brasileiro (em relação ao dos EUA) essas ênfases no hip pop como um território de acolhimento e na consideração dupla da singularidade de cada um em meio às lutas e do caráter coletivo da resistência. Neste ponto remeto mais uma vez a bell hooks, que, no livro “A Gente É Da Hora: homens negros e masculinidade”, publicado em 2003, faz duras críticas ao machismo no hip hop. Falando do contexto estadunidense, hooks (2022, p. 254) liga a noção de “ser legal (*cool*)” do rap à “dissociação, dureza e violência”, e diz que “trata-se de uma visão da masculinidade negra que apenas reforça o *status quo*, que não oferece possibilidades de mudança redentora ou cura”. Para ela, os jovens contemporâneos não têm mais interesse em gêneros musicais como o blues, que traziam “uma expressão emocional honesta da vulnerabilidade masculina negra”, e “preferem ouvir o rap, com sua representação agressiva de invulnerabilidade” (ibid., pp. 179-180). Apesar de concordar em parte, creio que hooks toma uma parcela do regime *hardcore* como representativo do rap inteiro, e ignora as críticas a essa produção de corpos virtuais invulneráveis no rap feitas já naquela época por artistas e grupos como Common, A Tribe Called Quest, 2Pac e The Roots. Vinte anos depois, a crítica parece se apoiar em uma generalização ainda maior, a julgar pelas performances citadas ao longo deste capítulo, principalmente as de Kendrick Lamar, que expande cada vez mais o “território do rap-terapêutico, rap-catártico²⁸²”.

Porém um aspecto das críticas de bell hooks que se alinha à esta comparação entre o rap brasileiro e o estadunidense é a sensação de *isolamento* dos negros, ligada a “uma psico-história que ensina [os negros] a esconder ou reprimir completamente [sua]

²⁸¹ Disponível em: <

<https://open.spotify.com/episode/4RqeGAGxl3cgZtTuCmud95?si=8be07699462d4a26> >. Acesso em: 16 jun. 2023.

²⁸² Disponível em: < <https://www.quatrocinco.com.br/br/colunas/um-benguelense-em-berlim/a-catar-se-de-kendrick-lamar> >. Acesso em: 19 jun. 2023.

vulnerabilidade, a fim de sobreviver” (HOOKS, 2022, p. 212). Para hooks, essa “estratégia de sobrevivência ligada à “incapacidade de ser vulnerável significa que somos incapazes de sentir [...] [e de] nos conectar emocionalmente um com o outro” (idem.). Em outro momento, hooks aponta que, nesse sistema “que “insiste em manter os homens negros em seu lugar, psicologicamente isolados, bloqueados”, “todos os homens negros que eu amo se veem isolados, segregados de qualquer sentimento de solidariedade de grupo” (ibid, p. 35). Enxergando o mundo com a mesma subjetividade individualista que os constitui, eles “veem a maioria dos líderes negros como hipócritas ineficazes e oportunistas que buscam ascensão pessoal” (idem.).

Esse diagnóstico de hooks pode se vincular ao rap a partir de suas conclusões sobre a decadência da solidariedade de grupo e do espírito de resistência” após a “derrota” dos movimentos negros dos EUA nas décadas de 1970 e 1980 através das “estratégias neocoloniais” (HOOKS, 1996, pp. 110-111, tradução minha) de integração e assimilação. Não que isso só se aplique aos EUA, afinal “a concorrência de todos contra todos” neoliberal conseguiu dissolver “ainda mais qualquer solidariedade de classe” no Brasil, fazendo com que mesmo os governos petistas, que se colocavam retoricamente contra o neoliberalismo, adotassem medidas que “resultaram no reforço da razão neoliberal, em que as relações entre indivíduos são reduzidas a mecanismos de premiação e punição monetária de pessoas cada vez mais atomizadas” (FELDMANN, SANTOS, 2021, pp. 95-96). Entretanto, é notável como as performances do regime de brisa nos EUA parecem mais solipsistas, individualizadas e voltadas de si para si, com muitas coreografias de rappers isolados no palco e canções que versam sobre isolamento e estagnação emocional. Mesmo que essas coreografias solipsistas apresentem formas de crítica às formações subjetivas que provocam sofrimento e isolamento às pessoas negras, é preocupante a sua dificuldade em propor modos de subjetividade distintos.

Olhando para figuras já mencionadas como Drik Barbosa, Emicida, Mano Brown, Don L, Djonga (basta ver performances da canção “Bença”, dedicada à vó, que ele costuma cantar sentado) e Baco Exu do Blues, assim como outras como Tássia Reis, BK’, Edi Rock, Zudizilla, Cristal e MC Luanna, me parece que as performances do regime de brisa realizadas no rap brasileiro trazem uma maior abertura à luta coletiva, e adquirem mais *consistência política* ao se ligar a pautas progressistas da contemporaneidade (VIEIRA, 2022) como o feminismo, o antirracismo, a defesa do bem viver e dos direitos

dos povos indígenas; apresentarem *podcasts* voltados para a educação política²⁸³ e a discussão pública; e cantarem na festa de posse²⁸⁴ do presidente Lula realizada em Brasília após ele derrotar seu oponente fascista nas eleições²⁸⁵.

Talvez essa seja uma herança dos quilombos, mais fortes no Brasil do que nos EUA, algo que interessaria Beatriz Nascimento (2021, p. 136), que defendeu que os quilombos permanecessem “enquanto recurso de resistência e enfrentamento da sociedade oficial que se instaura”, presentes inclusive fora dos territórios formalmente conhecidos como quilombos²⁸⁶. Ou uma herança dos movimentos feministas, especialmente das feministas negras, que estabeleceram “uma política de autorrecuperação e autoajuda que aborda diretamente a dor feminina e oferece estratégias de transformação”, com “um significativo corpo de trabalho de mulheres negras progressistas que prioriza a cura” (HOOKS, 2022, p. 235). E, por um viés interno, talvez esse movimento seja uma herança do rap consciente e da importância que ele dá a informar seus ouvintes – algo visível em figuras como Drik Barbosa e Emicida que o tiveram o rap dos anos 1990 como “escola”.

Por outro lado, esse solipsismo e estase política presente nos rappers estadunidenses (ou mesmo nos rappers alinhados ao regime de brisa) parece no mínimo estranho (ou comprovador das hipóteses de bell hooks sobre o lado negativo da integração racial), considerando o papel vigoroso exercido por movimentos antirracistas “de massa” do país ao longo do século XX como o Partido dos Panteras Negras, a Nação do Islã, e mesmo as igrejas batistas que tiveram uma articulação fundamental no movimento dos direitos civis. Puxando para o cenário atual, é inegável que o Black Lives Matter tenha tido impacto em artistas e ouvintes de rap nos EUA, mas, considerando suas

²⁸³ Destaco o *podcast* “AmarElo Prisma” e a minissérie televisiva “O Enigma da Energia Escura”, apresentados por Emicida, assim como o *podcast* “Sobre Nóiz com Drik Barbosa”, apresentado pela rapper homônima, e o *podcast* “Mano A Mano”, apresentado por Mano Brown.

²⁸⁴ Disponível em: < https://cultura.uol.com.br/noticias/54644_daniel-ganjaman-gaby-amarantos-drik-barbosa-e-mais-veja-shows-confirmados-na-posse-de-lula.html >. Acesso em: 19 jun. 2023.

²⁸⁵ É esperado que essas aproximações possam informar a esquerda partidária brasileira em algum nível, considerando que, para construir um “novo realismo” e propor projetos políticos e modos de subjetividade que possam efetivamente enfrentar a ascensão do fascismo neoliberal ao oferecer alternativas de melhora de vida para as pessoas pobres, “será necessário exercitar a capacidade de acolhimento, estar presente na vida das pessoas, conhecer seus problemas, sustentar espaços onde elas possam experimentar a própria potência e, assim, oferecer respostas situadas não apenas no futuro, mas aqui e agora” (NUNES, 2022, p. 137).

²⁸⁶ Para Dénêtem Touam Bona (2020, pp. 32-33), “o fato de afro-brasileiras e afro-brasileiros conceberem espaços de criação e de resistência como *quilombos* atesta a atualidade da secessão *marron*. Ou seja, as reativações de quilombos e mocambos não se limitam às lutas em defesa dos direitos e territórios das ‘comunidades remanescentes’ [...]; redesenham, para além das comunidades afrodescendentes, as formas de luta, de criação e de organização popular nas mais variadas áreas: desde a instituição de zonas autônomas urbanas que conjugam permacultura e centro de formação musical (como a Casa de Cultura Tainá em São Paulo) até o estabelecimento de uma rede solidária de quilombos e comunidades subalternas, tal como o projeto Rota dos Baobás”.

diferenciações em relação a modelos de atuação política do século passado, é de se estranhar as suas limitações em adquirir consistência e se agenciar com modos de “fazer política” no rap diferentes daqueles ancorados nos modos de expressão associados aos movimentos antirracistas do século XX (onde o rapper político se coloca no papel de pastor do rebanho desgarrado ou professor). Claro, as ruminações existenciais de Kendrick Lamar foram amplamente impulsionadas pela ascensão do BLM, que inclusive é marcado por uma atenção à saúde mental desde o princípio, com “diretores de saúde e bem-estar dedicados a acabar com a toxicidade em nossas próprias organizações” (BANDELE; KHAN-CULLORS, p. 251, tradução minha) e uma preocupação em criar em meio aos protestos ou depois deles um “lugar para descansar, para se renovar, [...] para se restaurar” (ibid., p. 222, tradução minha). Entretanto, o rap dos EUA de maneira geral parece não ter acompanhado tanto o movimento.

