

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

RÓBSON PERES DA ROCHA

VOZ, BATIDA E MOVIMENTO:
narrativas de vida e a formação de sujeitos no rap

Porto Alegre

2020

Róbson Peres da Rocha

**VOZ, BATIDA E MOVIMENTO:
narrativas de vida e a formação de sujeitos no rap**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Enio Passiani

Porto Alegre

2020

RÓBSON PERES DA ROCHA

**VOZ, BATIDA E MOVIMENTO:
narrativas de vida e a formação de sujeitos no rap**

Resultado: **Aprovado**

BANCA EXAMINADORA

Dr. Julio Souto Salom

Dr. Leandro Rogério Pinheiro

Dr. Alexandre Almeida de Magalhães

CIP - Catalogação na Publicação

Rocha, Róbson Peres

Voz, batida e movimento: narrativas de vida e a formação de sujeitos no rap / Róbson Peres Rocha. -- 2020.

179 f.

Orientador: Enio Passiani.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Sociologia. 2. Cultura. 3. Política. 4. Rap/Hip Hop. 5. Sujeitos. I. Passiani, Enio, orient. II. Título.

À Pati

AGRADECIMENTOS

Em tempos pandêmicos escrevo os seguintes agradecimentos como quem dá um abraço em cada um dos nomes aqui citados.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa que possibilitou essa pesquisa e às políticas públicas em torno das ações afirmativas de modo geral que implicaram diretamente na diminuição das desigualdades e no meu acesso ao ensino superior e a pós-graduação.

Agradeço ao meu orientador Enio Passiani, pela parceria, por ter me guiado da melhor forma possível pelos caminhos imprevisíveis da pesquisa sem deixar de passar toda a confiança possível para o meu trabalho.

Agradeço aos professores com quem pude compartilhar conhecimento e aos funcionários da UFRGS de maneira geral por manterem forte a universidade pública, gratuita e de qualidade.

Agradeço a todos os meus amigos, aqueles com quem muitas vezes não pude estar presente mesmo antes da pandemia devido aos compromissos acadêmicos. Alguns nomes, no entanto, têm relação direta com a realização dessa pesquisa e devem ser citados: Agradeço à Fernanda Rocha, por ter me ajudado a fazer de Porto Alegre um lar provisório. À amiga Rê, que por me fazer sentir que nunca iria ficar sem ter para onde ir. À Taíse Barfknecht, José Elias Orth e ao Chimia pela amizade e recepção afetuosa na capital. Às duas pernas que completam o meu tripé, Arthur e Júlio. Ao Bruno Almeida, pelas trocas acadêmicas. Ao Glauco Ludwig Araujo, pelas contribuições valiosas ao projeto. Aos amigos que mesmo longe estão sempre perto João e Beta. À Priscila Ferraz pelos reencontros da vida. À dinda Eidi. À Andressa Wentz pelas novas perspectivas. À Tainara Carozzi e Dina Prates, pelos dias de luta e pelos dias de xis. Aos colegas Léo, Cecí, Isa pela divisão das angústias.

À turma de mestrado de 2018 do PPGS UFRGS pela comunidade que formamos e por não deixar de acreditar na ciência mesmo sob ataques. Ao grupo de Estudantes Negrxs na Pós e a sua potência. Ao Coletivo de Mídia Alternativa Manifesto de Passo Fundo.

Agradeço a Julio Souto Salom pelas conversas sobre rap e cultura periférica, e por ter me ajudado a conhecer um dos projetos mais revolucionários do estado.

Agradeço, especialmente, à Casa de Cultura Hip Hop de Esteio e a seus coordenadores Rafa Rafuage, Preto NV, Rafael Mautone, Giovanni, Allan Bitello, JJ Uantpi um projeto que me fez acreditar que a utopia é aqui. Aos rappers com quem convivi na casa. Ao Iuri Estigarribia pelas conversas sobre rap e sobre a vida.

Agradeço a minha sogra Elzira Ketzer e ao meu sogro Valter Ketzer por serem uma âncora.

Agradeço a minha vó Dona Bugra, meus tios, primos e sobrinhos. Aos meus irmãos Rodrigo, Rudi e Daia. A minha mãe Maria Eli Peres da Rocha e meu pai Roberto Munhoz, o meu melhor eu busquei em vocês.

Por fim, agradeço a minha família aos meus gatos Fanon, Davis e bell e a minha companheira Patricia Ketzer por todo o amor, paciência e apoio durante esse processo e por ter me “dado a chance” de ser feliz.

*“Meu melhor é invisível
Tudo o que tive é o que senti
Nada corrompeu meu coração”*

RESUMO

A presente pesquisa procura entender as transformações sociais ocorridas no âmbito cultural a partir do rap e seus desdobramentos na formação de sujeitos políticos. O rap, desde seu início no Bronx, por meio de uma Estética Africanista, tem fornecido estratégias de sobrevivência para jovens marginalizados pela ordem vigente, se demonstrando, dessa forma, como uma importante prática de resistência para a cultura afrodiáspórica. No Brasil, o Racionais MC's e seu paradigmático *Sobrevivendo no inferno* (1997) possibilitou não apenas a emancipação individual de seus membros, mas a formação de um sentimento comum na periferia tendo como horizonte a vida. Mais do que contar a história da periferia, o rap tem sido produtor de sujeitos que tomam parte da história, modificando seus destinos. Com as mudanças no contexto político e social pós anos 1990, novos questionamentos têm sido colocados ao rap: se, por um lado, o rap avançou como produto no mercado nos últimos anos, movimentando altos valores em vendas, vestuários, publicidade etc, por outro, sua fundamentação em princípios coletivos, tendo como horizonte a periferia, resiste a esse mesmo mercado (OSUMARE, 2007), um jogo de poder cujo rapper participa ativamente. Partindo dessa perspectiva, tomamos como norte a seguinte questão: *Qual a contribuição do rap na formação de sujeitos políticos e que política fazem os rappers em seu contexto?* Para tanto, optamos por abordar o assunto a partir do cotidiano vivido, investigando sob o ponto de vista do sujeito. A pesquisa se configura como qualitativa. Procuro, a partir de entrevistas narrativas, participação observante e análise da performance, coletar dados da história de vida, assim como das práticas cotidianas dos rappers na região metropolitana de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Como resultado a pesquisa demonstra que o rap produz regimes democráticos na periferia por meio de manifestações públicas, assim como instaura uma política estruturada sobre laços de amizade, possibilitando aos sujeitos históricos que produzam e se apropriem de sua narrativa.

Palavras-chave: rap, sujeitos, política, cultura, narrativa de vida, Estética Africanista.

ABSTRACT

This research seeks to understand the social transformations that take place in the cultural sphere of Rap and their consequences on the development of political subjects. Rap music, since its beginning in the Bronx, through an Africanist aesthetic, has provided survival strategies for young people marginalized by the current order, thus demonstrating itself as an important resistance practice for the afro-diaspora culture. In Brazil, Racionais MC's and its paradigmatic *Sobrevivendo no Inferno* (1997) enabled not only the individual emancipation of its members but the establishment of a common feeling in the periphery with life as its horizon. More than telling the story of the periphery, Rap has been a producer of subjects who take part in history, changing their destinies. With the changes in the political and social context after the 1990s, new questions have been posed to Rap: whether, on the one hand, Rap has advanced as a product on the market in recent years, moving high values in sales, clothing, advertising, etc., on the other, its foundation in collective principles, having the periphery as its horizon, resists this same market (OSUMARE, 2007), a game of power in which the rapper participates actively. From this perspective, we take the following question as a guide: What is the contribution of Rap in the formation of political subjects and what politics do rappers make in their context? For this, we chose to approach the subject from the daily experience, investigating from the subject's point of view. This is qualitative research in which, from narrative interviews, observant participation, and performance analysis, I try to collect life history data, as well as the daily practices of rappers in the metropolitan region of Porto Alegre, in Rio Grande do Sul. As a result, research shows that Rap produces democratic regimes in the periphery through public manifestations, as well as establishing a structured policy on bonds of friendship, allowing historical subjects to produce and take ownership of their narrative.

Keywords: Rap, subjects, politics, culture, life narrative, Africanist Aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cross Bronx Expressway, 1963.	51
Figura 2: Convite à festa Back to school jam.....	54
Figura 3: A barraca de disco móvel Swingaling, Jamaica.	57
Figura 4: Presidente Lula recebe rappers que o apoiaram.	88
Figura 5: Capa álbum Cores e Valores	103
Figura 6: Porta Casa de Cultura Hip Hop.	116
Figura 7: Estante.....	117
Figura 8: Tênis ornamento	118
Figura 9: Sofá de plástico.....	119
Figura 10: B. Boy fazendo uma manobra de breakdance.	120
Figura 11: Cena Vai Sabê - transitando.	147
Figura 12: Cena videoclipe "É nós memo" – Pose Gangsta.	148
Figura 13: Cena videoclipe "Vai sabê" – Esperando o ônibus.....	149
Figura 14: Cena Vai Sabê - Roda de amigos	154

SUMÁRIO

1 SALVE!	14
2 PERCURSO METODOLÓGICO	21
2.1 AMOSTRA.....	21
2.2 ENTREVISTA NARRATIVA E SEMIESTRUTURADA.....	22
2.3 PESQUISA PARTICIPANTE.....	24
2.4 DADOS EM ÁUDIO, VÍDEO E IMAGEM	25
2.5 ANÁLISE DOS DADOS	26
2.5.1 Narrativa de Vida e Análise do Discurso	26
2.5.2 Análise do Discurso	29
3 VOZ, BATIDA E MOVIMENTO	33
3.1 PERFORMANCE.....	36
3.2 ESTÉTICA AFRICANISTA: PALAVRA, RITMO E CORPO INTERCULTURAL	39
3.3 REPRESENTAÇÃO	46
4 RAP GLOBAL: A GÊNESE DO MOVIMENTO HIP HOP	50
5 O RAP NA LINHA DO TIRO	66
6 A PERIFERIA PEDE PASSAGEM	83
6.1 SOBREVIVENTES DO INFERNO.....	86
6.1.1 “Eu registrei, vim cobrar, sangue bom”	86
6.1.2 Nova Escola	90
6.1.3 “Entre o sucesso e a lama”	96
7 “TRIUNFO, SE NÃO FOR COLETIVO É DO SISTEMA”	104
7.1 (IN)DEPENDÊNCIA NO RAP.....	104
7.2 “PERIFERIA É PERIFERIA EM QUALQUER LUGAR”: POLÍTICA E DIVERSIDADE	108
8 AS MANIFESTAÇÕES DO SUJEITO	115

8.1 O HIP HOP TÁ NA CASA!.....	115
8.2 A INFÂNCIA	121
8.2.1 O registro.....	121
8.2.2 “ <i>escolhi o futebol e rap</i> ”	123
8.2.3 “ <i>Primeiro neto preto da minha vó</i> ”	124
8.2.4 “ <i>Eu era o teste, tá ligado</i> ”	125
8.2.5 Superdotado	127
8.2.6 Reinventar o cotidiano	129
8.2.7 “ <i>Na verdade, minha mãe que me mostro trabalho, né</i> ”	130
8.3 O GRUPO.....	133
8.3.1 “ <i>Eu olhei, assim, os caras são daqui do lado</i> ”	133
8.3.2 “ <i>Só nas bocada, né, que nós sabia que ia tê energia</i> ”	134
8.3.3 “ <i>Tipo assim, meu grupo, ele também não tá pra fazê fama, nem pra ganhá dinheiro</i> ”	136
8.3.4 “ <i>O nosso motivo maior era livrar essas pessoas</i> ”.....	137
8.3.5 Ocupando a escola	142
8.3.6 Perder moral	143
8.4 “VAI SABÊ”	145
8.5 O ATIVISMO.....	155
8.5.1 “ <i>Bem dizê o rap é minha vida</i> ”	155
8.5.2 “ <i>Mas tipo, eu acho que a gente tá deslocado aqui, né</i> ”	158
8.5.3 Sonhador na prática	159
9 PODE CRÊ!	162
9.1 A VIDA COMO HORIZONTE	162
9.2 POLÍTICA DA AMIZADE.....	163
9.3 A DEMOCRACIA EM PERFORMANCE.....	164
9.4 A QUESTÃO DA DIVERSIDADE.....	164
9.5 MANIFESTAR-SE.....	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167

1 SALVE!

A presente pesquisa segue, como no sentido aplicado por Enrique Dussel (2014, p.18), a “pretensão de verdade”: apresenta-se, desse modo, em estado permanentemente provisório e inacabado de demonstração da verdade, como deve ser a ciência, na medida que tenta uma aproximação argumentativa, mas sempre passível de ser superada por uma argumentação melhor. Busca, com isso, entender as transformações sociais ocorridas no âmbito cultural a partir do rap e seus desdobramentos na formação de sujeitos políticos.

Desse modo, é a esses sujeitos que a presente pesquisa se esforça em dar voz. Entendo, no entanto, que a escrita desta dissertação é um também um ato político que se faz com o corpo na interpretação e na escrita. Em um momento anterior (ROCHA, 2019), tive a oportunidade de escrever parte de minha própria trajetória em um trabalho acadêmico. A bibliografia utilizada para fazer isso, embora de muita importância e legitimidade dentro do ambiente acadêmico, me jogava a todo momento para fora do texto, tive que me escrever às margens do trabalho, como se nas pontas dos pés caminhasse sobre a beira de um grande precipício a-teórico. A busca pela tão almejada “neutralidade científica” apagou de minha trajetória uma série de traços históricos importantes. Nesse mesmo espaço, conversando com meu professor à época Frederico Santos dos Santos, primeiro professor negro com quem tive a oportunidade de ter aula, falava que não me sentia confortável em me autodeclarar como negro, pois não me identificava com nenhum aspecto da cultura afrodiáspórica de modo que, não reconhecia isso em meu cotidiano. Professor Frederico dos Santos me perguntou à época se eu ouvia rap, no que respondi que sim, logo respondeu com uma pergunta: Então?

Nesse sentido a presente pesquisa é também uma recuperação pessoal, um esforço existencial. Não à toa, após esse episódio uma série de lembranças se recuperaram, meu histórico na escola de samba, Bom Sucesso de Passo Fundo, lugar onde fui, sob certos aspectos, alfabetizado por meio dos sambas enredo e das figuras carnavalescas, mestre salas, porta bandeiras, tias baianas etc; a figura de minha avó Dona Bugra, benzedeira e seus sincretismos; a representação da minha mãe, mulher negra doméstica e outros tantos aspectos que permitem falar do lugar do negro na nossa sociedade.

A partir disso, abro mão da falácia da neutralidade em prol de uma visão situada pois:

Não posso e não me interessa transcender a mim mesmo como habitualmente os cientistas sociais declaram supostamente fazer em relação às suas investigações. Quanto a mim considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e situação no grupo étnico-cultural a que pertença, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define. *Situação* que me envolve qual um cinturão histórico de onde não posso escapar conscientemente sem praticar a mentira, a traição, ou a distorção da minha personalidade (NASCIMENTO, 1978, p.41, *grifo do autor*).

Ocupo, portanto, o lugar de fala do homem negro mestiço, morador do interior do Rio Grande do Sul, filho de doméstica, sem nome do pai na identidade, socializado na esquina e na escola de samba, frequentador da escola pública, usuário de políticas públicas, bolsista PROUNI, cotista, publicitário, militante antirracismo, machismo e LGBTfóbia e a favor dos direitos humanos.

Há cerca de dois anos, guiado por um colega, iniciei minha incursão à Casa de Cultura Hip Hop em Esteio (CCHE), um empreendimento criado pelos próprios rappers da região, num movimento conjunto auto-organizado e que resultou numa das maiores casas de cultura da América Latina. Um espaço voltado à cultura, à defesa da vida e à emancipação de jovens e adultos que são deixados de lado pela ordem vigente. Parte do esforço desta dissertação, inspirado por iniciativas como essa, se volta a demonstrar como esforços coletivos seguem reconstruindo a história destruída pela colonização, rompendo com o pacto branco, patriarcal, burguês.

Como Joel Rufino dos Santos nos ensina, na incapacidade da história (ou da sociologia), enquanto ciência, em captar o pobre como sujeito, cabe à literatura, à música popular, ao enredo da escola de samba, à arquitetura, ao futebol-arte, à literatura oral e, por que não, ao rap, a reponsabilidade pela “única história do pobre” (SANTOS, 2004, p.35). Levando em conta as ideias de Joel Rufino dos Santos, entendo que o rap não só conta a história a partir do ponto de vista do pobre, como se torna uma possibilidade para a sua emancipação.

Nesse sentido, é possível afirmar que durante os anos 1990 o grupo Racionais MC's registrou da forma mais visceral a história dos pobres no Brasil. Rompendo com o discurso conciliatório vigente no país, o quarteto causou uma verdadeira revolução no modo como a desigualdade passou a ser vista, ou melhor, ouvida por todos. Escancarando os limites do discurso sobre democracia racial no país, o tom de denúncia presente no álbum *Sobrevivendo no inferno* representou uma mudança no paradigma cultural vigente à época em toda a quebrada. A leitura do Brasil sob o ponto de vista do marginalizado realizada pelo grupo escancarou a desigualdade

encoberta pela ideologia dominante. Com o avanço do neoliberalismo e o aumento do genocídio negro por parte da política de morte aplicada pelo Estado, o Racionais uniu quebradas, fortaleceu os laços e deu voz à periferia.

Dar voz, todavia, é reintroduzir o corpo na narrativa de modo que acrescida de batida e movimento, a voz em performance representa o elemento humano mais básico, a “força rítmica da vida” (OSUMARE, 2007). Por meio do poder ancestral da palavra, calcado em uma Estética Africanista, o rap pôs em prática um regime restaurativo que não se reduz a descrever as realidades periféricas, mas proporciona condições para *criar* o cotidiano de jovens em diferentes lugares do mundo, possibilitando não apenas que contem, mas que reinventem sua própria história.

De acordo com Simas e Rufino (2018), a diáspora em si configura uma dupla experiência: de morte e de vida. Ocupando-se de práticas ancestrais milenares, em que “memórias ancoradas em corpos” (ANTONACCI, 2014) são constantemente revividas, o rap reelabora passado, presente e futuro de modo a resistir à narrativa moderna produtora de corpos descartáveis, superando, desse modo, a morte física e simbólica causada pelo esquecimento. Ao “sobreviver no inferno” o Racionais MC’s possibilitou não apenas a emancipação individual de Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e KL Jay, mas a formação de um sentimento comum na periferia tendo como horizonte a vida.

O compromisso comunitário proporcionado não apenas pelo rap, mas por um conjunto de manifestações presentes na periferia, tendo como princípio a vida em sua integralidade e o corpo como base epistêmica, fundamentou saberes, práticas, valores e representações que organizaram esse espaço possibilitando estratégias de sobrevivência cada vez mais elaboradas.

De acordo com o pesquisador Tiaraju Pablo D’Andrea, por meio do rap¹ um *sujeito periférico* ascende com uma subjetividade atravessada pelo:

(...) reconhecimento de ser morador da *periferia*; o orgulho de ser portador dessa condição; o pertencimento a uma coletividade que compartilha códigos, normas e formas de ver o mundo; o senso crítico com relação à forma como a sociedade está estruturada; a ação coletiva para a superação das atuais condições (D’ANDREA, 2013, p. 275, *grifo do autor*).

A identificação positiva com sua própria condição, de acordo com Grada Kilomba (2019), é parte do processo de reparação que leva à descolonização, desse modo, a intersubjetividade que leva à visão positiva da periferia é um passo fundamental para a libertação do “eu” de sua condição de subalternidade. Apropriando-se de bell hooks, a autora entende que sujeitos são aqueles que

¹ Não apenas o rap, mas os saraus, a literatura marginal etc.

“têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (HOOKS apud KILOMBA, 2019, p. 28). *Tornar-se sujeito*, desse modo, é um fazer, um falar “em nosso próprio nome” (HALL apud KILOMBA, 2019, p. 29). De tal forma que manifestar-se enquanto sujeito é tomar parte na história.

Com as modificações político-sociais pós anos 1990, o movimento hip hop no Brasil, e junto dele o rap, passou por uma série de modificações colocando novas possibilidades ao conjunto de práticas e saberes em torno desse sujeito social. A aproximação do Estado em torno de ONGs, casas de cultura e posses² deu um ar institucional para parte do movimento hip hop, dessa forma passando a tomar ares de legitimidade ante o *status quo*. O avanço tecnológico, o acesso ao consumo e as ações afirmativas possibilitaram o aparecimento de uma nova escola.

Levando em consideração o caminho percorrido até aqui, em que se coloca um dilema em torno do “vender sem se vender”, sendo, desse modo, o não se vender a manutenção de uma prática discursiva voltada ao coletivo, calcada, por sua vez, em um *ethos* situado na periferia, algumas questões emergem desse dilema; como o rap rearticula sua prática discursiva de modo que a sua expansão no mercado enquanto movimento não implique um total abandono da política no cotidiano? De outro modo, o “sujeito periférico” resiste ao novo cotidiano do rap?

Desse modo, entendemos que a presente pesquisa procura localizar por meio da narrativa de vida não só a possibilidade da existência de um “sujeito social”, mas a sua manifestação em contextos específicos no cotidiano dos rappers, de sorte que se a periferia estabelece seus limites, esse sujeito por si só não deve ser encarado como o mesmo em todos os lugares.

Se, por um lado, o rap avançou como produto no mercado nos últimos anos, movimentando altos valores em vendas, vestuários, publicidade etc, por outro, sua fundamentação em princípios coletivos tendo como horizonte a periferia resiste a esse mesmo mercado (OSUMARE, 2007), um jogo de poder cujo rapper participa ativamente.

Por mais que muitos teóricos se disponham a desvendar as mudanças sociais ocorridas no país, principalmente nos tumultuados últimos anos, boa parte das análises tendem a caminhar rumo ao centro hegemônico, deixando de lado as subjetividades marginais afetadas e que afetam esses macromovimentos. Embora seja de suma importância descortinar o emaranhado institucional que mantém a ordem cultural em pé, principalmente em tempos em que a esperança de um país

² Posse é um movimento formado por várias pessoas no hip hop, articuladas em associações por interesse comum.

emergente descarrilou em uma crise institucional de grandes proporções, procuramos dar vazão a uma série de significados que se encontram no cotidiano dos rappers com todas as suas contradições possíveis.

Para tanto, adentro o universo do hip hop³, mais especificamente do rap, partindo de narrativas de vida individuais, mas não sem abordar questões de interesse coletivo. Contrariando a hipótese de que o rap estaria perdendo potencialidade estético-política ao se aproximar do mercado, trabalhamos com a ideia de que, por meio de uma nova partilha do sensível⁴, o rap tem deslocado a luta de classes vigente nos anos 1990 para uma disputa interseccional, que visa tanto raça e classe quanto o gênero. Outros pontos importantes observados dizem respeito aos deslocamentos territoriais e a relação com a tecnologia. Procuramos, a partir disso, evidenciar de que forma o rap tem se demonstrado uma prática de resistência muito importante para a cultura afrodiáspórica. Desse modo, tomo como mote central para esta pesquisa a seguinte pergunta: *Qual a contribuição do rap na formação de sujeitos políticos e que política fazem os rappers em seu contexto?*

A pesquisa se configura como qualitativa. Procuo, a partir de entrevistas narrativas, participação observante e análise da performance, coletar dados da história de vida, assim como das práticas cotidianas dos rappers na região metropolitana de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Embora, durante incursão no campo, tivesse acompanhado dois rappers e coletado material em entrevista e áudio de ambos, durante a etapa de análise optei por me direcionar a apenas um, devido à grande quantidade de dados a serem processados e ao tipo de processo manual de análise ao qual optei. Apresento, dessa forma, a história de vida de um sujeito nesta dissertação. Em respeito ao tempo, disposição e à figura humana do participante que não foi incluído na análise, firmo aqui meu compromisso com a publicação posterior dos dados coletados em forma de artigo científico.