Independentemente de heranças políticas, a ambivalência crucial dessa forma de defesa é que, sem consistência política, essas práticas que se aproximam da ideia de paz quilombola podem muito bem se adequar aos modos de subjetividade neoliberal vigentes. É constante o risco de iniciativas voltadas para a saúde emocional partindo do regime de brisa (ou do de baile) caírem na chamada “happycracia”, aliança entre economistas neoliberais e arautos da psicologia positiva destrinchada por Edgar Cabanas e Eva Illouz (2022). Por essa perspectiva, a felicidade é o fim último da vida humana e até da política, sendo o critério transcendental acima de valores como igualdade e justiça. Para essa corrente, a felicidade é “uma atitude passível de ser engendrada pela força de vontade; resultado do treino de nossa força interior e nosso eu autêntico; única meta que faz a vida valer a pena” (CABANAS, ILLOUZ, 2022, p. 13). Nessa concepção, a felicidade é “um conceito objetivo e universal que pode ser medido de modo imparcial e preciso” (ibid., p. 59). A partir dela é que “devemos medir o valor de nossa biografia [...] e a magnitude de nosso desenvolvimento psíquico e emocional. Mais importante, a felicidade passou a ser o modelo, a encarnação da imagem ideal contemporânea do bom cidadão” (ibid., p. 13).

A “happycracia” tem implicações evidentemente políticas, se voltando para métricas do que supostamente faz as pessoas felizes para poder aprimorar mecanismos de controle e publicidade, alimentar o mercado bilionário de dados pessoais, e seguir influenciando “os padrões comportamentais [...] do coletivo” (ibid., p. 63). Por isso, enfatizo a importância das linhas de fuga vinculadas ao regime de brisa adquirirem consistência política, se ligarem a outros agenciamentos, e engendrarem novos vetores de

subjetivação que contribuam para a transformação das condições objetivas que produzem os modos de sofrimento somático e psíquico em relação aos quais essas práticas se opõem.

Figura 62 – Emicida cantando canções do “AmarElo” em meio a um público significativamente “gratiluz” e “happycrata” em Brasília



Fonte: Arquivo pessoal

Essa importância cresceu para mim depois de eu assistir a um show de Emicida em 2023, em Brasília, e me deparar com uma significativa parcela aparentemente “gratiluz” do público (majoritariamente branco e rico) que se mostrou tão indiferente com os outros quanto é de costume na capital do país. Curiosamente (ou não), essa parcela se manteve “travada” e em silêncio na parte final do show, quando Emicida finalmente cantou as músicas mais *hardcore* e “conscientes”, após dedicar quase dois terços do show ao “AmarElo”. Aqui me alinho mais uma vez a Maurizio Lazzarato, que defende que

o processo de subjetivação não pode se definir somente como ‘relação consigo’. Ele deve também ser uma ação estratégica, pois se desenvolve em meio a um mar de conflitos, de relações de comando e obediência, de dominação e de exploração. A transformação tanto de suas próprias subjetividades quanto a dos outros explorados e dominados não poderá acontecer sem um confronto/aliança entre classes e minorias numa luta radical contra o inimigo comum. [...] As práticas de liberdade (a autoconsciência e a criação de novas possibilidades de vida) são inseparáveis das lutas de libertação (revolução). Devir e revolução estão intimamente ligados (LAZZARATO, 2022, P. 301).

Em meio a essas contradições, as linhas de fuga e linhas de cura (VEIGA, 2021) que associo ao regime coreopolítico de brisa do rap tentam realizar uma espécie de “clínica do impossível”, termo cunhado pelo psicólogo Lucas Veiga.

Dizer que a clínica com pessoas negras é uma clínica do impossível não significa dizer que sea uma experiência homogênea [...] porque cada pessoa responde àquilo que lhe acontece de forma própria e cria as condições de saída e de saúde à sua maneira. Quando digo que a clínica com pessoas negras é uma clínica do impossível, quero dizer que, por mais diversos que sejam, todos meus pacientes negros precisam encarar o impossível da resolução [imediata] do racismo e este encontro com o impossível pode ter como resultado uma sensação de impotência e insuficiência que resvala em várias áreas da sua vida. Ao mesmo tempo, este encontro com o impossível coloca diante de nós a urgência da fuga (VEIGA, 2021, p. 27).

Fuga para quilombos, para territórios afetivos onde a vida seja mais vivível, onde se possa respirar, onde a brisa passe. O rap é uma das maneiras mais expressivas de demonstração dessa urgência da fuga, e, entre suas incontáveis formas, o regime de brisa se notabiliza como o mais imediatamente voltado para o que se poderia chamar de clínica. Apesar de tudo, aqueles que entram no território do rap seguem “produzindo realidades e modos de vida impossíveis”, demonstrando mais uma vez “o paradoxo da clínica com pessoas negras [...]: o impossível do fim imediato do racismo e o impossível de sermos totalmente capturados por ele” (ibid., p. 28). Afinal, sempre existirão múltiplos modos de defesa, tanto no rap quanto fora dele. E ainda há muitos mais a serem inventados.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

7.1 Recapitulando

*Watch as I combine all the juice from the mind
Heel up, wheel up, bring it back, come, rewind*
“Scenario” (1991) – A Tribe Called Quest feat. Busta Rhymes

Agora que nos aproximamos do fim desta cartografia, acredito que vale a pena olhar para o mapa de uma visão mais panorâmica e retomar o que foi traçado.

No primeiro capítulo, comecei apontando um cenário de crise do chamado “rap político”, a ponto de Mano Brown lamentar que “o rap virou algo de direita”. Essa crise está intimamente ligada à ascensão do neoliberalismo, e, mais recentemente, do fascismo. Isto posto, defendi que esse crescimento do fascismo neoliberal precisa ser acompanhado de uma transformação dos conceitos sobre a relação entre arte e política, e dos entendimentos de como se faz política no rap. A segurança do paradigma anterior, que chamei de “paradigma da consciência”, não se sustenta mais. Ele postulava que o “rap político” é caracterizado pela transmissão de mensagens políticas expressas por um artista ou grupo consciente com o intuito de conscientizar o público.

Esta tese teve seu segundo capítulo ancorado em críticas e questionamentos dos três pilares que sustentavam esse paradigma. Por um lado, a transmissão. De início, critiquei a tendência a solidificar esse tipo de transmissão, que costuma ser concebida em linhas retas, com as letras de canções como *corpus* privilegiado. Em contraponto, propus que investigações que considerem as materialidades da comunicação devem ser sustentadas em paradigmas (mais) relacionais, que coloquem para jogo fatores cruciais envolvidos nas performances musicais e suas “recepções”, em especial os movimentos dos corpos e as subjetividades.

Por mais que circule recorrentemente a ideia de que o “rap político” e a dança no sentido amplo são contrários, por um viés influenciado pelos Estudos de Performance, mesmo a mais revolucionária das performances de rap sempre ocorre através de posturas, gestos e coreografias específicos. O conhecimento transmitido pelo rap não é etéreo, nem circula somente a partir do discurso ou de produções de sentido. Por esse caminho, também me aproximei dos Estudos da Dança, para quem a dança não faz política ao

mimetizar discursos que estariam fora dela, e sim tocando na política própria aos movimentos, ou através dos próprios movimentos.

O segundo pilar seria o da consciência. Ainda em conversa com os Estudos da Dança e da Performance, mas também com a Filosofia, critiquei o pressuposto de que o rap mais politicamente eficaz seria o “rap consciente”. Por um lado, esse rótulo cria uma separação hierárquica entre os rappers e ouvintes conscientes e os que não são, e reitera essa separação a cada vez que fundamenta a política na crítica às ideologias ocultas para os olhos não-treinados, como argumenta Rancière (2012). Por outro, ele opõe a política emancipatória proposta pelo rap à inconsciência, demonstrando uma afinidade com o culto ao sujeito autônomo que marca o pensamento euromoderno. Em contraposição, aponte que todo processo comunicativo (e especialmente os que envolvem as artes e a dança) traz uma comunicação entre inconscientes, o emergir do que José Gil chama de consciência do corpo, e uma multiplicidade de corpos virtuais que atravessam o corpo objetivo com afecções e fantasias. Algo do gesto sempre escapa à significação e à consciência e toca no campo da indeterminação, o que se mostra um entrave para estratégias de politização da arte. Contudo, acredito que isso seja motivo para *encarar* essa agência do inconsciente, e não varrer essa indeterminação para debaixo do tapete.

O terceiro pilar seria a própria noção de política. Me apoiando em Guattari e Deleuze, considerei a política como funcionando em duas dimensões intrincadas, porém de lógicas distintas: a macropolítica e a micropolítica. Assim, entendi as práticas que constituem a política se fazem a partir de materialidades da comunicação (GUMBRECHT, 2010) e corpos (humanos ou “não-humanos”, individuais ou coletivos, atuais e virtuais), e sempre envolve produções de subjetividade. As movimentações políticas não estão garantidas de antemão a partir de identidades macro tidas como internamente homogêneas, sendo permeadas e bagunçadas a todos os momentos por investimentos libinais inconscientes que provocam gestos inesperados e bagunçam as ecologias sociais, como as artes não cansam de evidenciar.

Por esse viés, a política se faz no rap não somente através de críticas às mazelas sociais, mas também por transformações subjetivas que apontam para outros tipos de investimento desejante no campo social, maneiras de organizar as coletividades e formas de defesa contra as violências do cotidiano que não passam necessariamente pela denúncia. Ou seja, haveria dimensões macro e micropolíticas em jogo em todos os movimentos do rap, e a questão seria verificar até que ponto esses movimentos

conseguiriam adquirir consistência e se mostrar emancipatórios, igualitários, libertários etc., e com quais transformações nas relações entre os corpos eles se acoplam.

Passado esse momento mais “negativo”, faço a transição para as partes mais propositivas da cartografia. No terceiro capítulo, de cunho mais teórico, me apoio mais uma vez em Guattari e Deleuze e defendo o rap como um agenciamento territorial composto por relações entre corpos atravessados por afecções, estratos, agenciamentos coletivos de enunciação, e territórios afetivo-existenciais. Isso é útil para que eu possa postular a importância dos ritornelos ou refrões no rap. Não só os refrões musicais, mas principalmente os refrões gestuais, que funcionam como vetores de subjetivação, e agenciam as entradas e saídas em territórios e estados corporais do rap, assim como os ligam a outros gêneros musicais. Para elucidar o papel dos refrões gestuais, faço uma reflexão em torno das minhas próprias entradas nos territórios do rap, e demonstro como esse processo envolveu aprendizados de gestos e posturas, transformações nas minhas relações com outros corpos, incorporações de outros modos de subjetividade, e tensões relacionadas ao legado colonial que marca a história do rap.

Ainda no terceiro capítulo, me apoio em Lepecki para mostrar como os refrões gestuais são sempre marcados por dimensões políticas, e, dialogando com seus conceitos de coreopólicia e coreopolítica, invento os conceitos de regimes coreográficos e regimes coreopolíticos. A partir de um entendimento amplo de coreografia como um dado conjunto de movimentos realizado em dada ocasião, proponho que o surgimento da canção “The Message” do grupo Grandmaster Flash & The Furious Five em 1982 não marca o início do que veio a ser chamado de “rap político”, e sim o início da disjunção de dois regimes coreopolíticos do rap: o regime de baile, que marcava o rap até então, e o regime *hardcore*. A diferença entre eles não é entre um regime que é político e outro que não é, e sim entre dois modos gerais de “mover politicamente” os corpos.

Explorando a questão por outro ângulo, me comunico também com Frantz Fanon, principalmente seu estudo sobre o contexto argelino em meio à guerra de descolonização publicado em “Os Condenados Da Terra”. Fanon aponta quatro modos principais que os argelinos colonizados encontraram para liberar as tensões psíquicas e corporais: as danças ritualísticas, o direcionamento da agressividade para outros argelinos, os sonhos e a circulação de mitos terríficos. Para o martinicano, esses modos seriam também mecanismos de defesa contra a colonização, demonstrando um estado de tensão e trauma permanente. A partir de articulações com a esquizoanálise de Deleuze e Guattari, sugeri

que os regimes coreopolíticos do rap traçados aqui podem ser modos de defesa ou linhas de fuga contra as opressões cotidianas e o legado colonial.

Munido dessa bagagem conceitual, parti para um quinto capítulo onde exploro mais a fundo as particularidades e ambivalências dos regimes *hardcore* e de baile, articulando-os a temas como sensualidade, masculinidade, voz, a importância *das rappers* na história do regime *hardcore*, e as misturas entre os dois regimes.

Já o sexto capítulo é focado no regime *de brisa* do rap. Nessa seção, trago algumas histórias do rap do Brasil e dos EUA para demonstrar como o regime de brisa traz não só coreografias diferentes em relação aos outros dois regimes, mas também uma maneira singular de se defender das violências cotidianas e de se agenciar politicamente. Aqui Ice Cube mostra a importância de se fantasiar sobre um dia bom, Emicida conversa com Fanon a partir do disco “AmarElo”, Mano Brown sugere o conceito de brisa, Kendrick Lamar e DJ Screw se ligam a Lepecki, e Drik Barbosa entra em sintonia com Beatriz Nascimento. Nessas conexões, tentei materializar a ideia de que “‘teoria’ não é algo que se aplica à dança ou à performance como um curativo, remédio ou aditivo explicativo, mas é algo que emana de cada obra, que pode ser entendida como uma proposição, uma problemática, uma zona de intervenção no real” (LEPECKI, 2017, p. 17).

Em suma, os regimes coreopolíticos seriam agenciamentos em constante transformação que ligam modos de subjetividade, agenciamentos coletivos de enunciação que trazem consigo traços estilísticos distintos, territórios afetivos com maneiras específicas de entrar e sair deles, estados de corpo, relações entre corpos (atuais e virtuais) atravessados por afetos. Em cada um dos três regimes do rap há redes que conectam certas maneiras de mover e produzir corpos e certos modos de defesa e de prática política. E cada um deles tem suas próprias potências, ambivalências e limitações.

No regime *hardcore*, a política é entendida a partir da produção de corpos encorajados, gestos rígidos em alto nível de tensão, posturas com foco na manutenção do eixo vertical, e de performances voltadas para a denúncia, a crítica de mazelas sociais (principalmente através das letras), e a conscientização dos ouvintes. Suas limitações se concentram na centralidade da “tomada de consciência”, processo onde um artista ou grupo, através da performance musical, informa os ouvintes, fazendo com que eles ampliem sua consciência em torno da realidade social e mudem de atitude. Isso pode acontecer, claro, e tem enorme importância, mas as ligações diretas pressupostas nessa concepção não se sustentam na empiria dos contatos com objetos de arte, que envolvem agências diversas e opacidades, principalmente em tempos de efervescência política.

Já o regime de baile engloba incontáveis danças diferentes encenadas ao longo de cinco décadas de hip hop²⁸⁷. Nele, se faz política dançando até cansar, em festa, em transe, celebrando a vida. Os gestos são mais leves e soltos, os pés balançam o equilíbrio do corpo em um ritmo mais rápido, o baixo corporal é mais explorado, os movimentos são mais sinuosos. Nesse modo de defesa, a política se faz através de uma “tomada de inconsciência” (MINOZZO, 2022; ROLNIK, 1995), onde a consciência do corpo toma conta, a consciência neurótica baixa a guarda, a subjetividade se permite ser atravessada por afetos e devires, o corpo se perde na multidão, as tensões são temporariamente deixadas de lado, a alegria emerge. Através dessas tomadas de inconsciência, é possível traçar linhas de fuga, sair e entrar de territórios afetivo-existenciais, em gestos que podem contribuir com movimentos de descolonização do inconsciente. Ou, em outras palavras, mergulhar na potência do aqui e agora, fazendo da dança um momento de libertação, em que se emancipa *no gesto* o corpo subjugado.

No regime de baile se luta também pelo próprio direito de festejar, que está longe de ser igualmente distribuído, apesar de, muitas vezes, essas hierarquizações precisarem que os oprimidos liberem suas tensões para manter a ordem e o investimento desejante nos modos de vida desiguais. Essa seria a principal ambivalência do regime de baile, ou seja, a efusividade da festa que corre o risco de ver as coisas voltando aos seus lugares apropriados, os corpos se organizando e voltando a compor o organismo social de forma consensual, as subjetividades incapazes de inventar e investir em outros modos de vida.

Por fim, o regime de brisa é pautado por movimentos de descanso, respiro, por pausas para sentir a brisa correr, por coreografias lentas, paradas ou exauridas. Esses gestos trazem um desafio referente à política própria dos movimentos, considerando o imperativo cinético da modernidade, caracterizada pela fabricação de sujeitos “auto-móveis” de investimentos desejantes e econômicos em velocidade crescente, e o imperativo cinético do próprio rap, cujas performances costumam envolver corpos em constante movimento, gestos bruscos, posturas muscularmente tensas. Além disso, eles também têm uma dimensão micropolítica na medida em que se voltam contra a violência subjetiva que atinge os grupos colonizados e oprimidos e lhes causa sofrimento psíquico. Assim, as performances do regime de brisa trazem uma política que se dá na busca pela cura, pelo cuidado de si e dos outros, pelo direito de ser simplesmente humano e não ser interpelado a resistir a todo o momento, pela atenção à saúde psíquica, pela valorização

²⁸⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sqGmihIUDik&list=WL&index=3> >. Acesso em: 21 jun. 2023.

da expressão da vulnerabilidade e do amor, pela “paz quilombola” (NASCIMENTO, 2021). Contudo, essas coreografias não deixam de correr o risco de encontrar outras formas de exploração, traçar linhas de fuga tão vertiginosas que levam ao colapso do corpo, fazer do cuidado uma prática narcisista voltada de si para si, não conseguir produzir modos de subjetividade que balancem os investimentos desejantes que sustentam nossa vida capitalista, ou deixar de adquirir consistência política e se ligar a outros movimentos de contestação.