³ Embora muitas vezes se confundam em seu uso cotidiano, costuma-se diferir rap de hip hop. O hip hop, etimologicamente, significa “pular e mexer os quadris” (*to hip to hop*) e é considerado um movimento cultural amplo. Constituiu-se inicialmente de quatro elementos: o Grafitti, o *B Boy* e a *B Girl*, o DJ e o MC. Mais tarde, durante o processo de afirmação do movimento, foi acrescentado o Conhecimento como um elemento essencial (MACEDO, 2011, p. 261-262). De acordo com Roberto Camargos, o hip hop constitui um conjunto de valores historicamente formulados que devem ser cultuados: “cultura vinculada à rua, portanto ao espaço público; dimensão comunitária calcada na solidariedade e na irmandade; autoconhecimento e educação voltados para o empoderamento; (auto)valorização dos sujeitos e de seu lugar social; cultura como instrumento de luta e afirmação de negros, pobres e/ou marginalizados em geral” (2016, p. 54-55). O rap, por sua vez, é a expressão musical do movimento, operada por dois dos elementos, DJ e MC, acompanhados do Conhecimento e significa “ritmo e poesia” (*rhythm and poetry*). Nem sempre o rap fica restrito aos limites da cultura hip hop, muitas vezes sendo mais conhecido por sua disseminação no mercado, o que leva à relação conflitiva entre os praticantes e a constantes debates entre rappers, fãs e pesquisadores.

⁴ “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p.16).

No capítulo 2, *Percursos metodológicos*, procuro descrever as escolhas metodológicas adotadas durante a pesquisa, proponho para esta pesquisa o uso de entrevista narrativa em conjunto com a análise do discurso no intuito de captar episódios na dispersão do discurso e não necessariamente uma narrativa homogênea e linear. Junto às entrevistas utilizo dados coletados durante um ano de visitas à Casa de Cultura Hip Hop de Esteio, no Rio Grande do Sul, de modo a variar a forma de acesso ao cotidiano do rapper entrevistado. Por fim, opero análise na obra do rapper a partir do videoclipe de uma música, analisando a performance.

No capítulo 3, *Voz, batida e movimento*, apresento o marco teórico utilizado na pesquisa, o conceito de Estética Africanista e seus desdobramentos na palavra, no ritmo e no corpo; estética que tem por princípio a manutenção de práticas de diferentes povos em diáspora e que visa a sobrevivência por meio da reinvenção. Nesse capítulo também discorro sobre a performance enquanto uma *forma-força*, que possibilita a reinvenção por meio de um processo restaurativo que relaciona representação e atitude. Por fim, recupero a noção de representação, conceito importante para a localização do lugar ocupado pelo sujeito.

Nos capítulos 4, 5, 6 e 7 abordo aspectos da história do rap, importantes para a pesquisa, desde sua gênese no Bronx até o momento atual. Embora por questões didáticas a escrita se apresente de maneira quase linear, acredito que boa parte dos elementos descritos nesses capítulos se encontrem de forma dispersa no cotidiano dos rappers e não necessariamente como um *continuum* histórico.

No capítulo 4, *Rap Global: a gênese do movimento hip hop*, falo sobre o modo como uma série de deslocamentos históricos dão condições de possibilidade para o surgimento do hip hop na América do Norte. A partir de diferentes manifestações culturais o rap se torna um meio de resistir ao avanço da modernidade excludente no Bronx. Desde sua gênese, o hip hop, e por meio dele o rap, tem formado um conjunto de práticas e saberes voltadas à preservação da vida e à resolução de conflitos para uma multiplicidade de grupos em diáspora. Ao fim, esses saberes e práticas se inserem numa lógica de comunicação global, em que por meio do mercado hegemônico, e apesar dele, o rap ocupa cada vez mais espaço na cultura jovem mundial, criando conexões entre as diferentes marginalidades.

No capítulo 5, *O rap na linha do tiro*, recupero, sob o ponto de vista histórico, o modo como o rap se constituiu no Brasil a partir dos anos 1990 em contraposição a uma política de morte operada pelo avanço do Estado neoliberal pós-ditadura e pelo mercado. Em meio à fragmentação

social vivida no país a partir dos anos 1990, o rap produz “versos em cima dos destroços” (GARCIA, 2007, p. 196), denunciando a falsa democracia e fundamentando uma subjetividade positiva para a periferia.

No capítulo 6, *A periferia pede passagem*, descrevo como a partir dos anos 2000 o rap toma novos rumos. Após o movimento “sobreviver ao inferno”, organizações em torno das posses, casas de cultura, associações etc, possibilitam ao rap organizar-se institucionalmente, de modo que a partir desse período o rap passa a almejar um espaço de legitimidade ante o Estado enquanto representante da cultura periférica. Ainda nesse período um novo grupo emerge formando uma “nova escola” (TEPERMAN, 2105a, 2015b, 2015c). As mudanças ocasionadas por essas movimentações impactam diretamente no modo como o rap se apresenta hoje na medida em que os limites em torno da noção de “sujeito periférico” começam a ser testados nessa ocasião.

No capítulo 7, *Triunfo, se não for coletivo é do sistema*, discuto o modo como o rap em âmbito nacional tem se apresentado hoje após impacto das novas formas de organização do mercado iniciados nos anos 2000, assim como os impactos das políticas públicas que possibilitaram um maior acesso a negras, negros e camadas mais pobres ao consumo e à universidade, entre outras políticas afirmativas. Nesse sentido, argumento que embora o rap tenha enfraquecido o discurso sob o ponto de vista hegemônico em relação à classe, tem se evidenciado novas pautas em torno no avanço feminista, LGBTQI+ e da raça, o que coloca o sujeito periférico frente a uma maior diversidade de vozes.

Por fim, apresento a história de vida de Preto NV, rapper ativista morador da região metropolitana de Porto Alegre, buscando compreender os diferentes lugares que ocupa, antes e depois de seu encontro com o rap.

2 PERCURSO METODOLÓGICO

2.1 AMOSTRA

Pesquisas que se baseiam na narrativa de vida ou trajetória biográfica dos entrevistados costumam ter uma duração maior do que pesquisas quantitativas, assim como um grande número de pesquisadores envolvidos, na medida em que demandam uma quantidade maior de dados de um mesmo entrevistado. Bernard Lahire, em sua obra *Retratos Sociológicos: disposições e variações individuais* (2004), utiliza seis entrevistas com oito entrevistados, sendo cada entrevista com um pesquisador específico.

Tratando da presente pesquisa, inicialmente optamos por captar a história de vida de dois entrevistados, no entanto, o volume de material inicial de cada entrevistado excedeu a programática de análise que havíamos preparado, de modo que nos propomos a complementar as narrativas com a observação participante e análise da performance. Diante disso, decidimos por analisar apenas uma história de vida, dedicando-se, posteriormente, a análise e publicação do material coletado com o segundo entrevistado. Cada entrevistado teve captado cerca de duas horas de entrevista, o que veio a gerar um número de cerca de 80 páginas (fonte 12, espaçamento 1,5) de material para análise. Grada Kilomba em sua tese de doutorado sobre o racismo na Alemanha, traduzida recentemente como “*Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*” argumenta que entrevistas mais longas poderiam conseguir mais dados, porém “não seria realista processar tanta informação em um projeto” (2019, p. 87), tratando-se de uma pesquisa de mestrado, menos ainda.

Os critérios principais para a escolha foram, primeiramente, o acesso, na medida em que pesquisas biográficas demandam que o entrevistado seja consultado mais de uma vez; e em segundo lugar foi a existência de obras produzidas pelos atores, de modo que fosse possível ter acesso a esse material para análise da performance. Para além desses critérios, optamos por atores não muito próximos e nem totalmente desconhecidos, na medida em que, como evidenciado por Lahire (2004, p. 33), a proximidade pode causar uma série de constrangimentos e receios para ambos, pesquisador e entrevistado, e a demasiada distância impossibilita a imersão necessária no universo do entrevistado. Para tanto, mantive contato com ambos pelas redes sociais, assim como por visitas a Casa de Cultura Hip Hop de Esteio (CCHE) e a UFRGS, espaços onde pude conhecer

os entrevistados, antes de propriamente entrevistá-los para a pesquisa, de sorte a estabelecer uma relação de confiança.

As incursões na CCHE ocorreram entre agosto de 2018 e dezembro de 2019, consistindo em visitas focalizadas nos eventos promovidos pela casa, assim como em dias próximos aos eventos. As coletas de materiais em áudio, vídeo e imagem ocorreram nos canais oficiais dos rappers no YouTube, bem como nas redes sociais promovidas pelos artistas (Instagram e Facebook). Já as entrevistas aconteceram em junho e novembro de 2019, com ambos os rappers, captadas por meio de um gravador.

2.2 ENTREVISTA NARRATIVA E SEMIESTRUTURADA

Num primeiro momento, esta pesquisa caracteriza-se por uma reconstrução retrospectiva da *história de vida* dos entrevistados, na medida em que busca recuperar, a partir das diferentes formas de socialização, a trajetória sócio-histórica dos atores, portanto, trata-se de uma pesquisa centrada em sujeitos (KILOMBA, 2019, p. 80). O intuito dessa recuperação é o de identificar os processos que produziram posições e mudanças de posição durante a narrativa dos rappers, do fazer e do pensar o rap e a importância desse para a produção dessas posições.

De acordo com Cruz Neto (1994, p. 67), a entrevista enquanto forma de coleta de dados se caracteriza por ser uma técnica que valoriza a linguagem e a fala como meio de comunicação e coleta de informações da realidade vivenciada pelos atores sociais. Não deve ser entendida, desse modo, como uma conversa despreziosa, mas, pelo contrário, trata-se de uma técnica interessada.

Em geral, as entrevistas podem ser divididas em estruturadas e não-estruturadas, correspondendo ao maior ou menor controle por parte do entrevistador. Sendo assim, pode se caracterizar por ser aberta ou não-estruturada, em que o informante aborda de maneira livre o tema desejado ou, ainda, estruturada, modelo em que o pesquisador elabora perguntas previamente. Há, entretanto, modalidades que articulam ambas as formas, caracterizando uma entrevista semiestruturada (CRUZ NETO, 1994, p.68).

Aprofundando esse procedimento temos a história de vida como estratégia de compreensão da realidade, em que sua função é a de retratar as experiências vivenciadas, bem como definições fornecidas por pessoas ou grupos (CRUZ NETO, 1994, p.68). Para esta dissertação, foram adotadas tanto a técnica de entrevista narrativa, principalmente no modo como

é pensada por Gabriele Rosenthal (2014; 2017), para a coleta de dados sobre a história de vida dos rappers, assim como uma entrevista semiestruturada focalizando as temáticas em torno do rap.

A entrevista narrativa é caracteristicamente usada em estudos biográficos devido à capacidade de proporcionar acesso às experiências empíricas estruturadas pelo próprio entrevistado (FLICK, 2009, p.164):

Na ‘autoapresentação biográfica’ temos acesso não apenas ao processo biográfico de interiorização do mundo social no curso da socialização, mas também à integração das experiências biográficas no estoque de conhecimento e com isso à constituição de esquemas de experiência que servem à orientação atual e futura dentro do mundo social (Rosenthal, 2017, p.19).

É importante salientar que não pretendo me apropriar de todo arcabouço metodológico oferecido por Rosenthal. A autora disponibiliza, junto às técnicas de coleta de dados, um programa analítico que não compartilhamos. Estarei me apropriando, especificamente, de suas elaborações técnicas relativas à realização da entrevista, que tem como fundamental o *princípio de abertura*, “pelo qual se entende a renúncia à geração de dados a partir de hipóteses” (2017, p.225). Nesse sentido, em um primeiro momento abre-se mão de categorias prévias de análise em busca de um relato amplo sobre a vida do entrevistado.

Embora pareça bastante simples, a técnica de entrevista narrativa oferecida pela autora demanda algumas competências prévias, como as de escuta atenta e controlada e a capacidade de criar perguntas capazes de gerar narrativa (ROSENTHAL, 2017, p. 225). A entrevista nesse formato se dá em duas etapas, a primeira delas consiste em realizar uma solicitação de narrativa ampla, no nosso caso pedimos ao entrevistado que contasse sua história de vida: “*Eu gostaria que você me falasse tua história de vida. Tudo que é importante pra ti. Não tem preocupação com o tempo, assim. Pode ir com calma, pode falar na boa*” (ENTREVISTA, 18 de junho, 2019). Como é possível notar na transcrição, mantive a fala coloquial na execução da entrevista. Ambos os entrevistados discorreram por cerca de uma hora cada na primeira entrevista, sem grandes interrupções. A segunda parte da entrevista consiste em questões, busca-se, a partir de perguntas geradoras em formato aberto – como, por exemplo, “*fale mais sobre a sua infância*” – esclarecer pontos que não ficaram tão claros na primeira etapa.

Para além da entrevista narrativa, procuramos executar uma entrevista semiestruturada que possibilitou a coleta de mais uma hora de entrevista com cada entrevistado. Nessa etapa,

optamos por direcionar perguntas mais específicas aos rappers, de modo a esclarecer suas relações com o rap: modos de produção, parcerias, interesses dentro do rap, dificuldades, conquistas, etc.

Por fim, esclarecemos que o objetivo da pesquisa narrativa foi o de possibilitar um acesso à biografia do rapper sem, necessariamente, esgotar sua história de vida. As entrevistas foram realizadas com um gravador Sony Px-240 e transcritas manualmente utilizando o aplicativo *Audacity* para reprodução.

2.3 PESQUISA PARTICIPANTE

Existem longas discussões a respeito do modo como deve se estabelecer esse tipo de pesquisa, de modo que denominações como *observação participante*, *participação observante* e *pesquisa-ação* são algumas das nomenclaturas atribuídas por diferentes autores a essa modalidade. Em comum a todas, o que se mantém é a ideia de que a participação do pesquisador junto à comunidade investigada é essencial. A pesquisa participante consiste no contato direto do pesquisador com o fenômeno estudado de maneira a obter dados sobre o modo como os atores sociais o experienciam em seus contextos. Desse modo, o observador estabelece uma relação face a face com os pesquisados: “Nesse processo, ele, ao mesmo tempo, pode modificar e ser modificado pelo contexto” (CRUZ NETO, 1994, p. 59). Essa técnica possibilita uma variedade de informações que não são possíveis de acessar por meio de uma entrevista.

De acordo com Peruzzo (2017), o que garante as variações de aplicação da técnica é a intensidade de inserção do pesquisador em campo, assim como a participação dos pesquisados na geração dos dados. De modo que, para a autora, a *observação participante* consiste em uma inserção em campo e na vida cotidiana dos pesquisados por meio de um distanciamento tático de modo a não se confundir com os membros do grupo, assim os observados não contribuem de forma ativa na produção dos dados. Já a *participação observante* é uma modalidade que permite uma maior participação do investigador no grupo investigado, nesse sentido o pesquisador pode assumir um papel no grupo e até mesmo ocupar posições, os entrevistados estão cientes dos objetivos da pesquisa e o pesquisador se compromete em compartilhar os dados. Já a *pesquisa-ação* caracteriza-se por ser um tipo de pesquisa social que se compromete com a resolução de um problema coletivo no qual pesquisador e participantes ativos se comprometem em resolver.

Logo, caracterizamos nossa pesquisa como *participação observante*, porém optamos por focalizar a participação em ocasiões específicas, de modo que obtivemos contato recorrente (reuniões, festas, oficinas), mas não constante com os pesquisados, de acordo com as intenções e condições da pesquisa (PERUZZO, 2017, p. 166).

É importante deixar claro que os dados da pesquisa participante são complementares às entrevistas e à análise da performance em formato de vídeo, não se constituindo como fonte principal de dados. Nesse sentido, ao contrário de pesquisas antropológicas clássicas (ROSENTHAL, 2014, p. 121), cuja centralidade está na etnografia de longa duração, nossa pesquisa se apropria da participação como técnica de pesquisa para aquisição de dados sem ter a necessidade de uma inserção plena na vida do grupo estudado. De acordo com Peruzzo, isso não acarreta um problema, desde que a participação seja efetiva:

(...) um pesquisador que esteja estudando uma rádio comunitária num bairro não precisa morar nele, mas deve, sim, participar de todas as reuniões da equipe de comunicação, do processo de planejamento, produção e difusão de programas, de momentos em que a rádio está no ar e de todas as demais atividades relacionadas à rádio, como uma eventual visita ao Ministério das Comunicações ou uma passeata. É recomendável ainda que participe de outras atividades importantes, tais como festas, assembleias, comemorações especiais (PERUZZO, 2017, p. 179).

No caso do entrevistado um, nossas observações estiveram focadas na CCHE, principalmente em eventos e rodas de conversa em dias esporádicos de visita entre 2018 e 2019. No caso do segundo entrevistado, participamos de forma ativa na gravação de um videoclipe de baixo orçamento, utilizando apenas o celular do entrevistado, marca Samsung, modelo A10, com um aplicativo simulador de câmera 8mm (*Vintage 8mm Video VHS*) e a cidade como cenário.

2.4 DADOS EM ÁUDIO, VÍDEO E IMAGEM

De acordo com Uwe Flick, embora o uso de dados em áudio, vídeo e imagem sejam frequentes há muito tempo, nos últimos anos tem havido um aumento considerável da utilização desse tipo de fonte na sociologia (FLICK, 2009b, p. 126). Para o autor, existem quatro formas possíveis de coleta para esses tipos de dados, a primeira pode ser produzida pelo próprio pesquisador (no mesmo sentido que notas de campo); a segunda consiste no uso de materiais produzidos pelos próprios pesquisados em seu dia a dia; a terceira, cada vez mais presente nas pesquisas, é o uso de materiais disponibilizados na *web*; e, a quarta, pode ser captado a partir da

mídia em séries, novelas, cinema etc. Nessa pesquisa imagens foram criadas por mim durante a incursão na CCHE e também cedidas pelo entrevistado.

2.5 ANÁLISE DOS DADOS

2.5.1 Narrativa de Vida e Análise do Discurso

Embora Gabriele Rosenthal formule uma técnica de coleta de dados muito efetiva a partir do Princípio de Abertura, optamos por não adotar seu método de análise, pois a partir do princípio de Análise Sequencial⁵, proposto pela autora, procura-se colocar ordem à ação, implicando, desse forma, a busca por um princípio de organização da vida. Não procuramos, portanto, de maneira previamente estabelecida, uma coerência no discurso (não ignorando que possa existir), mas o modo como diferentes formações são acessadas pelos rappers, em diferentes planos de sua trajetória biográfica, e em que momentos essas formações aparecem de maneira mais ou menos forte ou fraca, constantes ou inconstantes, acumuladas ou dispersas etc.

Para tanto, após transcrever as entrevistas no *Word* de maneira manual, selecionei trechos de acordo com os principais referentes (temas, objetos, conceitos), ou seja, aqueles que estivessem mais salientes na narrativa, no caso da entrevista analisada, três campos referenciais se destacaram, o discurso sobre a infância, o discurso sobre o grupo de rap e o discurso sobre o ativismo. Dentro desses três referenciais, episódios foram selecionados de modo a contar a experiência de formação do rapper em diferentes contextos.

Busco estabelecer uma Análise do Discurso (AD) sobre o material coletado, de modo que não procuro, na análise, dar cabo de uma subjetividade unívoca para o indivíduo, mas encontrar os lugares de sujeito que os rappers ocupam em seu discurso e seus significados:

O discurso não é atravessado pela unidade do sujeito e sim pela sua dispersão; dispersão decorrente das várias posições possíveis de serem assumidas por ele no discurso: ‘as diversas modalidades de enunciação, em lugar de remeter à síntese ou à função unificante de um sujeito, manifestam sua dispersão’(1969, p. 69). Dispersão que reflete a descontinuidade dos planos de onde fala o sujeito que pode, no interior do discurso, assumir diferentes estatutos (BRANDÃO, 2012, p. 35).

⁵ “O princípio de sequencialidade, isto é, da análise sequencial tanto da estrutura temática da história de vida narrada e da história de vida vivenciada” (ROSENTHAL, 2017, p. 252).

Alguns pesquisadores já utilizam *história de vida* e AD de maneira complementar. De acordo com Aline Carvalho, narrativa e discurso se encontram em uma relação intrínseca na medida em que “(...) é somente no e pelo discurso que toda e qualquer narrativa se constrói. E é somente através da atividade narrativa que a vida é transformada em história e aparece” (2016, p. 26-27). A partir dessa perspectiva a autora entende a entrevista narrativa como um processo de construção de si pelo discurso baseada na experiência vivida pelo narrador:

É por meio do discurso que homens e mulheres organizam uma lógica social, na qual existem diferentes posições, relações de poder, hierarquias. É também discursivamente que eles criam e mantêm vínculos afetivos, familiares, sociais e compartilham modos de ser, pensar e agir à medida que geram (individualmente e em conjunto) os imaginários sociais sob os quais convivem. Ou ainda, é discursivamente que os sujeitos estabelecem diferentes modos de ser e imaginários discordantes, o que gera conflitos pessoais, diplomáticos, religiosos, entre outros tantos de diferentes tipos (CARVALHO, 2016, p. 29)

Isso implica que a produção de hipóteses diante da realidade é uma produção do pesquisador e de seus conhecimentos, do mesmo modo que a narrativa dos sujeitos entrevistados é uma produção que parte de seu ponto de vista e de suas vivências. De acordo com Carvalho, “(...) podemos considerar que as narrativas, assim como os demais atos de linguagem, carregam *efeitos de sentidos possíveis*, os quais são configurados a partir da intersecção entre os olhares do enunciador e daquele que os interpreta” (2016, p. 31). O enunciador, ao contar sua história, visa estrategicamente atingir seus objetivos junto ao interlocutor. Contudo, não há como garantir o controle sobre o enunciado, na medida em que, quando é emitido, já não lhe pertence mais. O discurso de outrem quando retomado já não é mais o mesmo, se altera, do mesmo modo esse discurso pode ser reconhecido como já enunciado de outra pessoa⁶: “(...) o discurso de outrem não se perde nem se realiza completamente” (BRANDÃO, 2000, p. 159).

De acordo com Carvalho, desde as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, a narrativa de vida tem sido apresentada como um gênero que se dedica a contar a totalidade da vida do narrador. Baseando-se em Daniel Bertaux, a autora argumenta que é preciso romper com essa noção totalizante na medida em que esta onisciência se torna impossível. Demarca-se, nesse caso, que a narrativa de vida se caracteriza por ser uma versão contextual do sujeito que conta sua história:

⁶ “Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte” (BAKHTIN apud CARVALHO, 2016, p. 32).

Assim, a ideia comum de que o relato de vida corresponda à total abrangência da vida de um sujeito (ideia concordante com a concepção maximalista) é substituída pela tese de que a narrativa de vida seja uma produção discursiva marcada pelo verbo ‘contar’. ‘O verbo ‘contar’ (fazer o relato de) é aqui essencial: significa que a produção discursiva do sujeito tem a forma *narrativa*’ (CARVALHO, 2016, p. 34).

A partir disso, podemos afirmar que a narrativa de vida caracteriza-se por ser uma produção discursiva localizada, uma versão possível da vida: “Uma versão resultante do esforço de alguém que busca, em determinado momento e com determinado(s) objetivo(s), construir para si ou para um terceiro, uma identidade, uma vida dotada de sentido plausível” (CARVALHO, 2016, p. 34). Para Machado, as narrativas não apenas contam uma história, “(...) elas detêm uma maneira de persuasão poderosa e que pode ser mais forte que muitas argumentações lógicas” (MACHADO, 2015, p. 97). O narrador, “visa” os sujeitos-receptores, de modo a influenciá-los ou convencê-los de seu relato: “Narrar é, pois, uma arte” (MACHADO, 2015, p.97).