No fim das contas, acredito ter evidenciado que não existe uma só maneira de fazer política no rap, e sim pelo menos três, que na prática se articulam em múltiplas. Falo de múltiplos modos de mover politicamente os corpos não somente pela possibilidade de misturar os diferentes regimes e combiná-los como que por permutação, mas também considerando a abertura desses agenciamentos. Na prática, os modos de fazer política são múltiplos porque os agenciamentos que compõem os regimes coreopolíticos estão sempre abertos a outros agenciamentos, a outros gêneros musicais, a outros modos de produção de subjetividade, a outras histórias dos corpos. Por isso, os regimes não são fixos, imutáveis ou perenes, e sim conjuntos de relações em perpétuo movimento.

7.2 Os Regimes São Agenciamentos Abertos

Ser nessa cidade é confusão
Enquanto o câncer, a ansiedade e a depressão assombram nossa geração
Depois de tudo que aconteceu com a gente
Meu rap, ele nunca foi consciente, ele sempre foi consequente
“Pessoas” (2020) – BK’

Esse ímpeto de tratar os modos de fazer arte e política no rap em sua multiplicidade é algo que se encontra também em algumas das figuras com quem dialoguei ao longo desta cartografia. Mano Brown, em entrevista com Zeca Pagodinho para o *podcast* “Mano A Mano”, comenta que queria que o rap fosse “um companheiro de todos os momentos da vida de uma pessoa”, como o samba, que é “companheiro nos bons e maus momentos²⁸⁸”. Acredito que, se já não é assim, o rap chega cada vez mais

²⁸⁸ O trecho vem aos 1h1min de entrevista. E que fique registrado que Brown não desvincula esse companheirismo de uma dimensão política, já que logo antes ele opina que Zeca Pagodinho fez um trabalho político também, conduzindo o povo em momentos de dificuldade, colocando poesia onde não tinha, fazendo as pessoas passarem a ver a vida de uma forma melhor. Disponível em:

perto disso, se dispersando em inúmeras vertentes ao longo dos 50 anos de existência do movimento hip hop. Essa variedade é também política, ou está diretamente relacionada a ela. Me recordo mais uma vez de uma fala de Drik Barbosa, na já referenciada entrevista ao *podcast* “Afetos”, onde ela relata que

a gente tem conversado muito sobre isso também, né? [...] Sobre a importância de não achar que a gente tem que colocar o mundo só nas nossas costas, sabe? [De não achar] que só existe uma forma de lutar sobre as coisas, [...] que a gente tem que se adequar à forma do outro de luta sem entender as nossas subjetividades, enfim, quais são os nossos limites, sabe? De dia a dia, de discernimento, de tudo, pra poder lidar com as coisas da nossa forma dentro das nossas vivências... (BARBOSA²⁸⁹, 2021).

É sintomático que essa fala venha de Drik, já que ela é uma das artistas que bagunçam os regimes coreopolíticos que mapeei a ponto de parecer *ir além deles*. Afinal de contas, ela parece se deleitar em transitar entre todos, como falei, indo de um show de versões do disco “Sobrevivendo No Inferno”²⁹⁰ (com KL Jay nas picapes) a participar do programa “Versões”²⁹¹ do canal Multishow cantando releituras de sucessos do axé e da música pop baiana das décadas de 1980 e 1990.

Nessa toada, também destacaria os rappers de Atlanta Childish Gambino e André 3000 (do grupo Outkast), e a rapper Missy Elliott, da Virgínia, nos EUA. Todos eles transitam entre os três regimes, e os torcionam até eles parecerem irreconhecíveis. Basta lembrar do videoclipe de “This Is America”, de Gambino, com sua encenação de danças juvenis de hip hop alternadas com gestos duros, uma dura crítica ao racismo “americano” intercalada a um alegre coral gospel, gritos e sussurros. Ou de André 3000 com seus looks singulares dentro do rap, e seu estilo afrofuturista e ao mesmo tempo enraizado na cultura de Atlanta. Ou de Missy inventando uma interessantíssima tradução do CsO (que deveria ser o “corpo sem organismo”, e não “corpo sem órgãos) de Deleuze e Guattari no clipe de “The Rain (Supa Dupa Fly)”, vestida apenas do que parece ser um enorme saco de lixo preto, luvas pretas, um batom preto, um óculos de lente bordô, brincos de argola dourados e um capacete ornamentado em pedras de ouro que parece ser de um ciclista profissional

<<https://open.spotify.com/episode/0sv3qTTQSn1o0etgWVMDTk?si=d875a92beaf4469e>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

²⁸⁹ Disponível em:

<<https://open.spotify.com/episode/4RqeGAGxI3cgZtTuCmud95?si=0f5b88e19f53400e>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

²⁹⁰ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/B5QWp27AQ9o/?igshid=MzRIODBiNWFlZA==> >. Acesso em: 21 jun. 2023.

²⁹¹ Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/9160475/> >. Acesso em: 21 jun. 2023.

vindo do futuro, fazendo movimentos robóticos que parecem bagunçar seus órgãos, se aproximando mais da dança pós-moderna do que das coreografias costumeiras de rap.

Figura 63 – Childish Gambino no clipe de “This Is America”



Fonte: Captura de tela/Youtube²⁹²

Figura 64 – André 3000 no clipe de “B.O.B. (Bombs Over Baghdad)”, com três dançarinas alienígenas (?) dançando atrás dele em uma nave (?) com o firmamento ao fundo



Fonte: Captura de tela/Youtube²⁹³

Figura 65 – Missy Elliott no clipe de “The Rain (Supa Dupa Fly)”



Fonte: Captura de tela/Youtube²⁹⁴

²⁹² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

²⁹³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=lVehcuJXe6I> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

²⁹⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hHcyJPTTn9w> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

Ou seja, os regimes coreopolíticos do rap mapeados aqui *não abarcam tudo* o que foi criado no rap até agora, mesmo restringindo o escopo ao Brasil e aos EUA. Não poderiam abarcar tudo, e eu nem desejo que abarquem.

Outra forma de ir além dos regimes é se perguntar sobre o futuro do rap e dos seus regimes. Quanto a isso, bem, não é possível prever, já que os regimes são agenciamentos abertos. Contudo, imagino que o rap deve continuar expandindo e sendo cada vez mais um companheiro de momentos variados. Isso pode ter a ver com contar uma multiplicidade de histórias também. Mas mesmo entre os não-vencidos²⁹⁵ as histórias também têm suas hierarquias. Usualmente, a história do rap é contada a partir de distinções entre figuras mais e menos conscientes ou alienadas. Através dessa tese, cartografei uma *história coreopolítica do rap*, parcial, sem grandes pretensões de objetividade, porém com atenção à empiria, tentando redistribuir esses lugares e termos, e inventar outros conceitos a serem colocados em jogo.

Quanto ao *contexto histórico*, lembro que, na situação atual de desigualdade crescente e consolidação do fascismo neoliberal como força política, combinado com “o declínio das organizações de massa que estruturavam a ação dos de baixo no século XX, a probabilidade de que as próximas décadas tragam mais convulsões sociais confusas, que podem ir numa ou noutra direção, é bastante alta” (NUNES, 2022, p. 184). É uma previsão reiterada por Feldmann e Santos (2021, p. 182), que dizem que “a tendência é que as rebeliões se multipliquem, expressando inconformidade e revolta com uma dinâmica social que o progressismo apenas repõe”.

Diante disso, que papéis os refrões do rap ocuparão? Será trilha sonora de quê? De propagandas da Uber, empresa que é “carro-chefe” dos regimes de trabalho precarizados neoliberais, como fez MD Chefe recentemente? A que sonhos de vida em coletivo os não-vencidos do território do rap darão forma? Com quais movimentos políticos as vertentes de rap vão adquirir consistência, dar liga? Se o capitalismo segue lançando “modelos (subjetivos) da mesma forma que a indústria automobilística lança

²⁹⁵ Aqui remeto mais uma vez a Beatriz Nascimento, que disse: “neste país minha vida não é poder, mas tem outras expressões tão ou mais importantes que isso. [...] A história é como o campo, o território dos vencedores. Não adiantaria contrapô-la a uma história de vencidos. Ainda não fomos vencidos. Os assim chamados são indivíduos de muitas histórias, pequenas, mas fartas e fascinantes histórias (NASCIMENTO, 2022, p. 90). Esse termo também aparece no texto “El Tiempo De Los No-Vencidos: tiempo, ficción, política”, de Rancière (2019a), onde ele chega a conclusões bem parecidas às de Nascimento a partir de um diálogo com Walter Benjamin e sua distinção entre a história dos vencedores e a dos vencidos. Agradecimentos a Ângela Marques e Marco Aurélio Prado pela apresentação desse texto na cadeira “Vulnerabilidade, Políticas E Subjetivação Em Butler E Rancière”, que paguei como ouvinte.

uma nova linha de carros” (GUATTARI *apud* LAZZARATO, 2014, p. 113), a quais modelos subjetivos o rap vai se acoplar? Se, “espremida entre o descrédito do socialismo do século XX e a colonização da subjetividade pelo mundo da mercadoria, a potência criadora das ruas arrisca se tornar cativa da gramática da ordem” (FELDMANN, SANTOS, 2021, pp. 76-77), que movimentos o rap agenciará para propor modos de vida mais emancipatórios²⁹⁶ não restritos aos ditames do neoliberalismo progressista?