Ao contar sua história de vida o *autor* procura movimentar-se sobre a trama de modo cujo personagem principal pode ser ele mesmo ou outro. Essa história, além de ser passível de um sentido, deve ser interessante para o autor e para seu interlocutor imaginado. Nessa perspectiva, narrar a vida significa organizar personagens e fatos, que, encadeados, transformam memórias, arquivos, documentos em uma história de vida (CARVALHO, 2016, p. 35).

Contar, nesse caso, não implica uma descrição, uma enumeração diacrônica dos acontecimentos. Os fatos e acontecimentos devem estar implicados em um contexto em que se manifestem “locutor e interlocutor, personagens e ações” (CARVALHO, 2016, p. 35).

De acordo com Machado, enquanto a ficção deveria oferecer uma liberdade maior para o criador, a narrativa de vida, pura e simples, poderia implicar um contrato para com o autor que se comprometeria em contar algo mais ou menos real. No entanto, de acordo com a autora, a linguagem, quando colocada em prática, sempre implica uma mistura de efeitos: “efeitos que levam ao factual, efeitos que levam a um mundo criado pela imaginação” (MACHADO, 2015, p. 102). Toda narrativa de vida demanda uma “escolha” mais ou menos relacionada aos fatos reais, vivenciados por um indivíduo, que de modo a transcrevê-los aciona um *eu* que “(...) conforme sua vocação, pode ser dramático, irônico, moralista etc. e que vai deixar suas marcas no estilo de narrativa de vida onde irá atuar” (MACHADO, 2015, p. 104).

2.5.2 Análise do Discurso

A AD não se preocupa com o discurso “verdadeiro”, mas com “o real sentido em sua materialidade” (ORLANDI, 2015, p. 57), que é tanto linguística quanto histórica. É porque existe um outro nas sociedades e na história, que existe a possibilidade de relações que articulam memórias em torno da história e relações sociais em redes de significantes (ORLANDI, 2015, p. 58).

Esse estatuto social com o qual o discurso deve lidar o coloca dentro de um jogo de relações de poder. O poder não atua apenas oprimindo as subjetividades, mas também participando de seu processo de construção. Não existe nada na subjetividade que vem a fundar o poder, a subjetividade, nesse caso, não existe fora do discurso que a produz (ALVES; PIZZI, 2014, p. 82). De acordo com Stuart Hall (2016, p. 87), Foucault não acreditava que *alguma* forma de pensamento pudesse reivindicar uma “verdade” fora do jogo discursivo: “*Todas* as formas de pensamento políticas e sociais, ele acreditava, caíam, inevitavelmente, na interação entre conhecimento e poder” (HALL, 2016, p. 87, *grifo do autor*).

O conhecimento ligado ao poder não só assume um estatuto de verdade, como tem o atributo de se *fazer verdadeiro* (HALL, 2016, p. 88). A efetividade da relação poder/conhecimento se torna mais importante do que a questão de sua verdade. Ao precederem as subjetividades, e ao mesmo tempo serem sustentados por elas, os discursos criam mecanismos de subjetivação e táticas de relações de poder, excluindo outras possibilidades discursivas, interditando, rejeitando ou separando o verdadeiro do falso, ou ainda tudo de uma só vez (ALVES; PIZZI, 2014, p. 83).

Os efeitos desse “fazer verdadeiro” não são apenas subjetivos e individuais, o conhecimento, quando usado para regular a conduta, cria constrição, regulação e disciplina as práticas. Esse conjunto de procedimentos levou Foucault a falar em formações discursivas que sustentam *regimes de verdade* (HALL, 2016, p. 89). De acordo com Brandão (2012, p. 32), cabe à AD descrever a dispersão do discurso, buscando o estabelecimento de regras que são capazes de reger as formações dos discursos, tais regras, chamadas por Foucault (2008, p. 43) de “regras de formação”, possibilitam a compreensão dos elementos que compõem o discurso, a saber: objetos, tipos de enunciativos, conceitos e temas (MACHADO, 2007, n. p). De acordo com Machado, as regras que definem o discurso como individual sempre se apresentam como um sistema de relações:

“São as relações entre objetos, entre tipos enunciativos, entre conceitos e entre estratégias que possibilitam a passagem da dispersão à regularidade” (2007, n. p).

O discurso não tem um princípio de unidade (MACHADO, 2007, n. p). Pensar a relação entre esses elementos é o que possibilita ao analista encontrar as regularidades em meio a um discurso disperso: “Regularidade que é atingida pela análise dos enunciados que constituem a formação discursiva” (BRANDÃO, 2008, p. 33). Essa tarefa, que aparenta facilidade, não se dá de maneira simples. O discurso é um lugar de lutas permanentes, na medida em que é resultante de uma prática que forma os objetos que falam, a relação entre as palavras e as coisas se dá de maneira complexa, pois é histórica e atravessada por interpretações que são perpassadas por jogos de poder (ALVES; PIZZI, 2014, p. 83).

O poder, nesse caso, não é pensado de maneira vertical, mas circular: “Relações de poder permeiam todos os níveis da existência social e podem, portanto, ser encontradas operando em todos os campos da vida social – nas esferas privadas da família e da sexualidade, tanto quanto nas esferas públicas da política, da economia e das leis” (HALL, 2016, p. 90). Sendo assim, o poder não visa apenas controlar, mas também *produzir*.

Analisar o discurso, segundo Fischer, seria dar conta de “relações históricas, de práticas muito concretas, que estão ‘vivas’ nos discursos” (2001, p. 199). Desse modo, é preciso deixar de lado análises que procuram um sentido último no discurso, uma representação “oculta”. Para a autora, tudo é prática e tudo está imerso em relações de poder. Nesse sentido, os atos da linguagem ultrapassam o linguístico. O discurso ocupa uma posição “limítrofe com o social” (FISCHER, 2001, p. 200).

Nesse jogo de definições instáveis, o enunciado pode ser definido como “função de existência” (FISCHER, 2001, p. 200) que se exerce sobre as palavras, frases e atos de linguagem. Como um “acontecimento” o enunciado não constitui uma unidade na medida em que nem a língua, nem o sentido podem esgotá-lo: “(...) é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2008, p. 98).

Essa “função de existência” caracteriza-se por quatro elementos:

(...) um referente (ou seja, um princípio de diferenciação), um sujeito (no sentido de posição a ser ocupada), um campo associado (isto é, coexistir com outros enunciados) e uma materialidade específica por tratar de coisas efetivamente ditas, escritas, gravadas em algum tipo de material, passíveis de repetição ou reprodução, ativadas através de técnicas, práticas e relações sociais (FISCHER, 2001, p. 2001).

Descrever um enunciado, portanto, é relatar como esse acontecimento irrompe em determinado tempo e lugar. O que possibilita situar um enunciado em uma certa organização é o reconhecimento de sua pertença a uma certa formação discursiva. Destarte, o enunciado não diz respeito apenas à verbalização, “(...) um horário de trens, uma fotografia ou um mapa podem ser um enunciado, desde que funcionem como tal, ou seja, desde que sejam tomados como manifestações de um saber e que, por isso, sejam aceitos, repetidos e transmitidos (...)” (VEIGANETO apud ALVES; PIZZI, 2014, p. 85).

Para caracterizar essa função e existência, é preciso, primeiramente, fixar a relação do enunciado com seu correlato, isto é, com aquilo que enuncia. Esse correlato é denominado “referencial”, princípio de diferenciação, diz respeito às condições de possibilidade para a existência dos objetos. O referencial “(...) é a condição de possibilidade do aparecimento, diferenciação e desaparecimento dos objetos e relações que são designados pela frase” (MACHADO, 2007, n. p). Assim, a função de existência relaciona as unidades de signos com o campo dos objetos, possibilitando que eles sejam enunciados.

Em seguida, é preciso formular a relação que o enunciado tem com o sujeito. O sujeito do enunciado não é nem o sujeito da frase, nem seu autor. O enunciado é uma função vazia, em que diferentes sujeitos podem vir tomar posição: “O sujeito é produzido no discurso” (HALL, 2016, p. 99). Esse sujeito não deve estar fora do discurso, pois a ele está *assujeitado*. Para determinar um enunciado é preciso encontrar a posição que pode e deve ser ocupada por aquele que enuncia (ALVES; PIZZI, 2014, p. 86).

O campo associado, terceiro elemento da função existência do enunciado, consiste no fato de que um enunciado não existe isoladamente. Ou seja, o enunciado pertence a um conjunto de enunciados:

Ele é constituído, de início, pela série das outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve e forma um elemento (um jogo de réplicas formando uma conversação, a arquitetura de uma demonstração – limitada, de um lado, por suas premissas, do outro, por sua conclusão -, a sequência das afirmações que constituem uma narração). É constituído, também, pelo conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não), seja para repeti-las, seja para modifica-las ou adaptá-las, seja para se opor a elas, seja para falar de cada uma delas; não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados (elementos rituais em uma narração; proposições já admitidas em uma demonstração; frases convencionais em uma conversa). É constituído, ainda, pelo conjunto das formulações cuja possibilidade ulterior é propiciada pelo enunciado e que podem vir depois dele como sua consequência, sua

sequência natural, ou sua réplica (uma ordem não abre as mesmas possibilidades enunciativas que as proposições de uma axiomática ou o início de uma narração). É constituído, finalmente, pelo conjunto das formulações cujo status é compartilhado pelo enunciado em questão, entre as quais toma lugar sem consideração de ordem linear, com as quais se apagará, ou com as quais, ao contrário, será valorizado, conservado, sacralizado e oferecido como objeto possível, a um discurso futuro (um enunciado não é dissociável do status que lhe pode ser atribuído como “literatura”, ou como propósito irrelevante, próprio para ser esquecido, ou como verdade científica adquirida para sempre, ou como discurso profético etc.) (FOUCAULT, 2008, p. 111, *grifo do autor*).

A última condição é constitutiva do enunciado, diz respeito à sua existência material. Para caracterizar esse regime de materialidade, Foucault começa distinguindo enunciado de enunciação: “Tem-se uma enunciação toda vez que alguém emite um conjunto de signos” (MACHADO, 2007, n. p). A enunciação se dá como singularidade, portanto, impede a repetição. Um enunciado, ao contrário, é passível de repetição. Dessa forma, duas enunciações podem conter um mesmo enunciado, independente da pessoa e do espaço-tempo em que é enunciado. Isso, porém, não acontece sempre, justamente porque a identidade, portanto a repetição do enunciado, depende de sua materialidade. A materialidade do enunciado é de ordem institucional, não importa, dessa forma, se a frase é parte de um livro ou está desenhada em um papel. Sua identidade depende de um campo institucional (MACHADO, 2007, n. p).

Resumidamente: a função de existência do enunciado possibilita que signos organizados de maneira lógica ou gramatical se relacionem com um domínio dos objetos, recebam um sujeito possível, se relacionem com outros enunciados e apareçam como uma materialidade repetível. O discurso se constitui por um grupo de enunciados, que, por sua vez, é regulado por uma formação discursiva, que se constitui de regras discursivas, acessadas por meio dos enunciados: “Os discursos são analisados no nível do enunciado, e o que circunscreve, delimita e regula um grupo de enunciados é uma formação discursiva” (MACHADO, 2007, n. p).

3 VOZ, BATIDA E MOVIMENTO

*Canta pra saldar, negô, seu rei chegou
Sim, Alaafin, vim de Oyó, Xangô
Daqui de Mali pra Cuando, De Yorubá ao Banto
Não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada⁷.*

Neste capítulo apresento o marco teórico dessa pesquisa, principalmente os conceitos de estética e performance que serão utilizados na análise. Embora o rap tenha evidentemente mudado desde sua gênese, aspectos relativos à sua estética e à sua performance têm se mantido relativamente intactos dentro do movimento⁸. Para isso, desenvolvo alguns conceitos trazidos pela pesquisadora de hip hop, Halifu Osumare (2007)⁹ como o de *estética africanista*, assim como o de *performance*.

Afirmar uma estética africanista não significa afirmar uma essência para o rap. Ao contrário, a Estética Africanista garante justamente um mecanismo em que é possível que os sujeitos representem e ao mesmo tempo negociem essa representação. Isso também não significa uma liberdade absoluta, pois, como veremos, o movimento hip hop é um campo de práticas, saberes e valores que embora sejam constantemente negociados, são coletivamente estabelecidos. Portanto, podemos dizer que o rap possui um potencial transformativo relativamente regulado por seus praticantes.

De acordo com Osumare, a história da cultura nas Américas é parcialmente definida por “continuidades, reinvenções, adaptações e significações africanas” (2007, p. 21, tradução minha)¹⁰. Parte da história sociopolítica das Américas é constituída por tentativas de controlar essa estética e seus produtores negros enquanto, ao mesmo tempo, se apropria dela para fins econômicos e para forjar identidades nacionais¹¹.

Segundo Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018), a escravidão produziu, de um lado, fragmentação, quebra dos laços e uma dupla morte: física e simbólica. Os povos escravizados

⁷ *Mandume* (EMICIDA, DRIK BARBOSA; AMIRI; RICO DALASAM; MUZZIKE; RAPHÃO ALAAFIN, 2015). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mC_vrzqYfQc. Acesso em: 21 set. 2020.

⁸ Vinculamo-nos, portanto, à corrente que acredita que o rap dá continuidade às práticas de transmissão de conhecimento advindos desde a África, que são constantemente reinventadas em diáspora.

⁹ Todas as traduções são minhas.

¹⁰ “African continuities, reinventions, adaptations, and significations”

¹¹ Em *Samba dono do corpo* (1998), Muniz Sodré analisa esse processo de *desafricanização* no Brasil a partir da história do samba.

passavam pelo “Portal do Não Retorno”, no Benin, local de embarque para as Américas, e “deixavam para trás” toda história vivida até então; nesse sentido, a diáspora é uma experiência de morte pois causou esquecimento:

Para grande parte das populações negro-africanas que cruzaram o Atlântico e para as populações ameríndias do Novo Mundo, a morte é lida como espiritualidade e não como conceito em oposição à vida. Assim, para a perspectiva da ancestralidade só há morte quando há esquecimento e para a perspectiva do encantamento tanto a morte quanto a vida são transgredidas para uma condição de supravivência (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 11).

Mas ao mesmo tempo, a história da escravidão é “uma experiência de reconstrução constante de práticas de coesão, invenção de identidades, dinamização de sociabilidades e vida” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.57-58). As culturas africanas destroçadas se reconstruíram na experiência do cativo, portanto, também uma experiência de vida. Criavam-se, assim, novas instituições (zungus, terreiros de santo, agremiações carnavalescas etc.) e, dessa forma, modos de manutenção, produção e reprodução de identidades comunitárias: “A chibata que bate no lombo e a baqueta que bate no couro do tambor são as duas faces dessa moeda” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 58).

Buscando a reumanização, povos africanos e *amefricanos* (GONZALEZ, 1988, p.77) apelaram à sublime *arte da memória* reinventando gestualidades, sonoridades, vibrações corporais “contrapondo ações do homem europeu” (ANTONACCI, 2014, p. 298). Foi no âmbito da cultura, a partir de práticas corporais mnemônicas e comunicativas, que outras formas de organização foram capazes de produzir “descoincidência” à desqualificação epistêmica operada pelo colonizador (AZEVEDO, 2018, p.45): “Racializados e excluídos da cultura letrada dominante, que pretendeu colonizar e desagregar suas práticas culturais e agenciamentos políticos, de corpos negros fluem contranarrativas com potencial de alteridade” (ANTONACCI, 2014, p. 302).

Desse modo, não apenas o conteúdo, mas também a forma com a qual o hip hop se manifesta pode ser vista como ameaçadora: “Este gênero tem tudo a ver com ritmo, um componente que pode inspirar medo em uma cultura europeia que sabia o suficiente sobre o poder do ritmo africano para proibir o batuque de africanos escravizados” (GOTTSCCHILD apud OSUMARE, 2007, p. 21)¹².

¹² “(...) This genre is all about rhythm, a component that can inspire fear in a Europeanist culture that knew enough about the power of African rhythm to prohibit drumming by enslaved Africans.”

O processo que procura criminalizar a cultura afrodiáspórica, ao mesmo tempo em que a transforma em um produto lucrativo no âmbito nacional, continua a operar em nível global. O surgimento dos Estados Unidos como potência mundial explica boa parte da ascensão do hip hop como cultura juvenil a nível mundial: “Com o aumento das estratégias de marketing global, a indústria da música americana continua sua exploração da produção musical negra a novos patamares” (OSUMARE, 2007, p. 23, tradução minha)¹³. Isso explica por que o rap, mesmo sendo muito lucrativo a nível mundial, ainda condena os seus praticantes negros e latinos a continuarem sendo marginalizados (OSUMARE, 2007, p. 23).

O hip hop circula num jogo duplo de modo que ao mesmo tempo em que se dissemina por *causa* dos meios de comunicação hegemônicos, forjando identidades jovens pelo mundo, seu discurso contra-hegemônico, como modo de resistência, se dissemina *apesar* das garras dessa mesma indústria. Embora o rap no Brasil tenha suas peculiaridades, não deixa de estar exposto a esse jogo de poder. Para Osumare (2007), tanto o rap *underground* que circula pelos bairros quanto o rap *mainstream* difundido pelo mercado, dependem de uma estética africanista milenar.

A estética africanista na América reflete práticas de dança, orais e de música semelhantes às praticadas na África Ocidental e Central. A antropóloga Katherine Dunham identificou traços dessa estética nas performances de descendentes africanos norte-americanos e caribenhos. Porém, a pesquisadora ainda tinha uma visão bastante essencialista sobre essas práticas, o que fez com que generalizasse demais práticas diversificadas de povos distintos¹⁴ vítimas de quatro séculos de transposição pelo Atlântico. No entanto, é inegável a importância dessas práticas para a sobrevivência da multiplicidade de povos no Novo Mundo (OSUMARE, 2007, p. 25).

Pelo fato de o hip hop ser uma cultura não apenas de negros norte-americanos, mas uma cultura afro-diaspórica, com grande influência dos imigrantes do Caribe no Bronx, a origem de suas bases estéticas é tributária de diferentes culturas, superando, portanto, sua condição racial. O ponto de vista trazido por Dunham torna-se importante na medida que evidencia o modo como essa

¹³ “With increased global marketing strategies, the American music industry continues its exploitation of black musical production to new heights”

¹⁴ De acordo com Osumare (2007, p. 29, tradução minha): “Os padrões culturais convergentes e as adaptações de práticas culturais específicas entre grupos africanos distintos, como Bakongo, Mande, Akan, Ewe, Fon e Yoruba em conjunto, forneceram um mecanismo de sobrevivência para um dos sistemas mais devastadores de escravidão e opressão sistêmica na história humana”. A seguir, o original, em inglês: “The convergent cultural patterns and the adaptations of specific cultural practices among discrete African groups, such as the Bakongo, Mande, Akan, Ewe, Fon, and Yoruba in tandem, provided a survival mechanism for one of the most devastating systems of bondage and systemic oppression in human history”.

estética voltada à sobrevivência “faz alusão à necessidade de reinvenção perpétua – e, de fato, de improvisação para mediar¹⁵ realidades sociopolíticas existentes” (OSUMARE, 2007, p. 26, tradução minha)¹⁶ nesses diferentes contextos.

Nas culturas africanas em que não se impõe uma separação entre a arte e o cotidiano vivido, a performance torna-se uma verdadeira filosofia. Diante disso, a estética africanista supera uma série de dicotomias presentes nas artes fundamentadas no princípio cartesiano (mente/corpo). De acordo com Robert Farris Thompson: “Um princípio fundamental se manifesta: a ação é um modo superior de pensamento”¹⁷ (THOMPSON apud OSUMARE, 2007, p. 26, tradução minha)¹⁸.

3.1 PERFORMANCE

As teorias da performance formam um extenso campo de estudos transdisciplinares que garante que o conceito esteja permanentemente em investigação por diferentes áreas do conhecimento¹⁹. Como explica Carlson (2010), baseando-se em Mary Strine, Beverly Longe e MaIy Hopkins, o conceito de performance é “um conceito essencialmente contestado”. Dizer isso significa que na busca por uma compreensão mais completa e aperfeiçoada do conceito aceita-se uma “atmosfera de desentendimento” entre os pesquisadores, que de forma alguma esperam “silenciar” ou “derrotar” seus opostos de modo que, a partir do diálogo contínuo, pretendem chegar à posição mais precisa sobre performance (CARLSON, 2010, p.12).

Em práticas de oralidade como as canções, a poesia, a louvação etc., a voz assume um papel primordial. A arte nesses casos se encontra muito mais presente nas “modulações e artes da(s) voz(es) em performance” (FINNEGAN, 2008, p.22) do que na unilateral escrita em uma

¹⁵ Aquilo que alguns autores denominam por “revide” tem aqui seu fundamento estético.

¹⁶ “it alludes to the necessity for perpetual reinvention - and indeed improvisation to mediate extant sociopolitical realities”

¹⁷ O discurso, desse modo, caracteriza-se como uma ação. É isso que está na raiz do modo proverbial como o samba tradicional, assim como o próprio rap, trabalha o real. O samba não fala apenas *sobre* a existência social, o samba *fala* a existência social, revelando sua potencialidade política transformativa: “a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais” (SODRÉ, 1998, p. 44).

¹⁸ “A fundamental principle is made manifest: action is a superior mode of thought”

¹⁹ Como aponta MADRID (2009), o fato de a performance, enquanto área de estudos, ter sua origem na “performatividade” como qualidade do discurso, permite a flexibilidade e uma grande amplitude no uso do conceito na investigação de uma série de fenômenos, ações e processos, tanto em áreas que explicitamente praticam performances, como a música, teatro, dança e rituais, assim como em fenômenos menos explícitos relativos à construção de identidades, ações políticas, enunciados discursivos e o uso do corpo na vida cotidiana etc.

página. Até mesmo em relação às práticas orais que chegam até o presente em forma de texto têm-se dado prioridade à reconstrução da concretude da performance.

De acordo com Paul Zumthor, a performance constitui em si uma “forma-força”, uma forma não regida pela regra, pois ela mesma é a regra: “Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (ZUMTHOR, 2007, p.29). Encontro que se dá no espaço-tempo e cujo corpo assume estatuto privilegiado, numa relação “corpo-a-corpo com o mundo”. E nesse sentido, afirma, “que se pensa sempre com o corpo” (ZUMTHOR, 2007, p.29). “O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos” (ZUMTHOR, 2007, p.77). A partir dessa perspectiva, o corpo ganha um estatuto central na ordem epistêmica.

Para Zumthor (2007, p.79), “o corpo não pode jamais ser totalmente recuperado”, não há uma ciência que dê conta do corpo em sua existência: a biologia e a anatomia compreendem a sua aparência, mas não o corpo como tal. Isso faz com que o estudo sociológico do comportamento humano não consiga captar a totalidade da socialização que em algum âmbito escapa em um “resto não socializado” (2007, p.80). O corpo, explica o autor, é o “lugar onde se articula a poeticidade” (ZUMTHOR, 2007, p.80). É nesse âmbito que se localiza o “fato poético”, espaço de descoberta, aventura e prazer. Um lugar de desenvolvimento. A implicação do corpo no processo de transmissão de saberes está no fato de que aquilo que na performance oral pura aparece como experiência da realidade, no âmbito da leitura está na ordem do desejo: “Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza” (ZUMTHOR, 2007, p. 35). Recorrer à performance, portanto, implica reintroduzir o corpo no estudo da *obra* (ZUMTHOR, 2007, p. 38).

Desse modo, podemos designar por *obra* a totalidade dos fatores da performance, aquilo que é “poeticamente comunicado, aqui e agora” (ZUMTHOR, 1993, 2006) – texto, palavras, sonoridades, ritmos, aspectos visuais. Por *texto* entende-se “sequência linguística que tende ao fechamento”, ou “uma sequência mais ou menos longa de enunciados” (ZUMTHOR, 2007, p. 75). O texto é legível, a obra, além disso, é audível e visível: “Do texto a voz em performance extrai a obra” (ZUMTHOR, 1993, p. 220).

A performance não se liga apenas ao corpo, mas por meio dele, ao espaço. Zumthor, com ajuda de Josette Féral, distingue performance – que demanda aspectos de *teatralidade* – do mero acontecimento. A diferença entre um acontecimento cotidiano e a teatralidade está no modo como

esse espaço passa a ser percebido pelo espectador diante da *intenção de teatro*. Para explicitar seu ponto, o autor usa um exemplo dado por Féral:

Um lugar público (o artigo diz: no metrô) alguém fuma; um outro o agride, arranca seu cigarro ou comete uma outra ação violenta – para a multidão que enche o vagão trata-se de um acontecimento. Mas alguém nessa multidão sabe que isso é simplesmente um jogo, montado por uma associação antitabagista. Há então teatralidade? Para a multidão não, mas para o espectador a par do plano, sim (ZUMTHOR, 2007, p.41).

O espaço da performance é ao mesmo tempo um lugar cênico e de manifestação da “intenção do autor”. A condição necessária para a emergência da “teatralidade performancial” é a “identificação pelo espectador-ouvinte de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto” (ZUMTHOR, 2007, p. 41). Um processo que rompe com o real ambiente introduzindo a alteridade. É nesse espaço que operam os aspectos transformativos da performance. O fluxo cotidiano interrompido por um incidente coloca em jogo uma série de negociações. Victor Turner (apud CARLSON, 2010, p.49) chama esse processo de “estágio redirecionado”; Erving Goffman (apud CARLSON, 2010, p.49), por sua vez, entende que é por meio desse processo que o equilíbrio é restabelecido (embora, reconheçam os autores, não necessariamente à ordem antiga, podendo dar início a uma nova ordem frequentemente modificada). Esse processo passou a ser denominado por Richard Schechner de “comportamento restaurado” e foi reutilizado desde então por outros autores como um processo de repetição baseado na existência de um comportamento “original”, mas que já se encontra distante e corrompido, que, porém, serve como “base” para uma nova performance. Esse processo é marcado tanto pelo autor quanto pelo espectador: “O comportamento restaurado implica alguém comportar-se como se fosse outra pessoa, ou mesmo ele próprio, mas em outros estados de sentir ou ser” (CARLSON, 2010, p.64).

Desse modo, a performance modifica o conhecimento: “comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2007, p.32). Mais do que um mero condutor, a voz é *ela mesma* uma presença melódica, com texturas, timbres, pausas, entonações (FINNEGAN, 2008, p.24). Essa espécie de restauração modificada será de suma importância para a estética do rap, baseada, totalmente, na reinvenção criativa de elementos pré-existentes, como veremos mais à frente.

Segundo Osumare (2007), dois valores dentro do rap são fundamentais para a performance: *atitude e representação*. O primeiro diz respeito ao modo como o rapper imprime seu estilo, extravagância e a qualidade de “parecer inteligente” em relação a essa atitude, implicando um relacionamento íntimo com o próprio *self*, no entanto, essa conexão com o próprio

self não acontece no vácuo, em vez disso, se apropria de uma série de valores herdados e valores ancestrais específicos. “‘Representar’ é o processo de assumir o manto do passado no momento presente. Também conota responsabilidade para com o contexto atual – *crew*, família e comunidade” (OSUMARE, 2007, p.27, tradução minha)²⁰.

3.2 ESTÉTICA AFRICANISTA: PALAVRA, RITMO E CORPO INTERCULTURAL

Alguns princípios da estética africanista que ressoam nas práticas do rap são descritos por Osumare: o primeiro deles diz respeito ao *poder da palavra*. O rap é herdeiro de uma quantidade grande de culturas orais, nesse sentido, a palavra não é apenas um produto acabado do rimador, mas é um processo em movimento. Osumare (2007) evoca o conceito africano de *Nommo* para caracterizar esse princípio. O *Nommo*, presente na cosmologia Dogon, diz respeito não apenas à palavra falada, mas ao modo com as próprias coisas ganham vida²¹ quando são ditas²²: “O *Nommo* é água e calor. A força vital que carrega a Palavra sai da boca em um vapor de água que é água e Palavra. A força vital da terra é a água” (GRIAULE apud OSUMARE, 2007, p. 32, tradução minha)²³.

O Poder da Palavra tem dado voz a uma série de grupos excluídos e marginalizados. Francis Awe, pesquisador norte-americano, identifica as semelhanças entre o rap e uma série de práticas orais entre os Yorubás: uma delas é a fala de ritmo *alamo*, responsável por documentar boa parte do tipo de poesia *oriki*:

Quando ouvi o rap pela primeira vez aqui, eu disse ‘Omowale [esposa afro-americana do Awe], quem são essas pessoas?’ E ela respondeu: ‘Eles são o que chamamos de rappers’. Então eu disse: ‘Essa é uma tradição iorubá. É assim que cantamos. O canto de Alamo dos povos iorubás do Ekiti às vezes é uma música, às vezes é um discurso. Às vezes não é

²⁰ “‘Representing’ is the process of taking on the mantle from the past in the present moment. It also connotes responsibility to one’s present context- crew, family, and community”.

²¹ A voz dá vida ao texto. Por esse motivo, de acordo com Zumthor (2006, p.40), performance é “la acción vocal por la cual el texto poético era transmitido a sus destinatários”.

²² No mesmo sentido em que se justifica a importância dada por Zumthor à voz. Cabem também os gestos: “Simultaneamente, cada humano tem uma responsabilidade correspondente ao poder invocado através da pronúncia verbal (oralidade e canto) e do gesto físico (personificação e dança)” (OSUMARE, 2007, p. 32, tradução minha). A seguir, o original em inglês: “Simultaneously, each human has an attendant responsibility to the power invoked through verbal pronunciation (orality and singing) and physical gesture (embodiment and dance)”.

²³ “The *Nommo* is water and heat. The vital force that carries the Word issues from the mouth in a water vapor that is both water and Word. The vital force of the earth is water.”

uma música e não é um discurso; torna-se um discurso-cantado (speechsong)' (AWE apud OSUMARE, 2007, p. 33, tradução minha)²⁴.

Embora as ressonâncias entre as culturas orais africanas e o rap sejam muitas, Osumare faz questão de deixar claro que é preciso reconhecer que as bases do rap dentro da cultura tecnológica do século XXI é parte, portanto, do tipo de expressão que Walter Ong (1998) denomina “pós alfabetizada”: “O rap, portanto, não é simplesmente uma extensão linear de outras tradições afro-americanas de base oral, com caixas de som e eletrônicos europeus legais adicionados. O rap é uma fusão complexa de oralidade e tecnologia pós-moderna” (ROSE apud OSUMARE, 2007, p. 34, tradução minha)²⁵. O rap deve ser interpretado tanto como um continuum da cultura estética africanista quanto como uma reelaboração contemporânea.

No âmbito da palavra, o MC ocupa um papel primordial. Mais do que nomear, o MC cumpre uma função restaurativa por meio da palavra. Utilizando o poder da palavra junto à política o MC tem a possibilidade de ressignificar e trazer à consciência uma série de sentidos, iniciando pelo próprio nome, que ao adentrar na cultura hip hop é modificado. Essa característica de “autonomeação” dentro do hip hop é identificada como uma forma de reinvenção e autodefinição, característica das culturas afrodiaspóricas. Esse poder, no entanto, nem sempre escapa da espetacularização, o que leva os rappers a criarem uma série de imagens virtuais sobre si.

De acordo com Osumare (2007, p.37), essa característica do MC está ligada ao malandro Esu-Elegbara, presente na tradição iorubá: “Como trapaceiro, Esu nunca parece exatamente o que parece; ilusão é o seu jogo, e o desafio ao *status quo* lhe traz fama” (2007, p.38, tradução minha)²⁶. Esu se manifesta numa série de *personas*, e além de produtor de ilusões Esu também é mediador da encruzilhada, pois media o sagrado e o secular. Nesse sentido, “o habilidoso rapper como figura trapaceira fornece acesso ao mundo ilusório de representações” (2007, p. 38, tradução minha)²⁷.

Seu ainda se apresenta como um “linguista divino”: “Como mestre linguista, Seu-Elegbara traduz a linguagem dos deuses para os seres humanos e vice-versa e, nesse processo, torna-se o

²⁴ “When I first heard rapping here, I said ‘Omwale [Awe's African American wife], who are those people?’ And she answered, ‘They are what we call rappers.’ Then I said, ‘That is a Yoruba tradition. That's the way we sing. *Alamo* chanting of the Ekiti Yoruba peoples sometimes is a song, sometimes it is speech. Sometimes it is not a song and it is not a speech; it becomes a speechsong”.

²⁵ “Rap then, is not simply a linear extension of other orally based African American traditions with beat boxes and cool European electronics added on. Rap is a complex fusion of orality and postmodern technology”.

²⁶ “As trickster, Esu never quite seems as he appears; illusion is his game, and challenge to the status quo brings him fame”.

²⁷ “(...) the skillful rapper as trickster figure does provide access to the illusory world of representations”

mestre do letramento” (2007, p. 39)²⁸. A partir do uso articulado das palavras, o rapper funde o espiritual e o profano dando condições a algo novo. Essa justaposição de imagens característica possibilita a produção de um espaço conceitual privilegiado, fora da ordem. Sendo que a capacidade de sair da ordem proporcionada pelos acontecimentos cotidianos, possibilita ao rapper interferir nessa habitual realidade a partir da palavra.

O hip hop não se baseia apenas no poder do *Nommos*, mas também “no ritmo profundamente comovente pelo qual o poder da palavra é transmitido” (2007, p. 43, tradução minha)²⁹. Não só no rap, mas o ritmo tem sido a base da cultura pop mundial hoje, portanto o ritmo aparece com um segundo ponto da estética africanista no rap. O ritmo é base na qual o MC irá apoiar sua rima metafórica, criando uma polirritmia. Para Osumare, a explicação de por que o hip hop tem tanta força com a juventude na atualidade está na conexão humana mais básica: “a própria força rítmica da vida” (2007, p. 43, tradução minha)³⁰.

Avaliações eurocentradas, ainda baseadas num jogo de “alto” e “baixo” na cultura, têm dificuldade em entender a complexidade da estrutura rítmica do rap. O fato de produtores e *beatmakers* utilizarem um equipamento de alta tecnologia não exclui o modo como esses equipamentos são operados de maneira a buscar releituras de baterias africanas, com suas tonalidades e camadas de texturas sonoras diferenciais. Os músicos do hip hop utilizam a circularidade ao invés do ritmo progressivo moderno. De acordo com Osumare (2007, p. 44), isso se dá porque a metodologia rítmica usada pelos produtores de rap são semelhantes às utilizadas em algumas regiões da África. A autora chama a atenção para o modo como padrões musicais percussivos foram utilizados para unificar diferentes povos no período pós-colonial:

Por exemplo, os povos Ashanti, Ovelha e Ga de Gana têm culturas de tambor completamente diferentes; mas no Gana pós-colonial independente, o *Ghana Dance Ensemble* se torna um símbolo de unidade, com todos os grupos étnicos ganenses representados, aprendendo e apreciando os ritmos de bateria da cultura um do outro (OSUMARE, 2007, p. 44-45, tradução minha)³¹.

²⁸ “As master linguist, Esu-Elegbara translates the language of the gods to humans and vice versa and in the process becomes the master of literacy”.

²⁹ “(...) but the deeply affecting rhythm through which word power is transmitted”.

³⁰ “(...) the rhythmic life force itself”.

³¹ “For example, the Ashanti, Ewe, and Ga peoples of Ghana have completely different drum cultures; but in postcolonial independent Ghana, the Ghana Dance Ensemble becomes a symbol of unity with all Ghanaian ethnic groups represented, learning, and appreciating the drum rhythms of each other's culture”.

É possível argumentar que esse mesmo fenômeno ocorre no hip hop global. Esse princípio de “comunalidade” parece estar também presente no rap. Empoderados pela batida, DJ’s arrastam multidões em todos os lugares, e alguns pesquisadores privilegiam esse aspecto na análise ao da “divergência” que o rap possa conter. A unidade que garante o sucesso do rap pelo mundo é a da “batida”³² (OSUMARE, 2007, p. 46, tradução minha).

Embora a batida seja hoje o centro das atenções, o ímpeto inicial do hip hop foi o *break*. Osumare (2007, p. 46) evidencia o fato de que, nos porões de baile mais *undergrounds*, a centralidade continua na percussão e nas pausas ao invés da lírica densa dos MC’s e na continuidade harmônica mais conceituados no rap comercial. O *break*³³ pode ser gerado por uma série de elementos como trechos de discurso, publicidade, grunhidos etc, ou ainda por técnicas de mixagem como *scratch*, *mixing*, *punch phrasing*, e o *scratching* simples:

O primeiro consiste simplesmente na sobreposição e mixagem de sons de um disco aos de um outro que já esteja tocando. O segundo é um refinamento dessa mixagem, onde o DJ desloca a agulha para frente e para trás sobre um fraseado específico de cordas ou percussão de um disco acrescentam do um forte efeito rítmico ao som de um outro disco que está tocando em outro toca-discos. O terceiro artifício consiste em fazer um *scratching* mais agressivo e rápido com a agulha sobre o disco, de maneira que a música gravada não possa ser reconhecida, produzindo um som dramático de arranhadura, de intensa qualidade musical e batida alucinante (SHUSTERMAN, 1998, p. 148-149)

O *sampling*, enquanto técnica de composição, seleciona e combina faixas já gravadas em uma outra configuração, criando algo novo, como uma espécie de colagem que Shusterman (1998, p. 149) caracteriza como uma “apropriação reciclada”³⁴. Giordano Bertelli (2012) argumenta que a estética do *sample* atende a uma dinâmica semelhante à da “autoconstrução” nas grandes cidades. A expansão das cidades tende a criar uma política de expropriação dos moradores empobrecidos, jogando-os para as margens, num processo de favelização. Com isso, os custos de produção da casa própria e da reprodução da mão de obra para a construção ficam à mercê do tempo livre do trabalhador, que não tem como pagar por uma casa pronta. Para o sociólogo, esse processo de autoconstrução depende de um *modo de fazer* específico, que procede da apropriação de elementos

³² “A batida pode se referir simplesmente ao pulso ou andamento, além de sincopações, polirritmos e *looping* digitalizados mais complexos” (OSUMARE, 2007, p.46, tradução minha). A seguir, o original em inglês: “The beat can refer simply to the pulse or tempo, as well as more complex syncopations, polyrhythms, and digitized looping”.

³³ *Break*, portanto, se refere tanto a dança, quanto ao ritmo “quebrado”, proporcionado pela técnica do DJ ao riscar o disco e por efeitos sonoros a partir da inserção de recortes pré existentes.

³⁴ “Opondo-se à estética do culto devocional à obra fixa, intocável, o hip hop oferece os prazeres da arte desconstrutiva - a beleza vibrante de desmembrar obras antigas para criar outras novas, transformando o pré-fabricado e o familiar em algo diferente e estimulante” (SHUSTERMAN, 1998, p. 151)

dispersos, que juntos formam um todo virtual e inacabado, como uma “colcha de retalhos”, característico da estética das favelas (BERTELLI, 2012, p. 224).

A repetição rítmica junto à improvisação é o que Olly Wilson (apud OSUMARE, 2007, p. 45), musicólogo norte-americano, chama de “seções rítmicas fixas e variáveis”. O cruzamento dessas duas dinâmicas musicais estabelece uma base de expectativa circular que a cada passo é atravessada por uma diferença crítica. A “unidade variável” cria a ideia de uma “inovação antecipada” dentro da conformidade rítmica. Tricie Rose (apud OSUMARE, 2007, p. 47), socióloga que pesquisa o hip hop, denomina essa mesma estrutura como fluxo e ruptura. Pode ser operado tanto pelo DJ utilizando elementos como *scrating*, quanto pelo MC gaguejando, mudando o ritmo da rima etc. DJ e MC formam uma parceria alternando os momentos de ruptura (OSUMARE, 2007, p. 47).

Contra a ideia moderna de uma “música da alma”, o rap põe em jogo uma série de negociações entre indivíduo e comunidade, assim, o contexto sociopolítico se torna parte integrante da música. A mesma estrutura entre circularidade e ruptura se dá na relação entre MC ou DJ e o público: “Filosoficamente, a estrutura rítmica de base africanista torna-se uma base para a individualidade criativa em conjunto com a ortodoxia do grupo que espera que suas *expectativas* comunalmente aceitas sejam quebradas” (OSUMARE, 2007, p. 47, tradução minha³⁵).

Essa ruptura entre espectador e artista – alteridade performática – possibilita ao rap pôr em prática a “intenção de igualdade” identificada por Maria Rita Kehl. O tratamento de “mano” não é gratuito, o rap cria um campo de identificações *horizontais* em oposto a um modo de identificação *vertical* de dominação entre ídolo e a massa amorfa. A força do rap vem do poder de inclusão: “Ética e estética podem coincidir quando esta última tiver o poder de abrir uma brecha na pedra dura do real, adiando temporariamente nosso confronto inevitável com a morte” (KEHL, 1999, p. 104). O que caracteriza o corpo revolucionário não é a obra revolucionária, mas o espaço subversivo que ela produz diante do normalizado (RANCIÈRE, 2012, p. 62).

Um último ponto para compreensão da estética africanista, dado por Osumare (2007), está no modo como ela é feita corpo. Embora sejam mais evidentes na dança dos *B. boys* e *B. girls*, a música rap se faz corpo também no DJ e no MC. O *movimento* corporal, nesse sentido, está no centro da transmissão e da “documentação” cultural da estética africanista. Desde a África,

³⁵ “Philosophically, Africanist-based rhythmic structure becomes a basis for creative individuality in conjunction with the orthodoxy of the group that *expects* its communally agreed-upon assumptions to be broken”.

diferentes povos³⁶ continuam a transmitir sua cultura por meio de práticas corporais. Dada a importância da dança³⁷ nas culturas africanas a performance torna-se elemento central para a compreensão das diferentes identidades:

(...) na África, a performance é o principal local para a produção de conhecimento, em que a filosofia é promulgada e onde discursos múltiplos e frequentemente simultâneos são empregados ... a performance é um meio pelo qual as pessoas refletem sobre suas condições atuais, definem e reinventam eles mesmos e seu mundo social, e reforçam, resistem ou subvertem as ordens sociais prevalecentes. De fato, tanto a subversão quanto a legitimação podem emergir na mesma expressão ou ato (DREWAL apud OSUMARE, 2007, p. 50, tradução minha)³⁸.

A palavra e o ritmo, ao serem incorporados, transformam-se em textos corporais. Desse modo, “podemos aprofundar nossa compreensão de como as identidades sociais são sinalizadas, formadas e negociadas através do movimento corporal” (DESMOND apud OSUMARE, 2007, p. 52, tradução minha)³⁹. A improvisação que se expressa no corpo é, portanto, reveladora de um complexo que envolve disposições aprendidas localmente e da virtual presença do global.

Osumare entende esse complexo a partir da relação dos conceitos de performance e performatividade. A noção de performatividade é recuperada de Judith Butler, que utiliza o conceito para os estudos de gênero. Para Butler, o gênero e as identidade em geral são constituídos a partir daquilo que o sujeito faz e diz, portanto não existe uma subjetividade pré-existente às convenções culturais, como no modelo cartesiano:

O performativo não é apenas um ato usado por um sujeito pré-determinado, mas é uma das maneiras poderosas e insidiosas pelas quais os sujeitos são chamados ao ser social, inaugurados na sociabilidade por uma variedade de interpelações difusas e poderosas. Nesse sentido, o performativo social é uma parte crucial não apenas da formação do sujeito, mas também da contestação política contínua e da reformulação do sujeito. Nesse sentido, o performativo não é apenas uma prática ritual: é um dos rituais influentes pelos quais os sujeitos são formados e reformulados (BUTLER, 1999, p. 125, tradução minha)⁴⁰.

³⁶ Osumare cita os mandiani entre os Mande, o adowa dos Ashanti, o agbaga e o ngoma bakongo como dança de assinatura dos Bakongo.

³⁷ Leda Martins recorda que em uma das línguas bantu do Congo, dançar e escrever tem como mesma raiz a palavra *ntanga*: “(...) o termo nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas a que o corpo, como portal de alteridades” (2003, p.64), que remetem a outras fontes possíveis de inscrição, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas “ancorados no e pelo corpo em performance” (MARTINS, 2003, p.65).

³⁸ “(...) in Africa, performance is a primary site for the production of knowledge, where philosophy is enacted, and where multiple and often simultaneous discourses are employed ... performance is a means by which people reflect on their current conditions, define, and/or re-invent themselves and their social world, and either re-enforce, resist, or subvert prevailing social orders. Indeed both subversion and legitimization can emerge in the same utterance or act”.

³⁹ “(...) we can further our understandings of how social identities are signaled, formed, and negotiated through bodily movement.”

⁴⁰ “The performative is not merely an act used by a pre-given subject, but is one of the powerful and insidious ways in which subjects are called into social being, inaugurated into sociality by a variety of diffuse and powerful interpellations. In this sense the social performative is a crucial part not only of subject *formation*, but of the ongoing

A performatividade é constituída de regulações e limitações relativas ao contexto que também está à mercê da temporalidade, “defendendo, assim, que o sujeito é um efeito-de-verdade de tramas de poder, saber e discurso que são cultural e historicamente específicas” (BORBA, 2012, p. 448). Nesse sentido, a performatividade diz respeito aos códigos que subjazem, possibilitando ou restringindo a performance e não a um jogo livre de autodeterminação: “Performatividade não é performance; a performatividade é o que possibilita, potencializa e limita a performance” (BORBA, 2012, p. 450).

Osumare (2007) utiliza a performatividade para entender as representações físicas e atos corporais no hip hop. Na improvisação, esse complexo composto por performatividade e performance formam um jogo de dupla negociação, em que a primeira composta pelas habilidades teatrais herdadas pelo hip hop se conecta com a segunda:

O uso da linguagem corporal personalizada pelo dançarino de break⁴¹ é obrigatório se o improvisador, no momento, quiser ‘manter-se real’ dentro do círculo *b boy*. Os gestos corporais cotidianos extraídos do *habitus* local e do campo virtualizado global configuram-se para formar uma identidade incorporada como a performatividade da prática social. Quando esses hábitos corporais locais e globais estão situados dentro do ato de improvisar em um círculo de *b. boys*, o processo duplo de performance e performatividade se fundem. A práxis social dançada, portanto, forma um texto corporal duplo. Através do prisma da dança hip-hop, a performance e a performatividade são ilustradas como dois componentes do texto corporal promulgado, facilitado pela improvisação e pela negociação do eu no coração da estética americanista (OSUMARE, 2007, p. 56, tradução minha)⁴².

Nesse sentido, representações apresentadas pela mídia tanto mundial quanto local, que buscam objetivar corpos negros, embora muito influentes, nunca são completamente realizadas: “O Corpo Intercultural, como subproduto, demonstra dimensões globais e locais da proliferação internacional da cultura hip hop” (OSUMARE, 2007, p. 59, tradução minha)⁴³. O Corpo

political contestation and reformulation of the subject as well. In this sense, the performative is not only a ritual practice: it is one of the influential rituals by which subjects are formed and reformulated”.

⁴¹ Embora a autora se baseie na dança, em que a expressão corporal é mais evidente, DJ e MC também estão expostos a tais negociações.