Figura 66 – MD Chefe em propaganda recente da Uber



Fonte: Captura de tela/Youtube²⁹⁷

E, indo por outro ângulo, como ficarão as teorias que tratam das relações entre rap e política, ou entre “estética” e política de modo geral? Inabaladas pelo fantasma da volta do bolsonarismo e do trumpismo, que nunca sumiram de fato? Seguirão apostando nos mesmos modelos, construindo talismãs, clamando por conscientizações? Ainda faz sentido falar em “estética” como termo guarda-chuva, seja no caso do rap ou não?

De minha perspectiva, o objetivo ao engajar em discussões sobre as relações entre as artes e a política não é fazer afirmações estáveis e transparentes que determinem o que é e o que não é político. Sim, a ideia aqui foi considerar mais dimensões nas análises de rap, com enfoque nos aspectos ligados ao corpo em movimento, às produções de subjetividade e à micropolítica. Mas essa busca por outros ângulos de investigação não tem como meta uma objetividade superior, ou a elevação de mais fatores ao nível da

²⁹⁶ Ou seja, de esquerda, o que o rap geralmente foi ao longo de sua história, algo que inúmeros fãs parecem esquecer ou ignorar em uma frequência crescente. Sinto a cada vez que leio comentários de páginas de rap do Instagram. Basta ver os comentários majoritariamente negativos, de diferentes ângulos, acerca da notícia de que o “Presidente Lula vai assinar decreto para reconhecer e fomentar a cultura Hip Hop no Brasil”. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/Cty87tFOnPr/?hl=pt-br> >. Acesso em: 22 jun. 2023.

²⁹⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/shorts/kq6QvAc4dCY> >. Acesso em: 12 jul. 2023.

consciência. Colocar o corpo no primeiro plano é (ou devia ser) deixar margem para as afecções, o inconsciente, as opacidades do contato com a arte. Ou fazer parte do mistério e de suas histórias (com H minúsculo), nas palavras de Sun Ra²⁹⁸.

Por muito tempo, várias análises sobre a política no rap têm sido não só feitas com volume baixo, focando nas letras e deixando relativamente de lado questões de sonoridades e gestos vocais, mas também com visibilidade baixa, deixando de atentar para os gestos e danças, e posicionando-os como fatores secundários ou terciários nas dinâmicas políticas. Isso sem falar das anestésias ao olfato, ao paladar, e principalmente ao tato. Ao colocar o corpo em movimento atravessado por afetos em primeiro plano na análise da politicidade do rap, torço contribuir para que outras perspectivas inventem novas maneiras de conceituar não só os movimentos dos artistas e ouvintes em cena, mas também as ligações do rap com movimentos políticos diversos que atravessam nossas sociedades. E sem ter a busca da solidez como meta última, pois caminhamos sobre um terreno movente, por mais que possamos nos esquecer disso.

²⁹⁸ A frase original é “Não faço parte da História. Faço parte do mistério, que é a minha história”, e foi dita por Sun Ra no filme “A Joyful Noise” (1980). Tradução minha.

REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, Tales. **O Soldado Antropofágico**: escravidão e não-pensamento no Brasil. 1. ed. São Paulo: n-1 edições; Editora Hedra, 2022.

ABDURRAQIB, Hanif. **They Can't Kill Us Until They Kill Us**: essays. 1st ed. Columbus: Two Dollar Radio, 2017.

_____, **Go Ahead In The Rain**: notes to a tribe called quest. 1st ed. Houston: University of Texas Press, 2019.

_____, **A Little Devil In America**: notes in praise of black performance. New York: Random House, 2021.

ACEVES, William J.. "The Watts Gang Treaty: hidden history and the power of social movements". In: **Harvard Civil Rights-Civil Liberties Law Review**, v. 57, n. 1, set. 2022.

ADLER, Bill. "The South Bronx Was Getting A Bad Rap Until A Club Called Disco Fever Came Along". People Magazine, 16 mai. 1983. In: Cepeda, Raquel (Org.). **And It Don't Stop**: the best American hip-hop journalism of the last 25 years. 1st ed. New York: Farrar, Straus And Giroux, 2004. Cap. 4, pp. 35-38.

ALBUQUERQUE, Gabriel. "Enegrecendo A Tecnologia: propostas teórico-epistemológicas para pensar as tecnologias nos estudos de som e música". In: **Anais do XLIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Recife, 2021a.

ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. **Guerras E Capital**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de; MARCONI, Dieison. "Trabalhar Imagens, Reparar O Visível: a política da imagem como prática reparadora". In: **Anais do XXX Encontro Anual da Compós**. São Paulo, 2021.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de; MARCONI, Dieison; ROLIM, Mário. "Sobre Alguns Problemas Na Política Da Estética De Rancière: um diálogo". In: **Anais do XLV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. João Pessoa, 2022.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de; CARDOSO FILHO, Jorge (Org.). **Comunicação, Estética E Política**: epistemologias, problemas e pesquisas. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020.

ALMEIDA, Mariléa de. **Devir Quilomba**: antirracismo, afeto e política nas práticas de mulheres quilombolas. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2022.

ALVAREZ, Gabriel; JENKINS, Sacha; MAO, Chairman; ROLLINS, Brent; WILSON, Elliot. **Ego Trip's Book Of Rap Lists**. 1st ed. New York: St. Martin's Griffin, 1999.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. "Pista 7: Cartografar é habitar um território existencial". In: Escóssia, Liliana da; Kastrup, Virgínia; Passos, Eduardo (Org.). **Pistas**

Do Método Da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. 1. ed. 5. imp. Porto Alegre: Sulina, 2020. Cap 7, pp. 131-149.

ALVES, César. **Pergunte A Quem Conhece:** Thaíde. 1. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

AMARAL, Adriana; POLIVANOV, Beatriz; SOARES, Thiago. “Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas”. In: **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v.41, n.1, p.63-79, jan./abr. 2018.

ANDRADE LIMA, Daniel Magalhães de. “Vozes Dos Fins Dos Corpos: materialidades digitais vocais e escutas queer”. In: **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, v. 9, n. 2, dez. 2020.

_____, “Pistas Que As Dublagens Nos Dão Para Investigar As Dinâmicas Audiovisuais Das Performances: pequenos mapas teóricos dos espaços ‘entre’”. In: **Anais do XLIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Recife. 2021.

_____, **A Vida Gestual Das Vozes:** dublagem e performance na cultura audiovisual. 267f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: < <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/49598> >. Acesso em: 2 out. 2023.

AUSTEN, Jake; TAYLOR, Yuval. **Darkest America:** black minstrelsy from slavery to hip-hop. 1st ed. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

BAILEY, Julius. **Philosophy And Hip-Hop:** ruminations on postmodern cultural form. 1st ed. New York: Palgrave MacMillan, 2014.

BALDWIN, James. **The Fire Next Time**. New York: 3rd ed. Vintage Books, 2013.

BANDELE, Asha; KHAN-CULLORS, Patrisse. **When They Call You A Terrorist:** a black lives matter memoir. New York: St. Martin’s Press, 2018.

BANES, Sally. “Physical Graffiti: breaking is hard to do”. The Village Voice. 22 abr. 1981. In: Cepeda, Raquel (Org.). **And It Don’t Stop:** the best american hip-hop journalism of the last 25 years. 1st ed. New York: Farrar, Straus And Giroux, 2004. Cap. 1, p. 7-11.

BARROS, Letícia Maria; BARROS, Maria Elizabeth Barros de. “Pista Da Análise: o problema da análise em pesquisa cartográfica”. In: Kastrup, Virgínia; Passos, Eduardo; Tedesco, Silvia (Org.). **Pistas Do Método Da Cartografia:** a experiência da pesquisa e o plano comum – volume 2. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016. Cap. 7, pp. 175-202.

BARROS, Regina Benevides de; KASTRUP, Virgínia. “Pista 4: Movimentos-funções Do Dispositivo Na Prática Da Cartografia”. In: Escóssia, Liliana da; Kastrup, Virgínia; Passos, Eduardo (Org.). **Pistas Do Método Da Cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. 1. ed. 5. imp. Porto Alegre: Sulina, 2020. Cap. 4, pp. 76-91.

BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. “Pista 1: A cartografia como método de pesquisa-intervenção”. In: Escóssia, Liliana da; Kastrup, Virgínia; Passos, Eduardo (Org.). **Pistas Do Método Da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1. ed. 5. imp. Porto Alegre: Sulina, 2020. Cap. 1, pp. 17-31.

BILGE, Sirma; COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

BISPO, Fábio; PEIXOTO, Herlam; SCARAMUSSA, Melissa. “Violência Masculina: uma leitura clínica da construção histórica e subjetiva da masculinidade”. In: Guerra, Andréa; Goes E Lima, Rodrigo (Org.). **A Psicanálise Em Elipse Decolonial**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2021. Cap. 12, p. 155-174.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A Terra Dá, A Terra Quer**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas Do Refúgio**. 1. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BONNETTE, Lakeyta M.. **Pulse Of The People: political rap music and black politics**. 1st ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

BORGES, Hélia. “Uma Certa Desordem: esquizos na/da psicanálise”. In: Santos, Anderson (Org.). **Psicanálise E Esquizoanálise: diferença e composição**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2022. Cap. 9, p. 201-218.