⁴² “The break dancer's use of personalized body language is mandatory if the improviser, in the moment, is going to “keep it real” within the b-boy circle. However, everyday bodily gestures drawn from the local habitus and the global virtualized field configure to form an embodied identity as the performativity of social practice. When these local and global embodied habits are situated within the act of improvising in a b-boy circle, the dual process of performance and performativity merge. Danced social praxis, thus, forms a two-pronged bodily text. Through the prism of hip-hop dance, performance and performativity are illustrated as two components of enacted bodily text, facilitated by improvisation and the negotiation of the self at the heart of the Americanist aesthetic”.

⁴³ “The Intercultural Body, as a by-product, demonstrates the global and local dimensions of the international proliferation of hip-hop culture”.

Intercultural se torna a dimensão demonstrativa do modo como o hip hop tem se proliferado pelo mundo como *cumplicidade e resistência*.

3.3 REPRESENTAÇÃO

O rap tem se proliferado globalmente por meio de um jogo que demanda cumplicidade e resistência; podemos afirmar que não existe de modo substantivo um padrão com o qual o rapper vai se manifestar nos diferentes contextos. O que esse jogo estabelece, é justamente que o modo como o rap será praticado deverá variar a depender do contexto e das condições históricas específicas com as quais o rapper se depara. Nesse sentido, embora mecanismos de uma Estética Africanista se façam presentes no rap, isso de modo algum afirma uma identidade fixa do tipo “africana” para o rap. Osumare (2007), em suas pesquisas, vai demonstrar como esse mecanismo funciona em diferentes lugares do mundo de forma singular.

De acordo com Osumare (2007), o rap, já em seu início no Bronx, foi uma saída criativa e afirmativa do bairro ao modo avassalador com o qual a modernidade o atravessou. Nossa pesquisa procura explorar empiricamente as variações qualitativas na prática do rap, de modo que suas características deverão ser analisadas ante a reconstrução do contexto sócio-histórico em que o rapper atua em seu cotidiano.

Como salientado no tópico anterior, a performance no rap funciona a partir de dois elementos fundamentais, a *atitude* e a *representação*, de modo que, em conjunto, essas categorias operam o processo que vem sendo estudado desde o início dos estudos sobre performance, denominado “comportamento restaurado” (CARLSON, 2010). Nesse sentido, a ideia de representar, para Osumare, impõe uma série de responsabilidades para com a cultura, sendo a atitude um comportamento relativamente regulado pelas representações que paradoxalmente são modificadas pela atitude. É na quebra do fluxo do real pela performance que as possibilidades de mudança nas representações tornam-se viáveis, de modo que, nesse ínterim, a representação pode ser tanto de resistência como de adesão a uma multiplicidade de discursos correntes.

A *representação*, de acordo com Stuart Hall, se apresenta como “a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem” (HALL, 2016, p.34), inclui “práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos” (WOODWARD, 2005, p.17). Segundo Woodward, é por meio das representações que

criamos significado e damos sentido a quem somos e ao que produzimos. Assim, a representação é uma produção social, que liga “o sentido e a linguagem à cultura” (HALL, 2016, p. 31).

Ciente de que “o sentido é resultante não de algo fixo na natureza, mas de nossas convenções sociais, culturais e linguísticas” (HALL, 2016, p. 45), portanto, não pode ser nunca finalmente fixado, entendemos o sentido como algo que é sempre articulado em suas *condições de produção*: “O conhecimento discursivo é o produto não transparente da representação do ‘real’ na linguagem, mas da articulação da linguagem em condições e relações reais [...]. É o resultado de uma prática discursiva” (HALL, 2003, p. 393). De tal maneira, a análise como um momento de produção de sentido resulta em uma representação com *alguma* fixação, mas nem por isso com um sentido absoluto (HALL, 2016, p. 45).

De acordo com Tomaz Silva, a representação enquanto um sistema de significação é responsável por se ligar à identidade e à diferença⁴⁴, atribuindo sentido a essas operações, sendo assim, a representação é responsável por evidenciar, mesmo que de maneira instável, as identidades. É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam aos sistemas de poder, aderindo ou subvertendo, de modo que colocam as identidades em movimento. Questionar a representação nesse sentido pode caracterizar-se como um ato político em diferentes instâncias: “Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação” (SILVA, 2005, p. 91).

A prática discursiva que fundamenta o que alguns autores identificam como “sujeito periférico” (D’ANDREA, 2013; OLIVEIRA, 2015; OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013)⁴⁵ no rap pode ou não ser operada pelos rappers no cotidiano, sendo que, para que isso aconteça, o sujeito deve assumir essa posição, podendo ser ou não a mais evidente ou prevalecente no cotidiano e na obra, sendo ela mesma histórica, portanto, passível de mudança e de novas significações. Em vista disso, apoiamo-nos em Stuart Hall quando afirma que:

Não é inevitável, nesse sentido, que todos os indivíduos em um dado período se tornem sujeitos de um discurso em especial, portadores de seu poder/conhecimento. Mas para que ele -nós- assim façam/façamos, é preciso se/nos colocar na *posição* da qual o discurso faz

⁴⁴ De acordo com Silva (2005, p.76), identidade e diferença são interdependentes, sendo uma responsável pelo processo de produção da outra: ao afirmar que “sou brasileiro”, por exemplo, devo me diferir negando outras nacionalidades, “não sou chinês”. Esse jogo que em um nível macro parece simples, ganha em complexidade no cotidiano, sendo a identidade e a diferença elementos instáveis.

⁴⁵ Oliveira, Segreto e Cabral não chegam a utilizar o termo “sujeito periférico”, mas sua constatação de que o rap dos Racionais MC’s está baseado em três características - sendo elas: “a afirmação de um *éthos*, a presença de relações interdiscursivas e [talvez o mais importante a esta análise] a busca por um discurso coletivizado” (2013, p. 105) - corrobora com as visões de D’Andrea e Oliveira a serem desenvolvidas.

mais sentido, virando então seus ‘sujeitos’ ao ‘sujeitar’ nós mesmos aos seus significados, poder e regulação. Todos os discursos assim, constroem **posições de sujeito**, das quais, sozinhos, eles fazem sentido (HALL, 2016, p. 100, *grifo do autor*).

Tornar-se sujeito, portanto, é o modo pelo qual o indivíduo passa a ocupar tal espaço de representação, por meio do discurso, dentro do contexto cultural em que opera. Durante a performance, o rapper ocupa uma posição diante do jogo representacional, ocupando, pois, o lugar de sujeito, que pode variar de acordo com as formações discursivas. O discurso⁴⁶ produz o sujeito, ao mesmo tempo em que cria um lugar de sujeito (HALL, 2016, p. 100).

São as formações discursivas que garantem uma relativa regularidade histórica sobre os significados com os quais os atores operam a representação:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* (FOUCAULT, 2008, p. 43).

As formações discursivas são estabelecidas a partir de certas condições como objetos, temas, conceitos, teorias, sendo denominadas como regras de formação por Michel Foucault (2008, p. 43). De modo que as formações discursivas passam a sustentar “regimes de verdade” (HALL, 2016, p. 89). É por meio desses regimes que a representação passa a ter uma certa estabilidade, dando condições para a formação de identidades mais ou menos estáveis diante do fluxo do real. Lembrando que, de acordo com Hall, as identidades são formadas por sistemas de significação nunca plenamente estabilizados e não dependentes de um princípio único e coerente de significação:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

O Corpo Intercultural, enquanto discurso incorporado⁴⁷, é a dimensão onde as identidades são construídas, reconstruídas, representadas e modificadas, constantemente atravessadas por uma série de variáveis (raça, classe, gênero, território, consumo, afetos etc). Por meio desse mecanismo

⁴⁶ Toma-se, portanto, o discurso como um sistema de representação (Hall, 2016, p. 80).

⁴⁷ “(...) a inscrição do sujeito no mundo se faz através do corpo” (Ferreira, 2014, p. 69, *grifo da autora*).

de resignificação proporcionado pelo rap, é possível contestar a formação de estereótipos como a racialização, abjeção ou o preconceito de classe, entre outros, por exemplo.

É na avaliação desse jogo entre adesão e resistência a diferentes formações que nossa pesquisa se debruça. Adotamos, portanto, o ponto de vista construtivista proposto por Stuart Hall (2016, p. 48), de forma que o significado é uma construção da linguagem e por meio dela sempre de acordo com as condições sociais de sua operação, “nem as coisas nelas mesmas nem os usuários individuais podem fixar o significado na linguagem”, desse modo, sempre à mercê de regulações e transformações.

4 RAP GLOBAL: A GÊNESE DO MOVIMENTO HIP HOP

*Viajar é preciso, então toma-te
O mundo como seu e seja um nômade, desprenda das raízes
Somos mais que nomes de condados e países
Somos homens e fomos condenados a ser livres⁴⁸*

Em 1967, os irmãos Cindy e Clive Campbell mudavam-se de Kingston, na Jamaica, para o Bronx, em Nova York. Mal sabiam eles que esse *deslocamento* seria um ponto importante para o surgimento do que viria a ser um dos maiores movimentos culturais existentes hoje, o hip hop. Nesse período, o Bronx estava literalmente pegando fogo. Foi atravessado por uma série de modificações estruturais, entre elas a construção de uma via expressa, entre 1948 e 1963, que isolou o bairro das zonas mais prósperas de Nova York (MOREIRA, 2009). Esse isolamento causou um efeito cascata de desvalorização imobiliária e o Bronx passou a sofrer impactos sociais devastadores, principalmente entre as populações negras e latinas. O afastamento da classe média branca acarretou a baixa de capital econômico da população residente⁴⁹:

Na verdade, no momento em que a construção ficou pronta, a ruína real do Bronx simplesmente começava. Quilômetros e quilômetros de ruas ao lado da estrada sofreram o choque da poeira, dos gases e dos ruídos ensurdecedores — de modo mais notável, o rugido dos caminhões de dimensão e potência nunca vistos no Bronx, rebocando pesadas cargas através da cidade, rumo a Long Island ou a Nova Inglaterra, a Nova Jersey e a todos os pontos do Sul, durante o dia e a noite. Apartamentos que por vinte anos tinham sido seguros e estáveis foram esvaziados, muitas vezes virtualmente do dia para a noite; enormes e empobrecidas, famílias negras e hispânicas mudaram-se em grandes levas, fugindo de pardieiros ainda piores, com frequência sob os auspícios do Departamento do Bem-Estar — e mesmo assim pagando aluguéis inflacionados —, espalhando o pânico e acelerando a fuga (BERMAN, 1986, p. 276-277).

⁴⁸ *Pangeia* (BRAZZA; NEPALM, 2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dkPDz63RvNU>. Acesso em: 16 set. 2020.

⁴⁹ “E assim foi acontecendo. Em 1960, cerca de ¼ das famílias do *South Bronx* recebiam algum tipo de ajuda pública para sobreviver. Nos estudos de políticas públicas, era uma espécie de ‘modelo’ para descrever áreas necessitando intervenções de combate à pobreza. Era e seguiu sendo, afinal, em 1984, 55% das famílias na área estavam abaixo do chamado nível de pobreza e 39% sobreviviam graças a ajudas de *welfare*”. Ver em: New York e o Bronx. A opulência vista pelo outro lado (I). **Jornal da Unicamp**. Disponível em <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/artigos/reginaldo-correa-de-moraes/new-york-e-o-bronx-opulencia-vista-pelo-outro-lado-i>. Acesso em 04 jul. 2020.

Figura 1: Cross Bronx Expressway, 1963.



Fonte: BBC⁵⁰

Os imóveis não recebiam a manutenção adequada, ficando cada vez mais degradados, sendo abandonados e ocupados por imigrantes, principalmente do Caribe. Os proprietários e imobiliárias que ainda tinham imóveis no local passaram, então, a encomendar incêndios⁵¹ criminosos com a expectativa de recuperação do dinheiro investido a partir dos seguros (GONZALEZ, 2004). Os incêndios acabaram saindo de controle, criando uma “cultura incendiária” de difícil contenção no bairro. Esse movimento, além de propiciar as condições de produção do rap à época, deu o tom político que acompanha o movimento até hoje, “o hip-hop era uma forma de a juventude pobre, negra e latina buscar alívio e diversão em meio ao caos e à decrepitude urbana” (MACEDO, 2016, p. 27). O atravessamento modernizante da via expressa que desintegrava o bairro, a diversidade étnica, a atitude incendiária, a crescente violência, o abandono estatal e a criatividade de quem por ali vivia foram as matrizes produtivas do rap⁵²:

As ruas do Bronx começaram a configurar-se como espaços coletivos de encontro, de convivência e de afirmação de lideranças comunitárias, constituindo-se ainda como um espaço de disputa entre gangues, muitas vezes envolvidas com furtos e tráfico de drogas. Diversas delas despontaram nas ruas, cujos membros eram responsáveis pela proteção de

⁵⁰ Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20130809-the-party-where-hip-hop-was-born.%20Acesso%20em%2029%20jun.%202020>. Acesso em: 22 nov. 2020.

⁵¹ Ver em: **Bronx em chamas**. *AH Aventuras na História*. 2018. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/galeria/foto-bronx-em-chamas.phtml>. Acesso em: 05 jun. 2020.

⁵² Período documentado no episódio 1 da série *Hip Hop Evolution* (OS ALICERCES... 2007).

determinados grupos ou comunidades. Dentre as mais famosas, destacaram-se: *Chingalings*, *Savage Skull*, *Savage Nomads*, *Black Falcons* e *Black Spades* (FERNANDES, 2014, p. 88).

Em 1973, período de grandes dificuldades para a vizinhança, Cindy Campbell decidiu organizar uma festa com o intuito de arrecadar fundos para a compra de material escolar e roupas. Para tanto, contou com a ajuda do irmão, Clive Campbell - que já organizava pequenas festas -, na organização e animação do evento, que ficou caracterizado como a primeira festa de hip hop da história. Cindy e seu irmão Clive, que passou a ser conhecido como DJ Kool Herc, são considerados hoje os criadores do hip hop. A festa denominada *Back to School Jam* aconteceu no dia 11 de agosto de 1973, na Avenida Sedgwick, 1520, e ganhou o título de primeira festa de hip hop da história por conter em si, pela primeira vez juntos, os quatro elementos⁵³ fundantes do movimento, sendo eles o Grafitti, o DJ (*disc jockey*), o MC (mestre de cerimônia) e a dança conhecida como *Break*, representada por *B. Boys* e *B. Girls*. Um convite à mão foi feito para a festa:

O folheto foi desenhado à mão, em fichas de arquivo. ‘*A DJ Kool Herc Party*’, dizia, numa rápida aproximação a lápis dos slogans elaborados das latas de spray que apareciam por todo o Bronx: ‘*Back to school jam*’. A festa das 21h às 4h não sacrificaria as economias de ninguém: os bilhetes de entrada eram de 50 centavos para ‘camaradas’ e 25 centavos para as damas. O pai de Clive e Cindy pegou as bebidas de um *cash-and-carry*⁵⁴; a mãe deles fez comida (BATEY, 2011, online, *tradução minha*⁵⁵).

Simbolicamente estabelecido como o evento inaugural do movimento hip hop, não se trata de um fato isolado. Uma complexa rede de acontecimentos culmina nesse importante dia. Ampliando um pouco o plano sobre os acontecimentos, pode-se perceber que o deslocamento dos irmãos Campbell da Jamaica para os EUA é precedido de uma série de outros deslocamentos históricos anteriores, talvez o mais marcante deles seja o início da diáspora⁵⁶ negra, resultado da vinda forçada de milhares de negros escravizados para o continente americano. Os efeitos dessa

⁵³ Os elementos foram se expandindo não havendo um consenso hoje de qual o real número, fato é que o hip hop se tornou uma cultura muito mais complexa e diversa.

⁵⁴ Tipo de comércio atacado-varejista.

⁵⁵ “The flyer was hand-drawn, on lined index file cards. “A DJ Kool Herc Party,” it read, in a quick pencil approximation of the elaborate spraycan slogans then appearing all over the Bronx: “Back to school jam.” The 9pm-4am party wasn’t going to break anyone’s bank: admission charges were 50c for “fellas”, 25c for ladies. Clive and Cindy’s dad got the drinks from a local cash-and-carry; their mum made some food”.

⁵⁶ A palavra diáspora foi originalmente usada no Antigo Testamento e significa deslocamento, refere-se, nesse caso, à dispersão do povo judeu pelo mundo. Recentemente utilizada no vocabulário em alusão ao sentido original, refere-se aos povos africanos e afrodescendentes no interior da África ou fora dela. Esse deslocamento pode ser forçado, como no caso da escravidão moderna, ou em relação aos desastres naturais em diversos países. Pode também ser incentivado ou voluntário, como no caso de procura por trabalho ou outras condições de vida (SANTOS, 2008, p. 181).

movimentação proporcionaram mudanças consideráveis não só nas Américas, mas também na Europa, causando impactos na industrialização da Inglaterra e também na África, que teve seu processo de desenvolvimento interno desestruturado: “A mão-de-obra mais preciosa e habilitada, homens e mulheres, jovens e saudáveis, foi sequestrada e obrigada ao trabalho em terras distantes” (SANTOS, 2008, p.182). Inicia-se desse modo um paradigma pautado nas trocas culturais:

A diáspora negra revela que as grandes ‘viagens’ em navios negreiros introduziram rupturas em nossas tradições. Nossa gente teve que sobreviver à barbárie, mas isso sempre foi insuficiente para nós, e assim impusemos nossa presença cultural e civilizatória e enfrentamos nossa condição de subalternos. Conseqüentemente, influenciámos aqueles que nos escravizaram em todos os aspectos (RODRIGUES, 2012, p. 2).

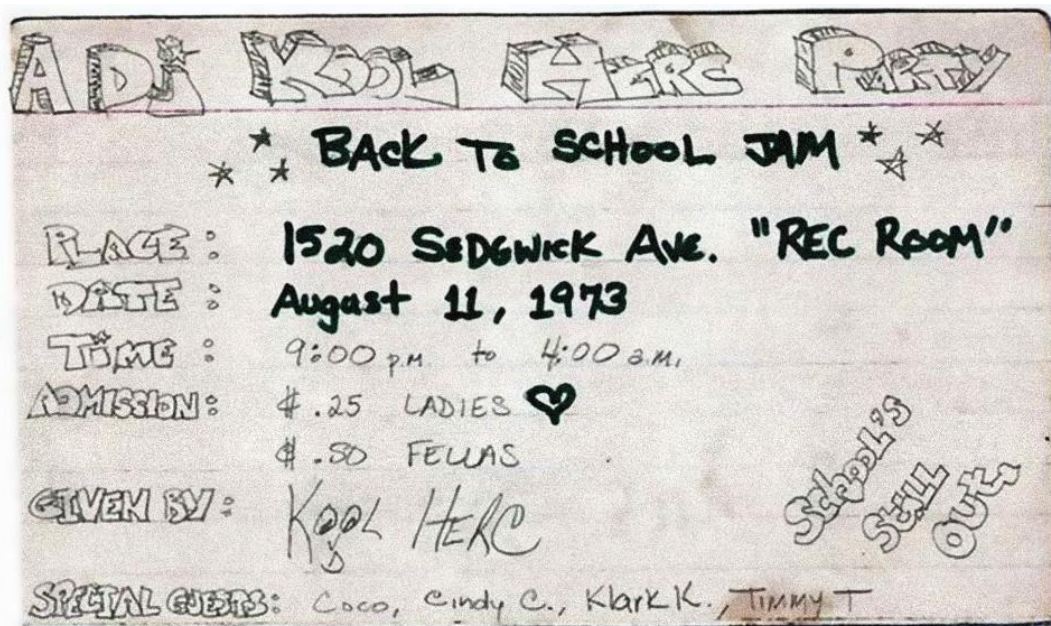
Os africanos advindos de uma diversidade de povos, trazidos para alimentar a máquina escravocrata, contribuíram para uma série de revoluções na música mundial, entre elas a criação de uma multiplicidade de gêneros, como o *blues*, o *jazz*, o *rock*, o *soul*, o *reggae*, o *disco* e uma infinidade de ritmos que viriam a entrar em contato com o rap, que também, é claro, é fruto dessa diversidade (TEPERMAN, 2015c, p.16).

Embora esse primeiro fluxo migratório seja imprescindível para o entendimento da dinâmica cultural mundial que influenciou o surgimento do rap, o evento que levou os irmãos Campbell da Jamaica para os EUA é de natureza distinta: faz parte de um novo movimento migratório que se inicia no Caribe e na América Latina pós-guerra e segue até os dias de hoje. Segundo documento da CEPAL (2003, p.15), a desigualdade e o baixo nível de desenvolvimento dos países de origem seriam as principais causas da troca de um país pelo outro. É importante lembrar que nesse período também acontecia uma guerra civil em Kingston, bairro onde os Campbell nasceram e viveram boa parte de suas vidas (FERNANDES, 2014, p. 84).

Da mesma forma que os primeiros movimentos migratórios do continente africano modificaram significativamente tanto os países que receberam os povos escravizados quanto os países africanos, a migração latino-americana e caribenha também foi preponderante para países europeus e norte-americanos, assim como para os latinos e caribenhos. Para além da desintegração das condições econômicas e territoriais, Stuart Hall (2003, 2006) assinala o modo como esses deslocamentos modificaram também os comportamentos individuais e a produção de identidades: “(...) as velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p.7). De acordo com o autor, os quadros de referência até então

solidificados sobre a ideia de nação foram abalados tanto pelas migrações e pelos processos de colonização quanto pelos avanços das tecnologias de comunicação.

Figura 2: Convite à festa *Back to school jam*



Fonte: BBC⁵⁷

Observando essa movimentação Paul Gilroy contesta a ideia essencialista que vincula o hip hop unicamente ao *blues*, afirmando que “a cultura hip-hop foi fruto mais da fecundação cruzada das culturas vernaculares africano-americanas com seus equivalentes caribenhos do que do florescimento pleno formado das entranhas do blues (GILROY, 2002, p. 205). Gilroy (2002) investiga esse processo desde a metáfora do *Atlântico Negro*. De acordo com o sociólogo inglês, a diáspora criou uma estrutura transnacional de comunicação global, mantida pelo ir e vir de pessoas, mercadorias e informações que redefinem as trocas culturais. A diáspora, desse ponto de vista, é multifacetada e dinâmica, rompendo a todo momento com a visão cristalizada e presa ao passado. O hip hop torna-se o exemplo de cultura produzida por esse processo:

Os componentes musicais do *hip-hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *sound system* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a

⁵⁷ Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20130809-the-party-where-hip-hop-was-born.%20Acesso%20em%2029%20jun.%202020>. Acesso em: 22 nov. 2020.

autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular (GILROY, 2002, p. 89, *grifo do autor*).

Na Jamaica, desde o final do século XIX e início do século XX, devido à forte migração das zonas rurais para as urbanas, os jovens vêm criando movimentos urbanos de ocupação das ruas que usam a música para expressar suas aspirações e frustrações políticas. Os “*rude boys*” são um exemplo desses movimentos seminais que mais tarde viriam a se tornar expressivos. Em meados dos anos 1960, com a Jamaica absorvendo crises políticas e raciais, cresce o movimento *rastafari* pregando princípios anticoloniais e o nacionalismo negro (FERNANDES, 2014, p. 83).

Após a independência da ilha-nação, uma série de crises a abalaram, gerando respostas a partir da cultura. Bob Marley foi um dos primeiros a se posicionar, acusando o imperialismo e a reestruturação econômica mundial pelos problemas ocasionados no país. O *reggae* prenuncia o que viria a ser o rap mais tarde, o movimento promovido como entretenimento reveste-se de contradiscurso e denúncia (FERNANDES, 2014, p. 83).

Os *sound systems*⁵⁸ (Figura 3), utilizados na Jamaica para a reprodução do *reggae*, ressignificados criaram a possibilidade de outras formas de interação entre os jovens do Bronx. Junto aos *sound systems* o *reggae* também leva ao Bronx os *toasters*⁵⁹, os primeiros Mestres de Cerimônia que rimavam em cima da batida do *dub*⁶⁰. Além das festas animadas por *funk*, *disco*, *soul* e *reggae*, a junção do toca-discos e das mesas de som possibilitaram o surgimento de um espaço aberto tanto para competição como para o protesto, inicialmente em torno da dança, e, gradativamente, em torno das rimas e falas executadas sobre o ritmo do *rhythm & blues* mixado pelos DJ's:

Esse processo, hibridizado com culturas locais, construiu espaços de onde a juventude marginalizada podia empreender suas críticas e denúncias sociais, expondo as históricas opressões que caíam sobre eles e reivindicando uma significativa transformação societária (GANHOR, 2016, p.63).

⁵⁸ “O *sound system* de Herc é um potente equipamento de som acoplado a carrocerias de caminhões e carros grandes que circulam em velocidade moderada arrebatando uma multidão e parando em seguida em uma praça ou estacionamento para continuar a festa” (LEAL, 2007, p. 24).

⁵⁹ “*Toast* é um termo que resume uma tradição do *reggae* que consiste em os músicos falarem e cantarem de improviso sobre trechos instrumentais. Criado no fim dos anos 60 pelo DJ jamaicano U. Roy e sua equipe de som El Paso, o *toast* ganhou a Jamaica, tornando-se tempos depois um dos elementos fundamentais para a construção musical do hip-hop” (LEAL, 2007, p. 24).

⁶⁰ *Dub* é um gênero musical eletrônico que tem sua raiz no *reggae*.

Além desse clima de desintegração pelo qual passava o Bronx, a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos pautava novos rumos para a população negra. A busca pelo fim de leis segregacionistas e pelo estabelecimento de políticas públicas que respondessem ao anseio dessa população fez com que uma grande parcela dos jovens ocupasse as ruas, primeiro em forma de protesto e aos poucos ressignificada como ‘o lugar’ onde passar a vida, jogar basquete, namorar, ouvir música, dançar, cantar e aprender” (SOUZA 2009, p. 67). Práticas de solidariedade começaram a emergir em meio à violência e à rivalidade das gangues. A arte, mais especificamente a música, ganhou uma dimensão central dentro das estratégias de sobrevivência dessa geração de jovens: “Cantar e dançar passam a ser vistos como forma de imprimir diferentes sentidos às práticas urbanas e juvenis” (SOUZA, 2009, p. 68).

Afrika Bambaataa⁶¹, considerado o “padrinho do hip hop”, além de ter cunhado o nome do movimento, é reconhecido como o responsável por vislumbrar o hip hop como uma ferramenta política, de organização e produção de conhecimento. A partir de experiências vividas na Jamaica, organizou festas para uma grande quantidade de jovens, em que a rivalidade mediada pela violência era substituída pelo confronto nas artes, em batalhas de dança e rima com MC’s e *B.Boys*⁶². O desafio e a competição descolados da violência passaram a ter a destreza corporal como principal elemento, assim como o uso das palavras: “Sustentar a palavra e ‘dar o recado’ exigia empenho para o aperfeiçoamento das técnicas para compor as letras, manter o ritmo da dança e a animação dos presentes nas festas” (SOUZA, 2009, p. 69).

⁶¹ Afrika Bambaataa é o pseudônimo de Kevin Donovan. Nascido no Sul do Bronx, foi líder da *Black Spades*, uma das principais gangues de Nova York, e é responsável pela difusão do hip hop através da *Zulu Nation*, uma organização sem fins lucrativos (LEAL, 2007; FERNANDES, 2014; MACEDO, 2011).

⁶² *B-boys* são os dançarinos dentro do movimento hip-hop, embora o *break* seja a dança característica do movimento, outros estilos têm sido incorporados (TEPERMAN, 2015c, p.19).

Figura 3: A barraca de disco móvel Swingaling, Jamaica.



Fonte: BBC⁶³

Nesse período específico da história do hip hop não existiam músicas descoladas dos bailes, o DJ era a figura principal e o rap era feito em performances ao vivo a partir de técnicas de manipulação de discos gravados de outros estilos:

Os rappers, ou MCs, começaram inicialmente como aqueles que celebravam as habilidades dos DJs, que eram os centros de atenção originais, enquanto misturavam artisticamente um disco no outro, mantendo um fluxo constante de música dançante, destinada a 'mover a multidão' (Rakim, 1987). O fluxo contínuo de música dançante foi criado pelos DJs (Kool Herc originalmente) que encontrariam aquele momento nas músicas em que todos os outros sons saíam, deixando apenas a seção rítmica (bateria, percussão). Era o 'break'⁶⁴ de uma música e aqueles que dançavam tornaram-se conhecidos como 'dançarinos de break'. Os DJs traziam duas cópias do mesmo disco e depois se moviam entre os dois – cada um em seu próprio toca-discos -, estendendo o 'break' pelo tempo que quisesse. O que antes era um trecho de 20 segundos de uma música

⁶³ Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20130809-the-party-where-hip-hop-was-born>. Acesso em: 22 nov. 2020.

⁶⁴ O *Breakdance* é tido por vários pesquisadores como um momento chave na resolução de conflitos, transferindo para a dança as disputas violentas entre as gangues. O momento da música que permitia o *breakdance* foi sendo gradativamente aumentado pelos DJs, geralmente as partes mais intensas da música eram repetidas constantemente, essa é a base na qual as rimas seriam postas em cima, dando origem ao rap (BOTELHO, 2018; OSUMARE, 2007; SHUSTERMAN, 1998).

(geralmente a parte favorita) se tornava intermináveis batidas estendidas, voltadas para os dançarinos (BALL, 2005, p. 13, *tradução minha*⁶⁵).

Para ser DJ era preciso ter acesso à discografia, formando parcerias com os sebos e revendas – um verdadeiro arsenal caseiro era montado –, assim como conhecer o gosto do público local que sempre buscava coisas novas. O conhecimento técnico também era imprescindível para saber como manipular as músicas de um jeito que agradasse os *B. Boys* e as *B. Girls*:

Ao tocar o som puro das batidas de palma (*handclapping break*) de ‘*Give It Up or Turn It Loose*’, de James Brown, passando para a percussão frenética de ‘*Bongo Rock*’, de Incredible Bongo Band, de Michael Viner, e depois desaparecendo no ritmo estridente da antífona de ‘*The Mexican*’, de Babe Ruth, Herc criou algo novo a partir de materiais existentes anteriormente (KAJIKAWA, 2015, p. 25, *tradução minha*⁶⁶).

À medida que Kool Herc começou a ganhar notoriedade, outros aspirantes do Bronx começam a se empenhar em imitá-lo e também a melhorar seu estilo. Um deles, Joseph Saddler, de 16 anos, participou de uma festa na casa de Herc e relatou ter sentimentos contraditórios quanto à sua técnica. Mesmo reconhecendo o esforço monumental para concentrar nos intervalos, Saddler acusava o Herc de não ter completado seu projeto. Para Saddler, o DJ simplesmente “(...) pegava a agulha e a jogava no vinil – primeiro em um toca-discos e depois no seguinte – contando com a sorte se ela aterrissaria no intervalo” (FLASH apud KAJIKAWA, 2015, p. 25, *tradução minha*⁶⁷). Essa falta de precisão fazia com que ele perdesse o ritmo, levando os dançarinos a se confundir e arrefecendo o clima da festa, “(...) se você olhasse para a multidão naquele momento entre as músicas, todo mundo perdeu o ritmo por alguns segundos. Eles retornariam ao ritmo novamente, mas nesses poucos segundos você podia ver a energia e a mágica começarem a desaparecer da

⁶⁵ “Rappers, or emcees, began initially as those celebrating the skills of DJs who were the original centers of attention as they artfully blended one record into the next keeping a steady stream of danceable music meant to ‘move the crowd’ (Rakim, 1987). The continuous stream of danceable music was created by DJs (original Kool Herc) who would find that moment in songs where all music would drop out leaving just the rhythm section (drums, percussion). This was the “break” in a song and those who danced to this became known as “break dancers.” DJs would bring two copies of the same record and then move between the two – each on their own turntable – extending the break for as long as they liked. What was once a 20 second moment of a song (often the favorite part) became endless extended beats geared nicely for the dancers”.

⁶⁶ “By playing the crisp, handclapping break from James Brown’s “Give It Up or Turn It Loose,” transitioning into the rapid-fire percussion of Michael Viner’s Incredible Bongo Band’s “Bongo Rock,” and then fading into the chugging, anthem-like groove of Babe Ruth’s “The Mexican,” Herc created something new from previously existing materials”.

⁶⁷ “(...) pick up the needle and drop it on the vinyl—first on one turntable and then on the next—taking a chance that he would land on the break.”

multidão” (FLASH apud KAJIKAWA, 2015, p. 25, *tradução minha*⁶⁸). Saddler se dedicou a aperfeiçoar as pausas a partir de tentativa e erro:

Soltando o vinil para girar no momento exato em que o intervalo em seu outro toca-discos estava terminando, ele poderia fazer uma transição limpa para um novo intervalo. Usando várias cópias das mesmas gravações, dois toca-discos e um mixer, um *breakbeat* também pode ser “repetido”, o que significa que pode ser estendido indefinidamente e, além disso, ficar no ritmo (*in the pocket*) o tempo todo (KAJIKAWA, 2015, p. 26, *tradução minha*⁶⁹).

Aperfeiçoando o método, Saddler começou a ganhar reputação por sua capacidade de mixar mais rápido e com um som mais limpo. Logo estaria se apresentando com sua equipe em eventos próprios, sendo chamado de Grandmaster Flash. As contribuições de Flash foram fundamentais para o rap na medida em que criaram uma estrutura rítmica mais confiável para as rimas e, também, contribuíram para o controle da atmosfera geral das festas (KAJIKAWA, 2015, p. 26).

A emergência do hip hop no Bronx está diretamente ligada à necessidade de formação de bairro como uma localidade em sua dimensão de “dado, de normalidade, de hábito” (APPADURAI, 2004, p. 246). Devemos levar em conta que boa parte dos moradores eram imigrantes latinos e negros, havia altas taxas de violência e uma desintegração constante causada pelo avanço do neoliberalismo e pela globalização. A produção de um contexto cooperativo tornava-se imprescindível para os moradores ocupantes de um espaço que, até então, era carente de qualquer produção conjunta. Nesse caso, como aponta Arjun Appadurai (2004, p. 246), a produção do bairro como contexto é pressuposto para a produção de sujeitos locais, do mesmo modo que, a cada novo sujeito, mudanças vão sendo acrescentadas ao contexto. Daí a importância do bairro para a existência do DJ, MC, *B. Boy* e do Grafiteiro, assim como da existência desses personagens para produção do bairro, o que acaba por gerar as condições para uma “estrutura de sentimentos”⁷⁰ (WILLIAMS, 2011, p.31) em constante expansão: “(...) à medida que os sujeitos

⁶⁸ “(...) if you looked at the crowd in that moment between the songs, everybody fell off the beat for a few seconds. They’d get back on it again, but in those few seconds you could see the energy and the magic start to fade from the crowd”.

⁶⁹ “By releasing the vinyl to spin at the exact moment the breakbeat on his other turntable was ending, he could transition cleanly into a new break. Using multiple copies of the same recordings, two turntables, and a mixer, a breakbeat could also be “looped,” meaning that it could be extended indefinitely and, what is more, stay in the pocket the whole time”

⁷⁰ Raymond Williams utiliza o conceito de estrutura de sentimento como categoria analítica para a leitura de características culturais emergentes em determinados grupos sociais, características essas ainda não estabelecidas formalmente, mas que já se expressam na arte: “O que me parece especialmente importante nessas estruturas de sentimento em transformação é que elas costumam preceder as transformações mais reconhecíveis do pensamento e

locais vão desenvolvendo a tarefa continuada de reproduzir o seu bairro, as contingências da história, ambiente e imaginação contêm o potencial de novos contextos (materiais, sociais e imaginativos) a produzir” (APPADURAI, 2004, p. 246).

Diante dessa dialética constante, novas formações e identidades (moventes) começaram a emergir desses contextos, ensejando códigos e valores criados pelos grupos que eram formados e fortalecidos nas apresentações e festas que orientavam seus posicionamentos diante de outros grupos. Logo, os grupos começaram a se unir com formações de outros bairros, criando as denominadas *crews* ou coletivos⁷¹. Em substituição às gangues, as *crews* se tornaram espaços de negociação e mediação de interesses na diversidade dentro do movimento hip hop (SOUZA, 2009, p. 69).

Até 1976 os MCs eram secundários em relação ao DJ, que comandava a festa, e aos *B. Boys* e *B. Girls*, que dominavam a pista. Em um ato de ousadia e criatividade, o quinteto The Furious Five, produzidos por Grandmaster Flash, implantou uma linha completa de versos rimados; é desse modo que surge a primeira letra de rap. Em entrevista à MTV, Grandmaster Flash falou sobre a longa tradição que fundamenta a existência do MC:

Os MCs existem há anos, antes mesmo do hip-hop. Antes havia os disc-jóqueis ou os DJs das rádios falando: você está ouvindo tal som. A sua fala parecia um rap. O rap veio mesmo com Melle Mell e Furious Five. DJ Kool Herc e o Soul Sonic Force faziam um rap com participação do público. Mas as rimas começaram com Melle Mell e o Furious Five. As rimas vieram de histórias infantis ou de Cab Calloway e outros cantores dos anos 50. Depois, veio o rap poético do Last Poets ou dos Watts Poets e o rap político de Malcolm X ou do Ministro Louis Farakhan da Nação Islâmica, e de Mohammed Ali no boxe. Tudo isso era rap, mas quando Kool Herc, eu e Flash nos unimos, o som hip-hop nasceu. Ele sempre esteve presente; neste instante estamos fazendo um rap. Quando Deus falou com Moisés e os profetas ele estava fazendo um rap com eles. Todo mundo faz rap, isso é hip-hop (GRANDMASTER FLASH apud LEAL, 2007, p. 32).

da crença formais que compõem a história habitual da consciência e que, embora correspondam muito de perto a uma verdadeira história social de homens vivendo em relações sociais reais e em transformação, precedem, mais uma vez, as alterações mais reconhecíveis nas instituições formais e nas relações sociais que constituem a história mais acessível e, de fato, mais habitual. Isto é o que defendo quando digo que a arte é uma das atividades primárias humanas, e que ela pode ter êxito na articulação não apenas do sistema social ou intelectual, imposto ou constitutivo, mas também, simultaneamente, de sua experiência - as suas consequências vividas - de forma muito próxima a muitos outros tipos de resposta ativa, em novas atividades sociais e no que conhecemos como uma vida pessoal” (WILLIAMS, 2011, p. 35).

⁷¹ A palavra *crew*, traduzida literalmente por “equipe”, tem perdido pertinência no contexto nacional e tem se usado o termo “banca” em seu lugar: trata-se de uma comunidade de amigos formada por vários *rappers* e grupos de *rap* (no funk usa-se *bonde*). Selo é utilizado para as gravadoras independentes. Coletivos são as associações por interesse entre os *rappers* (mulheres que pretendem rimar sobre o feminismo, por exemplo).

Por muito tempo o rap ficou restrito a Nova York, sendo divulgado apenas por fãs através de gravações caseiras improvisadas⁷². Foi apenas em 1979 que a primeira estação de rádio exclusivamente de rap foi lançada e, também, o primeiro disco. Dois *singles* foram gravados na ocasião, *Rapper's delight* e *King Tim III (personality Jock)*, ambos produzidos por pessoas de fora do movimento hip hop, que tinham contato com gravadoras. Se, por um lado, causou um certo ressentimento entre os participantes do movimento, por outro causou um clima de competição que impulsionou a saída do *underground* de uma série de grupos (SHUSTERMAN, 1998, p.148).

A partir desse período, o hip hop impulsionado pelo rap começou a crescer de forma incomensurável: DJ Mr. Magic criou o primeiro programa de rádio a nível nacional, no mesmo período Lady B demarcou o território feminino no rap com seu single *To The Beat Y'all*. Lady B é conhecida como a primeira mulher a assinar com uma gravadora, também é criadora da rádio WHAT 1340 AM, que viria a impulsionar uma série de nomes importantes dentro do rap, como Public Enemy, Jazzy Jeff & Fresh Prince, MC Breeze, entre outros. Lady B é considerada a personalidade de rádio mais influente do hip hop nos EUA (LEAL, 2007, p. 38).

Atualmente, o hip hop é uma indústria multibilionária espalhada pelo mundo. Ancorado no avanço tecnológico das telecomunicações, se disseminou pelo globo produzindo bens de consumo, roupas, materiais esportivos e uma infinidade de marcas. Ditando tendência entre os jovens passou a ser um empreendimento lucrativo:

A cultura do Hip Hop tornou-se internacional em amplitude e profundidade, com milhares de culturas em todo o globo, tendo adotado várias formas. A cultura tem gerado rap em tantos idiomas quanto grupos étnicos existentes, repletos de coletivos de DJ, *breakdance* e grafite no mundo todo. De coletivos de *breakdance* iniciais que imitavam filmes dos anos 1980, como *Flashdance* e *Beat Street*, a incipientes indústrias da música que se tornaram incursões americanas pela invasão de conglomerados multinacionais de música, a cultura hip-hop não apenas fortaleceu uma indústria americana de cultura pop anterior baseada na música rock, mas também ganhou posição na arena internacional (OSUMARE, 2007, p. 2, *tradução minha*⁷³).

⁷² “Nas festas, a gente gravava o que fazia. Com a gravação das fitas, o som chegou até Manhattan, Queens e outras partes”, declarou Bambaataa em entrevista à MTV (LEAL, 2007, p. 28).

⁷³ “Hip-hop culture has become international in breadth and depth, with thousands of cultures throughout the globe having embraced it in various forms. The culture has spawned rap in as many languages as there are ethnic groups, replete with deejay, breakdance, and graffiti collectives across the globe. From initial breakdance collectives that mimicked 1980s films like *Flashdance* and *Beat Street* to fledgling local music industries that have become inroads for the U.S. invasion of American multinational music conglomerates, hip-hop culture has not only bolstered a previous rock-musicbased U.S. pop culture industry, but also has gained a foothold in the international arena”.

Halifu Osumare, em *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves* (2007), argumenta que a profusão e a boa aceitação do hip hop a um nível global são resultantes de uma articulação ambivalente entre a cultura popular negra e o mercado global no capitalismo tardio. Para a autora, essa articulação coloca o hip hop no centro da cultura pós-moderna e com isso, no núcleo das disputas por controle das narrativas sobre a identidade:

A música e a dança negra foram incorporadas ambivalentemente na segunda metade do século XX porque eram uma manifestação irresistível da contínua estética africanista no centro da cultura popular americana. A geração hip-hop é a herdeira contemporânea da crescente apropriação das expressões culturais negras e seu uso na estrutura capitalista em desenvolvimento é possibilitada pela ruptura cultural pós-moderna (OSUMARE, 2007, p. 154, *tradução minha*⁷⁴).

O que fornece sustentação para essa articulação é uma estética africanista, que possibilita a relação entre diferentes marginalidades a partir da ressonância entre as diferentes formas de opressão. A estética africanista, que reflete nas Américas as práticas de dança, oralidade e música advindas do continente africano, foram interpretadas pela antropóloga e dançarina Katherine Dunham como uma capacidade inata⁷⁵ dos povos africanos reproduzida pelos descendentes negros na América. A partir dos estudos contemporâneos, essa visão é extremamente contestada na medida em que essencializa e generaliza aspectos sócio-históricos, no entanto, como argumenta Osumare (2007, p.25), não deixa de revelar os propósitos desse complexo performativo nas Américas africanas. É por meio desse complexo que será garantida a perpetuação dos princípios estéticos que embasam a sobrevivência dos ascendentes africanos na América.

Como a cultura hip hop não é apenas uma cultura afro-estadunidense, mas de fato afro-diaspórica, constatando-se a alta influência de latino-americanos e caribenhos, torna-se caro compreender a estética africanista em suas relações de cumplicidade e resistência no Novo Mundo. O ponto trazido por Dunham que enfatiza a relação entre estética e sobrevivência, torna-se crucial

⁷⁴ “Black music and dance were ambivalently mainstreamed over the latter half of the twentieth century because they were an irresistible manifestation of the continuing Africanist aesthetic at the core of American popular culture. The hip-hop generation is the contemporary benefactor of the increasing appropriation of black cultural expressions and its use in the developing capitalist structure made possible by the postmodern cultural break”.

⁷⁵ “Tudo decorre, em tese, do fato de o africano ser extrovertido, e os negros que vieram da África carregaram isso junto com eles. Não era sempre que estavam dançando na plantação por alegria ou diversão. Mas possuíam uma espécie de inteligência inata o suficiente para saber que, se mantivessem seus movimentos e canções tribais, o tanto quanto pudessem, rituais e assim por diante, estariam se salvando” (DUNHAM apud OSUMARE, 2007, p. 25, *tradução minha*). A seguir, o original em inglês: “The thing stems from the fact that the African is an extrovert, and black people who came from Africa carried that along with them. It wasn't always that they were dancing down on the plantation for joy or amusement. But they had a kind of inborn intelligence enough to know that if they kept up their tribal movements and songs, and as far as they could, rituals and so forth, they would be saving themselves”.

para entender a necessidade de reinvenção constante dessa estética por meio da performance (OSUMARE, 2007, p. 26):

Exemplos de práticas de performance africanas recriadas abundam nos Estados Unidos, no Caribe e na América do Sul. As canções de trabalho das plantações de algodão da Geórgia, a roda de capoeira (círculo de artes marciais) do Brasil, o *konbit* das clareiras comunitárias haitianas, a dança do urubu das Ilhas do Mar da Geórgia, a dispersão rítmica em camadas do jazz de Ella Fitzgerald ou a batalha dos DJ's e *toasters* de *Dance Hall* jamaicano, todos exemplificam uma certa abordagem da música, do corpo e do eu que refletem as práticas culturais de suas comunidades. Essas práticas culturais formam a matriz de uma negociação dialógica do eu dentro de um contexto improvisado rítmico. Essa ontologia dialógica é o espírito essencial da estética africanista (OSUMARE, 2007, p. 28, tradução minha⁷⁶).

Acompanhada do argumento de Gilroy em *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência* (2002), Osumare (2007) entende que a cultura hip hop se apoia em uma estética cultural e não em uma essência racial. De modo algum isso quer dizer que as dinâmicas raciais não sejam centrais para o entendimento do hip hop e do rap. No entanto, é entendendo como as dinâmicas culturais são constituintes de identidades negras cambiantes que conseguimos captar a aderência do rap em diferentes partes do mundo:

A cultura popular afro-americana sempre foi um terreno sociocultural contencioso, porque é o domínio em que a maioria dos afro-americanos continua a desenvolver suas identidades e visões da realidade. Essas identidades não constituem uma essência fixa da negritude, mas um espaço performativo que permite a negociação do eu através da reinvenção de práticas culturais herdadas. É também um espaço social para negociações diárias pelas rodovias abertas e becos secretos de um sistema social contínuo construído sobre a invisibilidade artificial dos negros, bem como para limitar sua participação no sistema socioeconômico (OSUMARE, 2007, p. 13, tradução minha⁷⁷).

Por meio desse estofado estético africanista – que garante a negociação das identidades diante de uma sistema que busca 63pagá-las – o hip hop possibilita uma conexão entre as diferentes

⁷⁶ “Examples of re-created African performance practices abound from the United States to the Caribbean to South America. The work songs of Georgia's cotton plantations, the capoeira roda (martial art circle) of Brazil, the konbit of Haitian communal field clearings, the buzzard lope dance of the Georgia Sea Islands, the late Ella Fitzgerald's rhythmically layered jazz scatting, or the battle of the Jamaican dance hall deejays and toasters, all exemplify a certain approach to music, the body, and the self that reflects their communities' cultural practices. These cultural practices form the matrix of a dialogic negotiation of the self within a rhythmic improvisational context. This dialogic ontology is the essential spirit of the Africanist aesthetic”.