BORN, Georgina. “Music And The Materialization Of Identities”. In: **Journal Of Material Culture**, Oxford, v. 16, n. 4, 2011.

_____, “Music: Ontology, Agency, Creativity”. In: Chua, Liana; Elliot, Mark (Org.). **Distributed Objects: meaning and mattering after Alfred Gell**. 1st ed. New York: Berghann Books, 2013. Cap. 6, p. 157-184.

BOWEN, Sesali. **Bad Fat Black Girl: notes from a trap feminist**. 1st ed. New York: Amistad Books, 2021.

BOYLORN, Robin M.; COOPER, Brittney C.; MORRIS, Susana M. (Org.). **The Crunk Feminist Collection**. 1st ed. New York: Feminist Press, 2017.

BROWN, Wendy. **Nas Ruínas Do Neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente**. 1. ed. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019.

BUCHANAN, Ian. **Deleuzism: a metacommentary**. 1st ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

BUCHANAN, Ian; SWIBODA, Marcel (Org.). **Deleuze And Music**. 1st ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

BUCK-MOORS, Susan. “Aesthetics and Anaesthetics: walter benjamin's artwork essay reconsidered”. In: **October**, Cambridge, v. 62, out. 1992, p. 3-41.

BURTON, Justin Adams. **Posthuman Rap**. 1st ed. New York: Oxford University Press, 2017.

CABANAS, Edgar; ILLOUZ, Eva. **Happycracia**: fabricando cidadãos felizes. 1. ed. São Paulo: Editora Ubu, 2022.

CAMARGOS, Roberto. **Rap E Política**: percepções da vida social brasileira. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

CAMPOS LEAL, abigail. **Ex/orbitâncias**: os caminhos da deserção de gênero. 1. ed. São Paulo: GLAC Edições, 2021.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. **Práticas de escuta do rock**: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação. 216f. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: < <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-8DPJCV> >. Acesso em: 11 set. 2023.

CARTER, Paul. **The Lie Of The Land**. 1st ed. London: Faber & Faber, 1996.

CASANOVA, Janaína. “Eu Tava Lá: experiências estético-políticas a partir da performance de mulheres no rap de Salvador”. In: Almeida, Gabriela; Cardoso Filho, Jorge (Org.). **Comunicação, Estética E Política**: epistemologias, problemas e pesquisas. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020. Cap. 4, p. 67-84.

CEPEDA, Raquel (Org.). **And It Don’t Stop**: the best american hip-hop journalism of the last 25 years. 1st ed. New York: Farrar, Straus And Giroux, 2004.

CHANG, Jeff. **Can’t Stop Won’t Stop**: a history of the hip hop culture. 1st ed. New York: St. Martin’s Press, 2005.

CHERKI, Alice. **Frantz Fanon**: um retrato. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2022.

CLINTON, George; GREENMAN, Ben. **Brothas Be, Yo Like George, Ain’t That Funkin’ Kinda Hard On You?**: a memoir by george clinton. 1st ed. New York: Atria Paperback, 2014.

COSCARELLI, Joe. **Rap Capital**: an atlanta story. 1st ed. New York: Simon & Schuster, 2022.

COUTINHO, Tamiris. “As Faixa Rosa Da Cena Trap BR: empoderamento feminino, representatividade e muito *flow*”. In: **Anais do XLV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. João Pessoa, 2022. Disponível em: < <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0720202217251562d864ab117f1> >. Acesso em: 25 jun. 2023.

DAVID-MÉNARD, Monique. **A Vontade Das Coisas**: o animismo e os objetos. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

DEIS, Christopher. “Hip-Hop And Politics”. In: Williams, Justin A. (Org.). **The Cambridge Companion To Hip-Hop**. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Cap. 14, p. 192-205.

DELEUZE, Gilles. **Dois Regimes De Loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____, **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.

_____, **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011b.

_____, **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____, **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____, **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DORLIN, Elsa. **Autodefesa**: uma filosofia da violência. 1. ed. São Paulo: Crocodilo/Ubu Editora, 2021.

DYSON, Michael Eric. **Know What I Mean?**: reflections on hip hop. 1 st ed. New York: Basic Civitas Books, 2007.

EDWARDS, Paul. **How To Rap**: the art and science of the hip-hop mc. 1st ed. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

EZE, Emmanuel Chuckwudi. **Race And The Enlightenment**: a reader. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1997.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

_____, **Os Condenados Da Terra**. 2. ed. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2021.

_____, **Por Uma Revolução Africana**: textos políticos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021a.

FAUSTINO, Deivison. “Posfácio”. In: Fanon, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020. P. 245-266.

_____, **Frantz Fanon E As Encruzilhadas**: teoria, política e subjetividade. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

_____, “Apresentação: notas confusas, mais reais e intensas, sobre os quatro pretos mais perigosos do Brasil”. In: Santos, Jaqueline Lima; Vieira, Daniela (Org.). **Racionais MC's: entre o gatilho e a tempestade**. São Paulo: Perspectiva, 2023. Apr., pp. xvi-xxviii.

FELDMANN, Daniel; SANTOS, Fabio Luis Barbosa dos. **O Médico E O Monstro: uma leitura do progressismo latino-americano e seus opostos**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2021.

FORMAN, Murray. “Represent”: race, space and place in rap music. 2000. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint!: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 17, p. 247-269.

FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula. **Curso Básico De Teorias Da Comunicação**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FRANKO, Mark. “Dance And The Political: states of exception [excerpts]”. 2006. In: Lepecki, André (Org.). **Dance**. Cap. 4, pp. 145-148.

FOSTER, Susan Leigh. “Choreographies Of Gender”. In: **Signs**, v. 24, n. 11, pp. 11-13. Chicago, Outono 1998.

_____, **Choreographing Empathy: kinesthesia in performance**. 1st ed. New York: Routledge, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAGO, Verónica. **A Razão Neoliberal: economias barrocas e pragmática popular**. 1. ed. São Paulo, Ubu Editora, 2018.

GARCIA-ROZA, Luis Alfredo. **Freud E O Inconsciente**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GELL, Alfred. **Arte E Agência**. São Paulo: Editora Ubu, 2018.

GENOSKO, Gary; YOUNG, Eugene B.; WATSON, Janell. **The Deleuze & Guattari Dictionary**. 1st ed. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

GEORGE, Nelson. **Hip Hop America**. 3rd ed. New York: Penguin Books, 2005.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____, **Caos E Ritmo**. 1. ed. Lisboa: Relógio D'água, 2018.

GILROY, Paul. **Darker Than Blue: on the moral economies of black atlantic culture**. 1st ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

_____, **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Poética Da Relação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GODARD, Hubert. “Gesto e Percepção”. In: Soter, Silvia e PEREIRA, Roberto (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidadeEditora, 2003. Cap. 1, p. 11-35.

GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José. **Revoltas Escravas No Brasil**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por Um Feminismo Afro-Latino-Americano**: ensaios, intervenções e diálogos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **The Black Dancing Body**: a geography from coon to cool. 3rd ed. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

GRAMUGLIO, María Teresa; ROSA, Nicolás. “Tucumán arde”. 1968. In: Mesquita, André; Esche, Charles; Bradley, Will (org.). **Arte E Ativismo**: antologia. São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Afterall, 2021. Cap. 30, pp. 156-160.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

_____, “Entrevista com Christine Greiner”. In: Lima, Dani (org.). **Gesto**: práticas e discursos. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. Cap. 12, pp. 191-206.

_____, “Um Marco Na Historiografia Dos Corpos Que Dançam”. In: Lepecki, André. **Exaurir A Dança**: performance e a política do movimento. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017. Apresentação, pp. 11-14.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____, **Chaosophy**: texts and interviews 1972-1977. 1st ed. Los Angeles: Semiotext(e). 2009.

_____, **As Três Ecologias**. 21. ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.

_____, **Caosmose**: um novo paradigma estético. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____, **¿Qué es la ecosofía?**: textos presentados y agenciados por Stéphane Nadaud. 1. ed. Buenos Aires: Cactus, 2015.

_____, **Os Anos De Inverno (1980-1985)**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2022.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUERRA, Andréa; GOES E LIMA, Rodrigo (Org.). **A Psicanálise Em Elipse Decolonial**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção De Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2010.

GUTIERREZ, Gabriel. “Agenciamentos políticos no rap dos Racionais Mc’s: o Atlântico Negro e a estilização da vida”. In: **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo, set. 2016.

HAGER, Steven. “Afrika Bambaataa’s Hip-Hop”. The Village Voice. 21 set. 1982. Cepeda, Raquel (Org.). **And It Don’t Stop**: the best american hip-hop journalism of the last 25 years. 1st ed. New York: Farrar, Straus And Giroux, 2004. Cap. 2, p. 12-26.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HEWITT, Andrew. **Social Coreography**: ideology as performance in dance and everyday movement. 1st ed. Durham & London: Duke University Press, 2005.

HOOKS, bell. **Killing Rage**: ending racism. 1st ed. New York: Holt Paperbacks. 1996.