⁷⁷ “African American popular culture has always been contentious sociocultural terrain because it is the realm in which the majority of African Americans continue to work out their identities and visions of reality. These identities do not constitute a fixed essence of blackness, but rather a performative space that allows for the negotiation of the self through the reinvention of inherited cultural practices. It is also a social space for daily negotiations through the overt highways and the covert back alleys of a continuing social system that was constructed on Blacks' contrived invisibility, as well as on limiting their participation in the socioeconomic system”.

marginalidades mundiais, criando um âmbito de reconhecimento entre os jovens de todas as partes do globo por meio de ressonâncias expressas em diferentes geografias, principalmente no que concerne as categorias de cultura, classe, opressão histórica e rebelião juvenil – são as *marginalidades conectivas*:

As marginalidades conectivas do hip hop, como eu as chamo, são ressonâncias sociais entre a expressividade cultural negra dentro de sua história política contextual e dinâmica semelhante em outras nações. Conexões ou ressonâncias podem assumir a forma de cultura (Jamaica e Cuba), classe (árabes do norte da África na França), opressão histórica (havaianos nativos no Havaí) ou simplesmente a construção discursiva da “juventude” como status social periférico (Japão). Joe Austin e Michael Nevin Williard, editores de *Generations of Youth* (1998), lembram-nos que o termo juventude pode se tornar ‘uma metáfora para a mudança social percebida e suas consequências projetadas, sendo, portanto, um local permanente para os anseios sociais deslocados’. Nesse sentido, o rap é um estilo juvenil rebelde que desafia o *status quo* dos adultos. A dinâmica geracional dessa subcultura permanece, mesmo quando as ‘cabeças’ do hip hop envelhecem (OSUMARE, 2001, p. 172, *tradução minha*⁷⁸).

As marginalidades conectivas propostas por Osumare são o elo entre o mercado global, que contribui para a difusão do hip hop a nível mundial, e as demandas locais, coletivas e individuais. Apesar da difusão por meio da rede capitalista da modernidade tardia, a autora defende que o hip hop de comunidade permanece apesar do mercado mundial e não por causa dele. Há nesse jogo uma tensão constante que leva alguns jovens a fazerem a distinção entre hip hop “*underground*” e “*mainstream*”, i.e., de um lado a música “autêntica” produzida nas ruas e, de outro, a distribuída pelas grandes corporações, o “rap comercial”. Para Osumare (2007), é simplista essa divisão que coloca de um lado o rap comercial diluído e o underground como expressão “real”. Grandes MCs, como Tupac Shakur e Jay-Z, andam na linha tênue entre os dois. O que se deve levar em conta, nesse caso, é o fato de que as origens do hip hop nas ruas ainda continuam sendo fonte vital para novos empresários. “As ‘ruas’ proporcionam uma consciência atormentadora para aqueles que atravessaram a arena comercial. Essa tensão entre as duas asas do hip-hop cria um

⁷⁸ “Hip hop’s connective marginalities, as I call them, are social resonances between black expressive culture within its contextual political history and similar dynamics in other nations. Connections or resonances can take the form of culture itself (Jamaica and Cuba), class (North African Arabs in France), historical oppression, (Native Hawaiians in Hawaii), or simply the discursive construction of “youth” as a peripheral social status (Japan). Joe Austin and Michael Nevin Williard, editors of *Generations of Youth* (1998), remind us that the term youth can become “a metaphor for perceived social change and its projected consequences, as such it is an enduring locus for displaced social anxieties”. Along these lines, rap is an in-your face rebellious youth style that does challenge the adult status quo. The generational dynamic of this subculture remains, even as hip hop “heads” themselves grow older”.

paradigma complexo de *cumplicidade* e, ainda assim, *resistência* à sua comercialização” (OSUMARE, 2007, p. 168, *tradução minha*⁷⁹).

O processo de ressignificação e reapropriação de práticas e de modos de pensar advindos da África ocorrem de múltiplas formas por todo o mundo, de modo que, em cada contexto adquirem novos contornos devido as relações sociais estabelecidas localmente. Por esse mesmo canal Atlântico o movimento hip hop, ao se espalhar pelo mundo, se diversifica e se reatualiza constantemente de acordo com as demandas sociais, vínculos e avanços tecnológicos historicamente estabelecidos. No que concerne ao rap, é possível ter acesso a pesquisas e reportagens que se referem ao seu desenvolvimento em países como Cuba⁸⁰, França⁸¹ e Portugal⁸², por exemplo, o que vem a evidenciar sua importância pelo mundo. No Brasil, seu desenvolvimento igualmente exposto ao circuito da cultura global também está vinculado a especificidades históricas produzidas localmente, como as disputas em torno do estabelecimento dos contornos da noção de periferia. A partir do próximo capítulo proponho uma digressão no intuito de localizarmos tensões históricas que possam vir a contribuir com a interpretação do contexto atual em que o rap se desenvolve.

⁷⁹ “The ‘streets’ provide a gnawing conscience for those who have crossed over to the commercial arena. This tension between the two wings of hip-hop creates a complex paradigm of complicity with and yet resistance to its commercialization”.

⁸⁰ Para uma análise do rap cubano, ver: GARCIA, 2017.

⁸¹ Ver: Rap à francesa. **Le Monde Diplomatique Brasil**. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/rap-a-francesa/>. Acesso em: 20 set. 2020.

⁸² Ver: SOUZA, 2011.

5 O RAP NA LINHA DO TIRO

*Quer seu filho indo pra escola e não voltando morto? / Então meta a mão no cofre e ajude nosso povo / Ou veja sua mulher agonizando até morrer / Por que alguém precisava comer / Isso aqui é uma guerra*⁸³

Embora a história mais reproduzida sobre o início do movimento hip hop no Brasil esteja ligada a Estação São Bento em São Paulo, Roberto Camargos, salienta que o movimento apareceu de maneira simultânea em várias localidades do país, não de maneira idêntica, mas similar. No princípio deste processo era comum que as pessoas de classe média e alta viajassem para fora do país e trouxessem discos e vídeos de hip hop, disseminando-os em diferentes contextos (CAMARGOS, 2015, p. 40).

A chegada do hip hop à periferia se deu de forma um pouco diferente, foi a partir de movimentos coletivos como os bailes, promovidos por equipes de som, nos quais os jovens procuravam diversão, eventos denominados “bailes *black*”. Os estilos de música que frequentemente tocavam nesses bailes eram o samba, o *soul*, o *funk*⁸⁴ e, mais tarde, o rap. Por terem uma acentuada marcação rítmica, esses ritmos levaram o público a criar uma designação comum a todos: o balanço (CAMARGOS, 2015; GUEDES, 2007).

Em relação aos quatro elementos do hip hop, foi o *break* quem tomou a dianteira abrindo espaço nos programas de TV em que aconteciam competições de dança entre diferentes “gangues”, que mais tarde viriam formar as *crews* (MACEDO, 2016, p. 228). Foi apenas em 1985 que o ponto de encontro em São Paulo passou a ser a Estação São Bento⁸⁵, lugar simbólico, pois as estações de trem costumavam ser o cenário de muitos filmes americanos:

O boca a boca trazia mais e mais gente, reunindo na São Bento jovens de dezenas de bairros. Inúmeras ‘gangues’ se formavam, como Back Spin, Street Warriors, Nação Zulu e Crazy Crew, cada uma com suas cores e uniformes, sempre no *street wear*. O termo ‘ganguê’, usado pelos próprios jovens, não implicava na [sic] realização de baderna, crimes ou provocações – era uma maneira provocadora de se apropriar de um vocabulário que designa uma associação de pessoas (TEPERMAN, 2015, p.33).

⁸³ *Isso aqui é uma guerra* (FACÇÃO CENTRAL, 1999). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNW4CzLg3rc>. Acesso em: 16 set. 2020.

⁸⁴ Em itálico, pois diz respeito ao *funk* americano que tem um papel influente tanto no rap quanto no funk carioca (funk nacional), que mais tarde veio a ser hegemônico dentro dos bailes (Guedes, 2007).

⁸⁵ De acordo com Macedo, a concentração dos hip hoppers na Estação São Bento se deu por conta de conflitos com comerciantes em outras partes da cidade: “As performances reuniam um número considerável de pessoas, o que, de acordo com a polícia, também atraía e estimulava a ação de batedores de carteira, trombadinhas e dificultava o trabalho dos comerciantes. Na São Bento, *b-boys* passaram a dividir o espaço com jovens *punks* já frequentadores do local” (MACEDO, 2016, p. 29, grifo do autor)

Segundo Guilherme Botelho (2018, p. 9), a Estação São Bento se estabeleceu num primeiro momento como espaço de troca e lazer entre os jovens, circulando por lá inúmeros artefatos da indústria cultural: recortes de jornais e revistas, composições próprias e traduções, fitas VHS, entre outros, materiais que eram partilhados. O cinema, nesse momento histórico, teve grande relevância no modo como a cultura hip hop foi sendo disseminada. Os filmes circulavam de mãos em mãos, muitos deles em cópias caseiras. *Wild Style*, gravado em 1983, ainda circulava em sua versão pirata próximo aos anos 2000, de modo que, sua característica documental, possibilitava ao espectador chegar mais próximo do *life style* do hip hop. Nesse período, as vias públicas serviam como cenário para os acontecimentos em torno do movimento, o que leva Márcio Macedo (2016, p. 25) a caracterizar o período como sendo de uma “cultura de rua”.

As primeiras coletâneas de rap foram gravadas a partir de 1987. O grupo de baile Kaskatas lançou a primeira intitulada *Ousadia do rap*, em 1987; em 1988 a gravadora Eldorado lançou a coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*; e, em 1989, *Consciência Black* saía pela Zimbabwe, o que veio a aproximar o rap da indústria fonográfica de maneira incipiente. A coletânea *Hip Hop Cultura de Rua* trazia em seu leque os até então desconhecidos Thaíde e DJ Hum, que passaram a fazer um sucesso considerável com a canção *Corpo fechado*, hit que trouxe projeção para o rap a nível nacional. Ainda em 1988, o primeiro disco seria gravado por um grupo de rap, *Hip Rap Hop* do grupo Região Abissal (MACEDO, 2016, p. 31).

No final dos anos 1980, as músicas gravadas na coletânea *Consciência Black*, de Mano Brown e Ice Blue, *Pânico na Zona Sul* e, de Edi Rock e KL Jay, *Tempos Difíceis*, viriam a marcar o tom estético do próximo período, marcado pela temática racial (MACEDO, 2016, p.31). Nos anos seguintes os rappers viriam a formar o Racionais MC's. O grupo foi responsável pela venda de mais de 1 milhão de cópias, de forma independente, somente pelo disco *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, lançado pelo selo *Cosa Nostra* pertencente aos próprios integrantes.

De acordo com Macedo (2016, p. 32), a primeira metade dos anos 1990 foi marcada por uma forte consciência das lutas antirracistas, muito influenciadas, de acordo com o autor, pelas lutas por direitos civis nos EUA e pela influência da segunda geração do rap naquele país, tendo como destaque o grupo Public Enemy (PE), o que reafirma o caráter global que o rap já assumia naquele período e a conexão entre as opressões vividas por jovens no mundo todo:

O impacto do PE sobre o Racionais MCs é visível no seu primeiro álbum, *Holocausto Urbano*. Lançado em 1990, o disco capitalizava a boa recepção das faixas ‘Pânico na Zona

Sul' e 'Tempos Difíceis', presentes na coletânea *Consciência Black Volume 1* lançada dois anos antes. O álbum, composto de seis faixas, se aproxima de uma espécie de aula sobre racismo, desigualdade e violência policial, contando ainda com uma faixa de aspecto machista e misógino intitulada 'Mulheres Vulgares' (MACEDO, 2016, p. 33).

A década de 1990⁸⁶ foi um período conturbado econômica, política e socialmente para os brasileiros. No primeiro quinquênio, uma série de episódios violentos deram tom ao projeto político colocado em prática pelo Estado. O genocídio da população negra, que vinha sendo denunciado desde os anos 1970⁸⁷, demonstrava sua pior face diante de uma série de chacinas⁸⁸ (OLIVEIRA, 2018, n. p). As organizações sociais, partidos políticos de esquerda e sindicatos começaram a perder força diante do avanço neoliberal. Em termos econômicos, esse avanço do modelo neoliberal deteriorava cada vez mais o poder de compra, jogava os trabalhadores para a informalidade e aumentava o desemprego de forma massiva, dificultando ainda mais a organização política dos trabalhadores e, desse modo, aumentando a desigualdade (D'ANDREA, 2013, p. 50-53).

O enfraquecimento das organizações sociais, acompanhado de forte aparato propagandístico ideológico neoliberal, criou espaço para o fortalecimento de uma ética da prosperidade no período pós-ditadura. O incentivo ao consumo exacerbado, aparatado em uma lógica individualista, colocava abaixo qualquer tentativa de saída coletiva no âmbito social: “Tudo aquilo que denotasse ser comum ou público era criticado em nome das vantagens do *privado*” (D'ANDREA, 2013, p. 54, *grifo do autor*). A partir desse discurso, o desmonte do Estado, a expropriação e a marginalização das populações periféricas passaram a ser o plano principal, trazendo à luz um novo sistema de exploração local ligado à dinâmica econômica mundial. A transformação dos serviços públicos em privados, a responsabilização dos indivíduos, somados a um histórico escravagista e autoritário formaram “o caldeirão explosivo no plano social” (D'ANDREA, 2013, p. 54).

Em 1992, o chamado Massacre do Carandiru marcou o imaginário social, sendo uma das ações mais brutais da história do sistema penitenciário brasileiro. Pelo menos 111 detentos morrem

⁸⁶ Considero que para os fins desta dissertação seja desnecessária uma digressão histórica aprofundada sobre o rap nos anos 1980. Para ver sobre a chegada do movimento hip hop e do rap no Brasil: TEPPERMAN, 2015c; BOTELHO, 2018; CAMARGOS, 2015; D'ANDREA, 2013.

⁸⁷ Ver: Nascimento, 1978.

⁸⁸ A violência é o cerne da transição de um modelo político-econômico a outro, “(...) o processo de desumanização, ou seja, a transformação de pessoas em mercadorias aparece como o princípio que concede à violência poderes ilimitados em seu funcionamento no sistema” (GARCIA, 2007, p. 213).

pela intervenção policial, a grande maioria composta por réus primários, sem chance alguma de defesa. Na madrugada de 23 de julho de 1993, mais uma vez a violência deixou o país consternado com o assassinato de oito crianças no Rio de Janeiro: ex-policiais abriram fogo contra mais ou menos setenta crianças e adolescentes em situação de rua, em frente à Igreja da Candelária. Além dos mortos, vários ficaram feridos no episódio que ficou conhecido como a Chacina da Candelária. Pouco mais de um mês depois, outro massacre impactou o moral da população brasileira. No dia 29 de agosto de 1993, um grupo de extermínio formado por policiais e ex-policiais atentou contra a vida de moradores na Vigário Geral, na zona norte do Rio de Janeiro, acarretando a morte de vinte e um moradores que não tinham ligação alguma com atividades ilícitas. O episódio teria sido perpetrado como forma de vingança pela morte de quatro policiais no dia anterior (OLIVEIRA, 2018, n. p; D'ANDREA, 2013, p. 54-55).

Não se pode afirmar que o genocídio negro no Brasil tenha seu início nos anos 1990. Como argumentamos anteriormente, a prevalência de uma estética africanista fora da África é ela mesma constituída de um princípio de preservação da vida entre os povos escravizados. Contudo, como constatado por Acauam Oliveira, na apresentação do livro *Sobrevivendo no inferno* (2018), a partir desse período há uma expansão da política de morte operada pelo Estado por meio de um processo de “gestão da pobreza”:

O que a periferia percebeu antes de todos é que esse modelo genocida de organização social, ancorado numa série de mecanismos herdados da escravidão e aperfeiçoados durante a ditadura, não se voltava apenas contra aqueles considerados “criminosos”, tendo se convertido em norma geral, com aprovação quase irrestrita da opinião pública (OLIVEIRA, 2018, n. p)

Como em seu início no Bronx⁸⁹, o rap encontra no Brasil, dos anos 1990, um contexto de fragmentação social, uma racionalidade excludente por parte das instituições oficiais e o abandono das populações mais pobres. Ante o capitalismo exacerbado, o rap aparece como outro modo de organização, nas palavras de Walter Garcia (2007, p. 196), são “versos em cima dos destroços”. Sobre a importância do rap para esse contexto, afirma o pesquisador: “As recorrências de sons

⁸⁹ Resgatando o conceito de “marginalidades conectivas”, de Osumare (2007), podemos dizer que o contexto em que se encontravam os jovens negros no Brasil dos anos 1990 era similar ao da Nova Iorque dos anos 1970. Em ambos os locais os índices de desemprego se alargavam, a inflação jogava mais e mais pessoas na pobreza e a letalidade policial aumentava com a criminalização dos negros e dos mais pobres. Por exemplo, nas campanhas para presidente em 1968 Richard Nixon e seu concorrente Geord Wallace tinham como mote o discurso moral pautado na ideia de “lei e ordem” (ALEXANDER, 2017, p.92), justificando o encarceramento em massa naquele país. De acordo com Macedo (2016), a partir da segunda metade dos anos 1990 o rap assume a periferia como tema central, se conectando com os guetos norte americanos e as comunidades em situação parecida na América Latina.

similares e o acerto rítmico geral, ouvidos à luz da matéria da letra, surgem como recursos que preenchem as lacunas de um absurdo – a violência como base de organização de um sistema que se pretende civilizado” (GARCIA, 2007, p. 196-197).

Para Giordano Bertelli (2012), a partir dos anos 1990 a experiência política da periferia se encontra cindida entre duas formas de organização: de um lado o Estado gerindo populações e territórios, e, de outro, o “mundo do crime” como uma alternativa econômica atrativa. O rap instaura uma *dissenção* tanto em relação às políticas do Estado quanto ao mundo do crime. Essa dissenção não isola o rap de suas relações com ambas as formas de organização, longe disso se torna:

Mescla de conflito político e agressividade, a ressignificação da política pelo crime – palavras convertidas em armas – e do crime pela política – armas convertidas em palavras – deixa entrever o fio da navalha em que se equilibra o potencial político da dinâmica social das periferias contemporâneas (BERTELLI, 2012, p. 234).

Podemos afirmar que, assim como outras formas de manifestações marginalizadas, o rap não deve ser visto como o lado negativo do Estado, do mercado ou do “mundo do crime”: o rap *é coisa diferente*⁹⁰. Contrariando a lógica hedonista do mercado o rap faz “recusa a qualquer tipo de domesticação” (KEHL, 1999, p. 96). Diante de um contexto de exclusão constante, “os *rappers* não querem excluir nenhum garoto ou garota que se pareça com eles” (KEHL, 1999, p. 96, *grifo da autora*). Por trás disso, Maria Rita Kehl (1999) reconhece uma “intenção de igualdade” que emerge, uma capacidade simbólica capaz “de produzir uma fala significativa e nova sobre a exclusão” (KEHL, 1999, p. 97).

O rap não se estabelece isoladamente. Importantes instituições vinham correndo às margens desde a reorganização do Movimento Negro em 1978, entre elas, o recém formado Geledés – Instituto da Mulher Negra, grupo que surge no intuito de combater o preconceito racial e de gênero. A pedagogia proposta por esse grupo de mulheres foi fundamental para os primeiros projetos de rap se estruturarem. De acordo com Botelho (2018, p. 79), a aproximação entre o Instituto e os *hip hoppers* se deu pela morte de um jovem no metrô, perpetrada por um policial, ainda no início dos anos 1990. No site do Instituto, as informações são as de que os jovens à época procuraram a organização de modo a realizar parcerias para o combate à perseguição policial.

⁹⁰ Tomo aqui emprestado o ponto de vista de Muniz Sodré em relação ao samba tradicional. “O samba é coisa diferente” (SODRÉ, 1998, p. 56).

Um caso emblemático, na época, uma banda de rock se apresenta em São Paulo, seu vocalista abaixa as calças e mostra as suas partes traseiras para a plateia que delira e ainda cospe na bandeira brasileira. Nada lhes aconteceu. No entanto, rappers cantando e denunciando a violência eram brutalmente retirados dos palcos e enquadrado pela polícia em crime de desacato à autoridade. Eles então nos procuram para saber o que o SOS Racismo do Geledés poderia fazer para 71rotege-los (GELEDÉS, 2009, on-line).

O Projeto Rappers, desenvolvido a partir dessa parceria, contribuiu significativamente para a descriminalização do movimento hip hop em São Paulo, mas não só isso, instrumentalizou o discurso das e dos MC's a partir de oficinas e eventos, discurso esse que passou a tratar a questão cultural relacionando-a à política, impactando diretamente na estética do rap. De acordo com Botelho (2018, p. 79-85), foi por meio do Instituto Geledés que pautas presentes no Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR) chegaram até os rappers:

Em suma, um número considerável de artistas de Rap colocaram o seu 'eu-lírico' na função de anunciar os ideais contidos na perspectiva da militância. Entre tantos já citados no decorrer do trabalho, também ouviu-se: 'Sou Negrão' do Possemente Zulu; 'Afrobrasileiro' de Thaíde e DJ Hum. Agora, como isso apareceu nas letras de Rap na década de 1990? Os estudos comprovam que foi através do debate oriundo das ações do Instituto da Mulher Negra. As atuações do Geledés estão dentro dessa concepção de Quilombismo (BOTELHO, 2018, p. 91).

A virada estética e política no rap dos anos 1990 não ficou restrita ao eixo Rio-São Paulo. Segundo Tavares (2010, p. 309), nesse mesmo período o rap de Brasília passou por uma reestruturação. As letras cômicas conhecidas como “melôs”⁹¹ foram perdendo espaço para narrativas que abordavam problemas sociais⁹². O grupo Câmbio Negro, antes descrito pela mídia como uma das “gangues de delinquentes” que espalhavam o terror pelo Distrito Federal, agora trazia na canção *Sub-raça* (1993) o peso crítico característico do rap que vinha se desenvolvendo no resto do país:

Agora irmão vou falar a verdade/ A crueldade que fazem com a gente/ Só por nossa cor ser diferente/ Somos constantemente assediados pelo racismo cruel/ Bem pior que fél, é o amargo de engolir um “sapo”, só/ por ser preto/ isso é fato/ O valor da própria cor não se aprende em faculdades ou colégios que/ ser negro/ nunca foi um defeito será sempre

⁹¹ Também conhecidos como “tagarela” ou “funk falado” (MACEDO, 2016, p.27).

⁹² Embora com menos evidência, esses estilos continuavam existindo: “Apesar da hegemonia estética do rap engajado e de cunho crítico no que diz respeito ao aspecto racial, seria equivocado afirmar que havia apenas esse tipo de tendência vigente nesse contexto. Grupos que se pautavam por um estilo mais satírico e festivo também ocupavam parte da cena. Bons exemplos eram artistas como MC Pepeu e o grupo Geração Rap. O grupo RPW, por sua vez, deu início à cena ‘bate cabeça’ com uma mistura entre rap e *hardcore* sob a influência de grupos estadunidenses como Onyx, Cypress Hill e bandas de rock. As apresentações do grupo eram coroadas por performances no qual o público incorporava elementos oriundos do *punk rock* e do *heavy metal*, como o *stage diving* (ato no qual o público sobe ao palco para em seguida mergulhar de volta no público) e o *mosh* (roda ou círculo que se forma durante o show e que se dança reproduzindo joelhadas, cotoveladas e empurrando-se um ao outro)” (MACEDO, 2016, p.34).