_____, “Hardcore Honey: bell hooks goes on the down low with Lil’ Kim”. **Paper Magazine**. Mai. 1997. Disponível em: < <https://www.papermag.com/lil-kim-bell-hooks-cover-1427357106.html?rebelltitem=62#rebelltitem62> >. Acesso em: 20 jun. 2022.

_____, **Outlaw Culture**: resisting representations. 2nd ed. New York & Oxon: Routledge Classics, 2006.

_____, **Olhares Negros**: raça e representação. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2019.

_____, **A Gente É Da Hora**: homens negros e masculinidade. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2022.

HOPE, Clover. **The Motherlode**: 100+ women who made hip-hop. 1st ed. New York: Abrams Image, 2021.

IANDOLI, Kathy. **God Save The Queens**: the essential history of women in hip-hop. 1st ed. New York: Harper Collins, 2019.

JANOTTI JÚNIOR, Jéder. “Por Uma Análise Midiática Da Música Popular Massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais”. In: **Revista E-Compós**, São Paulo. Agosto de 2006.

_____, “War For Territory: cenas, gêneros musicais, experiência e territórios sonoros”. In: **Anais do XXI Encontro Anual da Compós**. Juiz de Fora, jun. 2012.

_____, “Além Do Rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos”. In: **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, 2016, pp. 108-123.

_____, **Gêneros Musicais Em Ambientações Digitais**. 1. ed. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020.

_____, “Deambulações e Prescrições em Torno dos Regimes de Escuta Conexa”. In: **Anais do XLIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Recife, out. 2021.

JANOTTI JÚNIOR, Jéder; PEREIRA DE SÁ, Simone. “Revisitando A Noção De Gênero Musical Em Tempos De Cultura Musical Digital”. In: **Galáxia**, São Paulo, n. 41, mai-ago. 2019, p. 128-139.

JANOTTI JÚNIOR, Jéder; PILZ, Jonas; PEREIRA ALBERTO, Thiago. “‘F**K YOU ROGER, PLAY THE SONGS’: rock, política e rasuras na turnê de Roger Waters no Brasil em 2018”. In: **Anais Do 28º Encontro Anual Da Compós**, 2019, Porto Alegre. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos-2019/papers/---f--k-you-roger--play-the-songs-----rock--politica-e-rasuras-na-turne-de-roger-waters-no-brasil-em-2018>>. Acesso em: 23 mar. 2022.

JANOTTI JÚNIOR, Jéder; ROLIM, Mário A. O. M. “‘Isto Não é Música!’: dissensos, política e polícia na música popular massiva”. In: **Anais do XLII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Belém, set. 2019.

JAY-Z. **Decoded**. 1st ed. New York: Spiegel & Grau. 2010.

KAHF, Usama. “Arabic Hip-Hop: claims of authenticity and identity of a new genre”. 2007. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 10, p. 116-133.

KASTRUP, Virgínia. “O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo”. In: In: Escóssia, Liliana da; Kastrup, Virgínia; Passos, Eduardo (Org.). **Pistas Do Método Da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1. ed. 5. imp. Porto Alegre: Sulina, 2020. Cap. 2, pp. 32-51.

KASTRUP, Virgínia; POZZANA, Laura. “Cartografar é acompanhar processos”. In: Escóssia, Liliana da; Kastrup, Virgínia; Passos, Eduardo (Org.). **Pistas Do Método Da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1. ed. 5. imp. Porto Alegre: Sulina, 2020. Cap. 3, pp. 52-75.

KEHL, Maria Rita. “Radicais, Raciais, Racionais: a grande fátia do rap na periferia de São Paulo”. In: **São Paulo Em Perspectiva**, São Paulo, v. 13, n. 3, 1999, p. 95-106.

KLEIN, Gabrielle. “Urban Choreographies: artistic interventions and the politics of urban space”. In: Kowal, Rebekah J.; Martin, Randy; Siegmund, Gerald (Org.). **The Oxford Handbook Of Dance And Politics**. 1st ed. New York: Oxford University Press, 2017. Cap. 7, pp. 131-148.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, Os Movimentos Aberrantes**. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAUNAY, Isabelle. “Entrevista com Isabelle Launay”. In: Lima, Dani (org.). **Gesto: práticas e discursos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. Cap. 6, pp. 103-120.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, Máquinas, Subjetividades**. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo/n-1 edições, 2014.

_____, **Fascismo Ou Revolução?: o neoliberalismo em chave estratégica**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.

_____, **O Intolerável Do Presente, A Urgência Da Revolução: minorias e classes**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2022.

LE GUIN, Ursula. **Os Despossuídos**. 1. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2017.

LEPECKI, André. “Inscribing Dance”. In: Lepecki, André (Org.). **Of The Presence Of The Body: essays on dance and performance theory**. 1st ed. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. Cap. 8, p. 124-139.

_____, “Coreopolítica E Coreopolícia”. 2012. In: **ILHA**, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun., 2012, p. 41-60.

_____, **Exaurir A Dança: performance e a política do movimento**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017.

_____, “The Politics of Speculative Imagination in Contemporary Choreography”. 2017a. In: Kowal, Rebekah J.; Martin, Randy; Siegmund, Gerald (Org.). **The Oxford Handbook Of Dance And Politics**. 1st ed. New York: Oxford University Press, 2017. Cap. 8, pp. 149-168.

LIMA, Dani. “Gesto, Corporeidade, Ética E Política: pensando conexões e diálogos”. In: **Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos**, 2, 2017, Campinas.

MACHADO, Taísa. **Cabeças da Periferia: Taísa Machado - o afrounk e a ciência do rebolado**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MARTIN, Randy. **Performance As Political Act: the embodied self**. 1st ed. New York: Bergin & Garvey Publishers, 1990.

_____, **Critical Moves: dance studies in theory and politics**. 1st ed. Durham: Duke University Press, 1998.

MATEUS, Suzana. “Corporeidades Cênico-Musicais: investigando o corpo e a cena em performances de música”. In: **Anais do XLVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: < https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0816202321032664dd63ce840b6.pdf >. Acesso em: 4 out. 2023.

MBEMBE, Achille. **Crítica Da Razão Negra**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____, **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

McLEOD, Kembrew. “Authenticity Within Hip-Hop And Other Cultures Threatened With Assimilation”. 1999. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint**: the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 13, p. 164-178.

MENDONÇA JÚNIOR, Francisco Carlos Guerra de. “‘Meu Relato É Sanguinário, Playboy Não Vai Curtir’: o discurso antimidiático do rapper eduardo taddeo. **Anais do XLV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, João Pessoa, 2022. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0705202223492662c4f8367bf0e> >. Acesso em: 25 jun. 2023.

MINOZZO, Ana. “Viver A Partir Do Inconsciente: entrelaces de uma ética ecofeminista da psicanálise”. In: Santos, Anderson (Org.). **Psicanálise E Esquizoanálise**: diferença e composição. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2022. Cap. 8, p. 183-200.

MIZRAHI, Mylene. **A Estética Do Funk Carioca**: criação e conectividade em mr. catra. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

MOORE, Marcus J. **The Butterfly Effect**: how kendrick lamar ignited the soul of black america. 1st ed. London: Hodder & Stoughton, 2020.

MORGAN, Joan. **When Chickenheads Come Home To Roost**: a hip-hop feminist breaks it down. 2nd ed. New York: Simon & Schuster, 2017.

_____, **She Begat This**: 20 years of The Miseducation Of Lauryn Hill. 1st ed. New York: Simon & Schuster, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma História Feita Por Mãos Negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

_____, **O Negro Visto Por Ele Mesmo**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NEAL, Mark Anthony. “Postindustrial Soul: black popular music at the crossroads”. 1999. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint!**: the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York & London: Routledge, 2012. Cap. 32, p. 476-502.

_____, “No Time For Fake Niggas: hip-hop culture and the authenticity debates”. 2012. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint**: the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 8, p. 164-178.

NUNES, Rodrigo. **Do Transe À Vertigem**: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O Fim Da Canção**: racionais mc's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. 412f. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo,

Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: < https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09102015-154802/publico/2015_AcauamSilverioDeOliveira_VOrig.pdf >. Acesso em: 11 set. 2023.

_____, “‘Quanto vale o show?’: Racionais MC’s e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo”. In: **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 1, p. 113-37, jul.-dez. 2017.

_____, “O evangelho marginal dos Racionais MC’s”. In: Racionais MC’s. **Sobrevivendo No Inferno**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Intro, p. 19-41.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A Cena Musical Da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2018.

_____, “Bata O Seu Koo: estéticas corporais alternativas e novas performances de gênero e raça em uma festa negra lgbtqi+”. In: **Anais do XXX Encontro Anual Da Compós**. São Paulo, 2021.

PARDUE, Derek. **Sobrevivendo No Inferno**. 1st. ed. New York: Bloomsbury Academic, 2021.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas Do Método Da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PELBART, Peter Pal. **Ensaio do Assombro**. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PERRIN, Julie. “Ler Rancière A Partir Do Campo Da Dança Contemporânea”. In: **AISTHE**, Rio de Janeiro, Vol. VII, nº 11, 2013. Pp. 42-60.

POZZANA, Laura. “Pista Da Formação: a formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade”. In: Kastrup, Virgínia; Passos, Eduardo; Tedesco, Silvia (Org.). **Pistas Do Método Da Cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum – volume 2**. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016. Cap. 2, pp. 42-66.

QUINTANA, Laura. **Política De Los Cuerpos: emancipaciones desde y más allá de jacques rancière**. 1. ed. Barcelona: Herder Editorial, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A Noite Dos Proletários: arquivos do sonho operário**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____, **A Partilha Do Sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo, Editora 34, 2009.

_____, **Aesthetics And Its Discontents**. 1st ed. Malden: Polity, 2009a.

_____, “Afterword / The Method Of Equality: an answer to some questions”. In: Rockhill, Gabriel; Watts, Philip (Org.). **Jacques Rancière: history, politics, aesthetics**. 1st ed. Durham: Duke University Press, 2009b. Cap. 12, p. 273-288.

_____, **O Espectador Emancipado**. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____, **Nas Margens Do Político**. 1. ed. Lisboa: KKYM, 2014.

_____, **Dissensus: on politics and aesthetics**. 1st ed. New York: Bloomsbury Academic, 2015.

_____, **Dissenting Words: interviews with Jacques Rancière**. 1st ed. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

_____, **O Desentendimento: política e filosofia**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____, **Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art**. 2nd ed. New York, Verso, 2019.

_____, “El Tiempo De Los No-Vencidos: tiempo, ficción, política”. 2019a. In: **Revista de Estudios Sociales**, n. 70, 2019, pp. 79-86.

_____, **O Método Da Cena**. 1. ed. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021.

RATTS, Alex. “Prefácio: O Corpo-Espelho Negro”. In: Nascimento, Beatriz. **O Negro Visto Por Ele Mesmo**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022. Cap. 1, p. 7-40.

RIVERA, Raquel Z.. “Butta Pecan Mamis: 'chocolaté calienté’”. 2003. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 28, p. 419-434.

ROCHA, Arthur Dantas. **Racionais MC's: sobrevivendo no inferno**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

ROCKHILL, Gabriel. “The Politics of Aesthetics: political history and the hermeneutics of art”. 2009. In: Rockhill, Gabriel; Watts, Philip (Org.). **Jacques Rancière: history, politics, aesthetics**. 1st ed. Durham: Duke University Press, 2009. Cap. 17, pp. 195-215.

_____, **Radical History & The Politics of Art**. 1st ed. New York: Columbia University Press, 2014.

ROLIM, Mário A. O. M.. **Rosto branco, voz “negra”**: Iggy Azalea e as tensões do pop-rap. 172f. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <
<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/31854>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

_____, “Por Uma Consideração Da Política No Rap A Partir De Regimes Coreográficos”. In: **Anais do XLIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Salvador, 2020. Disponível em: <
<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt7-ep/mario-a-o-m-rolim.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2023.

_____, “O Rap Virou De Direita’?: ascensão do conservadorismo neoliberal e crise do rap político”. In: **Anais do XLIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 2021. Disponível em: < <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt7-ep/mario-a-o-m-rolim.pdf> >. Acesso em: 25 jun. 2023.

_____, “SEIS PROBLEMAS NA POLÍTICA DA ESTÉTICA: pensando ‘com e contra’ Rancière a partir de algumas cenas”. In: ANAIS DO 31º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2022, Imperatriz. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: < <https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/seis-problemas-na-politica-da-estetica-pensando-com-e-contra-ranciere-a-partir-d?lang=pt-br> > Acesso em: 25 jun. 2023.

_____, “Rumo A Uma Teoria Da Política Dos Contatos Com Objetos De Arte: uma crítica à colonialidade da estética, e uma proposta relacional”. In: ANAIS DO 32º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2023, São Paulo. **Anais eletrônicos....** Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: < <https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/rumo-a-uma-teoria-da-politica-dos-contatos-com-objetos-de-arte-uma-critica-a-col?lang=pt-br> >. Acesso em: 12 set. 2023.

ROLNIK, Suely. “À Sombra Da Cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia”. In: Rios Magalhães, Maria Cristina (Org.). **Na Sombra Da Cidade**. 1. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

_____, **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____, **Esferas Da Insurreição**: notas para uma vida não-cafetinada. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROSE, Tricia. **Black Noise**: rap music and black culture in contemporary america. 1st ed. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

_____, **The Hip Hop Wars**: what we talk about when we talk about hip hop. 1st ed. New York: Basic Civitas Books, 2008.

SANTOS, Jaqueline Lima. “Harvard: o dia do Colloquium – Por Jaqueline Lima Santos”. 26 fev. 2014. **Geledés**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/harvard-o-dia-do-colloquium-por-jaqueline-lima-santo/>>. Acesso em: 15 fev. 2023.

SANTOS, Jaqueline Lima; VIEIRA, Daniela. “Efeito Colateral Do Sistema: a formação do grupo de rap que contrariou as estatísticas”. In: Santos, Jaqueline Lima; Vieira, Daniela (Org.). **Racionais MC’s**: entre o gatilho e a tempestade. São Paulo: Perspectiva, 2023. Cap. 1, pp. 2-31.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Artmachines**: deleuze, guattari, simondon. 1st. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

SERRANO, Shea. **The Rap Year Book**: the most important rap song from every year since 1979, discussed, debated, and deconstructed. 1st ed. New York: Abrams Image, 2015.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. **Direito De Sequência Esquizoanalítica**: contra-antropologia e descolonização do inconsciente. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2022.

SLOTERDIJK, Peter. **Infinite Mobilization**. 1st. ed. New York: Polity, 2020.

SOARES, Thiago. “Cultura Pop: interfaces teóricas, abordagens possíveis”. In: **Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Manaus, 2013.

_____, “Há Uma Luz Que Nunca Se Apaga”. In: Murari, Lucas; Nagime, Mateus (Org.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. 1. ed. 2015.

_____, **Ninguém É Perfeito E A Vida É Assim**: a música brega em Pernambuco. 1. ed. Recife: Outros Críticos, 2017.

_____, **Modos De Experienciar A Música Pop Em Cuba**. 1. ed. Recife: Editora UFPE, 2021.

SODRÉ, Muniz. **A Ciência do Comum**: notas para o método comunicacional. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____, **As Estratégias Sensíveis**: afeto, mídia e política. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

SOVIK, Liv. **Aqui Ninguém É Branco**. Rio De Janeiro: Aeroplano, 2009.

_____, **Tropicália Rex**: música popular e cultura brasileira. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo E O Repertório**: performance e memória cultura nas américas. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TENÓRIO, Winglison Henrique do Nascimento. “Senta A Bunda: A Bunda Performática Em Videoclipes De Funk Como Indicativo De Disputas Interseccionais E De Gênero Musical”. In: **Anais do XLIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Recife. 2021.

TEPERMAN, Ricardo. **Se Liga No Som**: as transformações do rap no brasil. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons Dos Negros No Brasil**: cantos, danças, folguedos: origens. 3. ed. São Paulo: Editora, 34, 2012.

TOURÉ. “The Hip-Hop Nation: whose is it? in the end, black men must lead”. 1999. In: Cepeda, Raquel (Org.). **And It Don’t Stop**: the best american hip-hop journalism of the last 25 years. 1st ed. New York: Farrar, Straus And Giroux, 2004. Cap. 24, p. 272-284.

VEIGA, Lucas. **Clínica Do Impossível**: linhas de fuga e de cura. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

VIANA DE PAULO, Rodolfo. “Crítica À Masculinidade Hegemônica Dos Malandros Cariocas Do Samba”. In: **Anais do XLIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Recife. 2021.

VIEIRA, Daniela. “A Nova Condição Do Rap: de cultura de rua à são paulo fashion week”. In: **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 27, n. esp. 1, abr. 2022.

VIEIRA DA SILVA, Rômulo. “‘Fiz Um Boogie Pra Você, Baby’: Tensões Representativas A Partir Do Primeiro Álbum Solo Do Mano Brown”. In: **Anais do XL Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba. 2017. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0522-1.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

VILELA, Bruna. “‘BH É Quem?’: Doug Filmes, Youtube e a mediação do funk mineiro como gênero musical”. In: **Anais do I Simpósio Popfilia**. Recife, 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1tPTBoO-GLoIDzVrBcc9phEwU-nEy_Vr7/view>. Acesso em: 16 mar. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

_____, **A Inconstância Da Alma Selvagem**: e outros ensaios de antropologia. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WAGNER, Roy. **A Invenção Da Cultura**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WALKER, Lance Scott. **DJ Screw**: a life in slow revolution. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 2022.

WESTHOFF, Ben. **Dirty South**: outkast, lil wayne, soulja boy, and the southern rappers who reinvented hip-hop. 1st ed. Chicago: Chicago Review Press, 2011.

_____, **Original Gangstas**: The Untold Story of Dr. Dre, Eazy-E, Ice Cube, Tupac Shakur, and the Birth of West Coast Rap. New York: Hachette Books, 2016.

WHITE, Miles. **From Jim Crow To Jay-Z**: race, rap, and the performance of masculinity. 1st ed. Chicago: University of Illinois Press, 2011.

WINTERS, Joseph. “Contemporary Sorrow Songs: traces of mourning, lament, and vulnerability in hip hop”. In: **African American Review**, vol. 46, n. 1, primavera 2013, pp. 9-20.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.