*um privilégio/ Privilégio de pertencer a uma raça/ Que com o próprio sangue construiu o Brasil/ Sub-raça é a puta que pariu*⁹³

De acordo com Macedo (2016, p. 31-35), a partir de 1995 o rap viria a abandonar a estética antirracista em prol de um posicionamento que colocaria a periferia⁹⁴ como central para o movimento, o que daria força a uma “cultura periférica”, baseada na ideia de que a “A periferia nos une!”. A virada rumo à periferia se daria pela estética do álbum *Sobrevivendo no inferno*, que incorporaria temáticas ligadas ao cotidiano periférico, entre elas violência, desigualdade e criminalidade. Teria iniciado, nesse período, um processo de ressignificação da representação da periferia, que de espaço estigmatizado ressurgiria como elemento identitário (MACEDO, 2016, p. 36-37). De acordo com D’Andrea (2013, p. 134), nesse período, o Racionais MC’s teria tido a sensibilidade de captar a subjetividade da periferia de forma mais bem acabada em seus trabalhos.

A força do elemento raça no primeiro quinquênio dos anos 1990 se dava por um esforço de inclusão do jovem negro, que até aquele momento não era reconhecido como ator político, pois não se enquadrava na representação de juventude engajada, majoritariamente branca, classe média e cursando ensino médio e superior: “Os jovens artistas críticos eram negros e/ou mestiços, nordestinos ou filhos de famílias migrantes, trabalhadores e com educação incompleta ou precária” (MACEDO, 2016, p. 39).

Contudo, a racialização exacerbada e, por muitas vezes, o caráter misógino das letras levava a conflitos internos no movimento. Jovens ativos dentro do movimento, que não se identificavam com o perfil de homem negro, ou seja, jovens mulheres e homens brancos pobres, não se contentavam com os espaços restritos dentro do movimento. Desse modo, a noção de periferia começou a adentrar o movimento⁹⁵: “A categoria periferia, portanto, desloca a discussão ou a origem dos problemas dos jovens hip-hoppers do elemento ‘raça’ para a categoria ‘classe’, através de um construto espacial” (MACEDO, 2016, p. 40).

⁹³ *Sub-raça* (CÂMBIO NEGRO, 1993). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Ddg5B4y1cA>. Acesso em: 16 set. 2020.

⁹⁴ De acordo com D’Andrea (2013, p. 24-25), essa virada foi capaz de impactar a visão dos cientistas sociais e agentes públicos e culturais sobre a periferia.

⁹⁵ De acordo com D’Andrea, o termo periferia passou por uma série de transformações e foi se fortalecendo em relação a outros termos, como suburbano, pobre etc., passando a ser apropriado pelos próprios moradores de maneira positiva, ganhando assim um novo sentido: “(...) o termo passava por uma crise de significação, uma espécie de esvaziamento no que se referia à sua validade sociológica, foi capturado e ressemantizado pelos próprios moradores da periferia que, por meio dele, criticavam a violência e a pobreza existentes na periferia, assim como apontavam a desigualdade social existente na sociedade” (2013, p. 133).

Os rappers podem ser encarados como produtores do espaço social onde atuam. Compreender o *contexto* nos ajuda a acessar a complexa rede de relações sociais que produzem e são produzidas por esses *sujeitos periféricos*. A preferência dos rappers por se posicionarem de determinado modo diante de certos tópicos como raça, classe, gênero e todo tipo de desigualdades só pode ser interpretada diante de seus desdobramentos históricos sociais levando em conta sua referencialização e o contexto, nesse caso, a periferia⁹⁶ (BENTES, 2011, p.61).

O ponto de vista radicalmente situado trazido pelo rap talvez seja a sua contribuição mais significativa para a cultura popular brasileira naquele momento: “A periferia percebeu antes de todo mundo que o projeto político do Estado brasileiro naquele momento consistia em transformar o país em um imenso Carandiru” (OLIVEIRA, 2019, on-line). Isto é, o rap é responsável por evidenciar posições dentro da estrutura social que, até então, estavam mascaradas pelo mito da democracia racial. Evocando Jacques Rancière, podemos dizer que o rap tem a eficácia estética do “dissenso”, do “fazer ver”⁹⁷ (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Nesse ponto, política e estética se encontram, “o dissenso está no cerne da política” (RANCIÈRE, 2012, 59). O rap questiona a “normalidade” do sistema:

O PCC controlou os homicídios em São Paulo, posso ser morto por falar isso. O sistema é falho! O sistema depende da violência pra sobreviver, é diferente do PCC onde a violência faz eles perderem dinheiro. Eles precisam da paz pra ganhar. O sistema precisa da guerra pra vender bala, vender arma, vender munição, pra empregar mais gente na polícia, fazer mais cadeia, pra superfaturar mais. Isso que gera tudo. O Bezerra da Silva, antes de morrer, a gente fez um show junto, ele disse assim: ‘Brown cadeia é que nem show, tem que tá lotado pra dá dinheiro’ (BROWN apud DIPLOMATIQUE BRASIL, 2018, on-line).

De acordo com Garcia, o grupo Racionais MC’s pretende “criticar a sociedade brasileira a partir do ponto de vista do ‘jovem negro’” (2011, p.221). Na canção *Fim de semana no Parque*

⁹⁶ “Nesse sentido, periferia é um espaço social, territorial e político que se estrutura a partir de um denominador comum para jovens negros, mestiços, nordestinos e brancos: a classe pobre. Esse denominador comum (periferia = classe pobre) gera uma experiência partilhada por todos esses jovens que estão submetidos aos problemas sociais vigentes nesse espaço social, como violência policial, tráfico de drogas, racismo, desemprego, segregação social, ausência de equipamentos urbanos de lazer, ausência de reconhecimento social etc. Para além da experiência em comum vivenciada em problemas cotidianos, a população periférica também compartilharia elementos culturais em comum, o que traria ou fortaleceria uma ideia de pertencimento e identidade” (MACEDO, 2016, p. 40)

⁹⁷ Para Rancière, a eficácia de um dissenso está no “conflito de sensorialidades” (RANCIÈRE, 2012, 59), que possibilita à arte tocar na política dentro do que denomina “regime estético” da arte. O regime estético caracteriza-se pela disjunção entre a intenção do autor, a forma sensível apresentada em um local de arte, o olhar do espectador e o estado da comunidade. Outros regimes, nos quais a intenção do autor coincide com as características da sociedade em que vive, tendem a ofuscar o regime estético da arte. A eficácia da arte no regime estético é justamente a eficácia de uma disjunção entre o autor em seu ambiente produtivo e o espectador.

(1993)⁹⁸, argumenta Garcia, esse ponto de vista se constrói a partir da experiência da “comunidade pobre”. Essa delimitação denominada por Garcia como “comunidade pobre”, não é tão simples assim de ser apreendida diante da multiplicidade de significados que a atravessam. Não se trata, portanto, de uma marcação no mapa e não se reduz à delimitação racial ou de classe.

O rapper Eduardo Taddeo, ex-membro do grupo Facção Central, em seu livro *A guerra não declarada na visão de um favelado* (2012), descreve o modo como percebe essa delimitação espacial que, como podemos notar, é escorregadia aos sensores científicos e às demarcações oficiais, segundo o rapper, mas nem por isso invisíveis à repressão estatal e à política de morte. Os moradores da periferia estão sempre na “linha do tiro”:

Uma vez desprezados pela cartografia comum, que produz os mapas tradicionais, as linhas divisórias de onde começam e terminam localizações independentes (não por escolha) reservadas aos marginalizados, são encontradas na geografia delimitada pela miséria. Cada bolsão de pobreza é uma pátria composta por pessoas afastadas a força da dignidade humana, assistidas exclusivamente pelos órgãos de repressão. A demarcação sociológica é o ponto cardeal que dá rumo à agulha da bússola dos repressores garantidores da padronização comportamental geral e letal. Com ela, mesmo os citados lugares sendo países clandestinos, sem Cep, menções em páginas de guias de ruas e nomes de moradores inclusos em listas telefônicas, os cães diabólicos não se deparam com a menor dificuldade em encontrar as suas latitudes e longitudes. Com ela os cães diabólicos não se deparam com a menor dificuldade em encontrar as suas latitudes e longitudes, para aplicar as famosas e desprezíveis: atuações ostensivas, preventivas, tirânicas e assassinas que nos mantêm na linha. Na linha do tiro! (TADDEO, 2012, p.312).

Esse trecho do livro denuncia o modo como a modernidade e seus desdobramentos no capitalismo, por meio do ordenamento e da “padronização comportamental geral” estruturada pela ciência “sociológica”, pode ser “letal” para os moradores da periferia, pois “sem Cep” e sem menções “em páginas de guias” causa seu apagamento e sua esterilização⁹⁹ geográfica, demarcada pela ideia de “bolsão de pobreza” ou “miséria”. Portanto, uma zona espacial passível de ser encontrada pelos órgãos repressores e mantida na “linha do tiro”, por meio dessa caracterização.

⁹⁸ *Fim de semana no parque* (RACIONAIS MC's, 1993). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oSxnR7cERpI>. Acesso em: 16 set. 2020.

⁹⁹ Utilizo o termo em referência à ideia de “contágio racial”, desenvolvida por Kilomba (2019). A autora explica que, ao romperem distâncias geográficas em relação aos territórios negros, pessoas brancas acusam sentir ansiedade e medo. Essa divisão territorial revela relações de poder na medida em que quem delimita quais são os territórios negros e brancos são as pessoas brancas, cabendo a pessoas não brancas não ultrapassarem os territórios delimitados previamente: “A divisão geográfica resultante dessa coreografia racista pode ser vista como uma fronteira ou membrana entre o mundo das/os ‘superiores’ e o mundo das/os ‘inferiores’, entre o ‘aceitável’ e o ‘inaceitável’, entre as/os ‘boas/bons e as/os ‘más/maus’, entre ‘Nós’ e as/os ‘Outras/os’, evitando a contaminação das/os primeiras/os pelas/os segundas/os” (KILOMBA, 2019, 168).

Em última instância, os marcadores externos de “miséria” e “pobreza” delimitam a fronteira sobre quem deve viver e quem deve morrer a partir da produção de estereótipos.

A descrição da periferia feita por Taddeo (2012) constitui uma interpretação do esquema que fundamenta as constatações feitas por Jaime Amparo Alves (2011), as quais indicam que tem havido uma “afinidade eletiva” entre punição e cor, que coloca jovens negros periféricos como as principais vítimas de assassinatos no país. O autor sugere que “espaço urbano” e “raça” (mas também, idade, classe, gênero) são categorias importantes para o modo como os jovens vivem o “urbano” em um contexto letal. As altas taxas de letalidade do jovem negro no Brasil são demonstrativas do modo como a “necropolítica” (MBEMBE, 2016), categoria que indica que o Estado é incapaz de domesticar o *direito de matar*, tem sido fundamental para o entendimento da “gestão da vida” das populações periféricas no país.

Necropolítica e necropoder são conceitos desenvolvidos pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2016) a partir da apropriação pós-colonial do conceito de biopolítica de Michel Foucault, que, segundo o autor, é insuficiente para explicar a subjugação das vidas contemporâneas ao poder da morte. A biopolítica, por sua vez, diz respeito ao modo como a vida passou a ser uma categoria política na modernidade (BOTH, 2016, p.93). Foucault identifica uma mudança significativa na concepção de soberania, que deixa de ser o poder de tirar a vida na pré-modernidade para ser o poder de controlá-la (ALMEIDA, 2018, p. 88). Trata-se, portanto, de uma modalidade de poder que passou a ser instaurada do século XVIII para o XIX e que será exercida a partir da vida humana: “Se o genocídio é, de fato, o sonho dos poderes modernos, não é por uma volta, atualmente, ao velho direito de matar; mas é porque o poder se situa e exerce ao nível da vida, da espécie, da raça e dos fenômenos maciços de população” (FOUCAULT, 1988, p. 129).

A organização do poder sobre a vida se constitui sob dois polos de acordo com Foucault (1988). Um primeiro, iniciado por volta do século XVII, concentrou-se na produção de corpos como máquinas a partir da disciplinação: no adestramento, na produção de docilidade, na sua incorporação em sistemas de controle etc; a segunda, iniciada por volta do século XVIII, concentrou-se no corpo-espécie, “transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos” (1988, p. 131), caracteriza-se pela proliferação, longevidade, natalidade, mortalidade, saúde etc., com todas as condições que podem fazer esses indicativos variar mediante intervenções e controles reguladores, denominando-se biopolítica. Essa gestão sobre os corpos, “anatômica e biológica”, acontece por meio de regulações e correções coordenadas por

“dispositivos”¹⁰⁰: “Já não se trata de pôr a morte em ação no campo da soberania, mas de distribuir os vivos em um domínio de valor e utilidade” (FOUCAULT, 1988, p. 135). A soberania, nesse sentido, diz respeito ao poder de suspensão da morte, de *fazer viver e deixar morrer*.

Giorgio Agamben (2010), por sua vez, expandindo as discussões em torno do poder político sobre a vida, entende que o Estado produz corpos matáveis por meio de um processo produtivo de uma “vida nua” em contraposição a uma “vida qualificada”. O conceito de vida nua deve ser entendido como produto da relação entre “estado de exceção” e “poder soberano”. Apropriando-se da tese de Walter Benjamin que diz:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ no qual vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que de conta disso. Então surgirá diante de nós nossa tarefa, a de instaurar o real estado de exceção; e graças a isso, nossa posição na luta contra o fascismo tornar-se-á melhor. A chance deste consiste, não por último, em que seus adversários o afrontem em nome do progresso como se este fosse uma norma histórica. - O espanto em constatar que os acontecimentos que vivemos ‘ainda’ sejam possíveis no século XX não é nenhum espanto filosófico. Ele não está no início de um conhecimento, a menos que seja o de mostrar que a representação da história donde provém aquele espanto é insustentável (BENJAMIN apud LÖWY, p. 2005, p. 83).

Agamben (2010), se esforça em demonstrar que o estado de exceção moderno é, na verdade, a regra. O estado de exceção pode ser entendido como o estado em que a lei anula a lei: “Através da aplicação da própria lei, são suprimidos os direitos individuais específicos e é justificado quando a própria funcionalidade do Estado é ameaçada” (GOMES, 2017, p. 51). Baseando-se em Carl Schmitt, o filósofo entende que o soberano seria “aquele que decide sobre a exceção” (2010, p.19). Ao fazer da lei a exceção cria-se uma zona de indeterminação: “O estado de exceção moderno seria, então, uma tentativa de incluir na ordem jurídica a própria exceção, criando uma zona de indistinção na qual fato e direito coincidem” (ARÁN; PEIXOTO, 2007, p. 853). A produção da “vida nua”, para Agamben, é uma condição da atual política e não uma exceção. Junto a gestão da vida operada pelo Estado, existem zonas de vida nua, situadas “à margem do ordenamento”: nessas zonas não se produz nem vida nem morte, mas sobrevida, a nova especificidade da biopolítica consiste “não mais *fazer morrer*, nem *fazer viver*, mas *fazer sobreviver*” (AGAMBEN apud ARÁN; PEIXOTO, 2007, p. 854, *grifo do autor*)

¹⁰⁰ “(...) discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos [ou escalas] do dispositivo” (FOUCAULT apud GOMES 2017, p. 49).

Foucault (apud ALMEIDA, 2018) já havia identificado o racismo como uma *tecnologia de poder*, de modo que, em uma situação de biopoder, em que o Estado passa a ser cada vez mais disciplinador e regulamentador, o racismo funciona como um mecanismo fundamental para o exercício do poder por meio de duas funções: a primeira possibilitando a fragmentação, divisão no contínuo biológico, classificando, distinguindo e criando hierarquias. O racismo estabelece uma divisão entre superiores e inferiores, quem deve viver e quem deve ter sua vida prolongada; a segunda função é a de permitir uma relação positiva com a morte do outro. O racismo, nesse caso, produz o outro enquanto um “*degenerado*, um *anormal*, pertencente a uma *raça ruim*, cuja morte não é apenas uma garantia de segurança pessoal ou das pessoas próximas, mas do livre, sadio, vigoroso e desimpedido desenvolvimento da espécie, do fortalecimento do grupo ao qual pertence” (ALMEIDA, 2018, p. 89, *grifo do autor*). A função do racismo é regular a distribuição da morte, de modo a tornar possível o Estado assassino (MBEMBE, 2016, p. 128).

No entanto, se, para Foucault, a experiência exemplar da relação entre racismo e burocracia estatal foi o regime nazista, para Mbembe, “as premissas materiais do regime nazista” (2016, p. 129) já se encontravam em períodos anteriores, como no colonialismo imperialista. Desse modo, as técnicas de morte utilizadas no regime nazista são a culminância de um longo processo de “desumanização” e de “industrialização da morte”, a morte se encontra encarnada na própria razão moderna, se comprovando pela produção de equipamentos tecnológicos cada vez mais eficazes para o assassinio das populações:

O mundo hobbesiano do Holocausto não veio à tona saindo de sua sepultura rasa demais, ressuscitado pelo tumulto das emoções irracionais. Apareceu (de uma forma formidável que Hobbes certamente desautorizaria) num veículo de produção industrial, empunhando armas que só a ciência mais avançada poderia fornecer e seguindo um itinerário traçado por uma organização cientificamente administrada. A civilização moderna não foi a condição *suficiente* do Holocausto; foi, no entanto, com toda a certeza, sua condição *necessária* (BAUMAN, 1998, p. 32).

A soberania é constituída e demanda morte para sua manutenção (MBEMBE, 2016, p. 127). Sendo assim, a soberania é o próprio “direito de matar” normatizado pelo “estado de exceção” e pela “relação de inimizade”. O Estado não só exerce o direito de matar como trabalha para produzir tais exceções, emergências e inimigos fictícios (MBEMBE, 2016, p. 128).

A relação entre política e terror não é recente: as tecnologias de poder que fazem a “seleção de raças, a proibição de casamentos mistos, a esterilização forçada e até mesmo o extermínio dos povos vencidos foram inicialmente testados no mundo colonial” (MBEMBE, 2016,

p. 132). Para Mbembe, o que persiste da filosofia moderna é a colônia como a representação de um lugar em que a soberania consiste em um exercício de poder que ocorre à margem, “no qual tipicamente a “paz” assume a face de uma “guerra sem fim” (2016, p. 132). As colônias são os locais em que as garantias e a ordem legal são suspensas, a zona em que a violência estatal pode ser exercida “supostamente a serviço da civilização” (MBEMBE, 2016, p. 133).

Na colônia, a ausência de qualquer normatividade jurídica de códigos legais abre espaço para que o terror se entrelace com uma série de ficções, produção de “terras selvagens” de modo a produzir um “efeito de real”. Junto a esse efeito, os territórios se caracterizam como *hostis*, em que a diferença entre criminoso e inimigo não faz mais sentido: “As guerras coloniais são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta que coloca o conquistador contra um inimigo absoluto” (MBEMBE, 2016, p. 134). Sendo assim, todo território colonial é interpretado como um território perigoso.

Alguns políticos, ao invés de usar o seu ‘precioso tempo’ articulando medidas para resgatar a nossa gente das masmorras modernas, desperdiçam o dinheiro do contribuinte, cogitando ideias para projetos de lei estapafúrdios, como; o de sinalizar os arredores das sub-pátrias, com placas contendo os dizeres: **ÁREA DE RISCO** (TADDEO, 2012, p. 324, **grifo do autor**).

A ocupação colonial não pode mais ser vista como um evento restrito, mas como uma nova forma de dominação política em que poderes disciplinares, biopolíticos e necropolíticos atuam juntos nas ocupações tardo-modernas (MBEMBE, 2016, p. 137). Viver sob os diversos regimes de ocupação é viver, portanto, sob uma condição permanente de “estar na dor”:

(...) estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites desde o anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borracha; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias; soldados urinando nas cercas, atirando nos tanques de água dos telhados só por diversão, repetindo *slogans* ofensivos, batendo nas portas frágeis de lata para assustar as crianças, confiscando papéis ou despejando lixo no meio de um bairro residencial; guardas de fronteira chutando uma banca de legumes ou fechando fronteiras sem motivo algum; ossos quebrados; tiroteios e fatalidades – um certo tipo de loucura (MBEMBE, 2016, p. 146).

Apesar do terror e da reclusão, outras formas de compreensão do tempo, do espaço e do trabalho emergem da “loucura”. Mesmo no regime colonial, sendo tratado como se não existisse, o escravizado foi capaz de extrair de “qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma

representação, e ainda lapidá-la” (MBEMBE, 2016, p. 132). Onde há poder, há resistência (FOUCAULT, 1988, p. 91):

Rompendo com sua condição de expatriado e com o puro mundo das coisas, do qual ele ou ela nada mais é do que um fragmento, o escravo é capaz de demonstrar as capacidades polimorficas das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente era possuído por outro (MBEMBE, 2016, p. 132).

O rap, nesse sentido, é a própria manifestação do “expatriado”, que rompe com sua condição. Deslocando sentidos Edi Rock¹⁰¹ rima: *O dinheiro tira um homem da miséria / Mas não pode arrancar de dentro dele a favela*. Para além de uma condição econômica, aquilo que é considerado “pobreza” passa a representar um estilo de vida vivenciado e compartilhado por indivíduos que são marginalizados. Ser favelado para quem vive nesses espaços não necessariamente é idêntico a ser miserável. A miséria, como descrita por Eduardo Taddeo, é o modo como a estrutura repressiva (colonizadora, patriarcal, hétero, branca) identifica (racializa, generifica, coloniza etc.) os moradores dessa delimitação geográfica, arrastando-os para uma política de morte.

Podemos dizer que o rap não canta a periferia, o rap *faz* a periferia nesse jogo de fazer-sentido. É nessa busca por ressignificação que o rap se inscreve como uma poderosa ferramenta de transformação social: “Suas gírias transformadas em poesia criticavam o monopólio da palavra pela língua culta, afirmando assim uma identidade periférica que requeria o *status* de expressão cultural legítima” (GATTI, 2005, p. 190).

Se formos tomar como exemplo a figura produzida do bandido, muito comum nas letras de rap, por exemplo, Oliveira (2019, on-line) argumenta que o objetivo do rap no Brasil dos anos 1990 nunca foi a figura puramente metafórica. A representação de um bandido poderoso, endinheirado e cercado de mulheres estaria muito mais presente no rap norte americano, nesse período. Para o rap nacional, a questão seria uma *intervenção real* na existência do bandido, uma ressignificação do sentido que até então era ocupado pela ideia de “corpo descartável”:

Quando esses artistas falam do bandido, ou melhor, quando falam junto com o bandido, é o criminoso de fato que está sendo retratado, pois a ideia é elaborar um horizonte discursivo onde essa anti-voz, avesso da nação, possa efetivamente existir (OLIVEIRA, 2019, on-line).

¹⁰¹ *Negro Drama* (RACIONAIS MC's, 2002). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u4lcUooNNLY>. Acesso em: 16 set. 2020.

De acordo com Oliveira, o rap ajuda a construir “um espaço discursivo em que os cidadãos periféricos puderam se apropriar de sua própria imagem, construindo para si uma voz que, no limite, mudaria a forma de enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil” (OLIVEIRA, 2018, s. p). Desse modo, contrapõe a significação negativa reproduzida pelo Estado e pela mídia. Em síntese, o rap oferece a condição para o jovem periférico “*atuar de maneira digna com seu pensamento, sua voz e seu corpo*” (GARCIA, 2013, p. 88, *grifo meu*). Em todas as fases o rap lida com esse princípio.

A experiência da violência e seus desdobramentos no judiciário e no sistema penitenciário é ressignificada por meio de um esforço de humanização em *Diário de um detento*¹⁰², do Racionais MC's, ou em *Dia de visita*, do grupo Realidade Cruel:

*Sinto uma grande vontade de chorar / Ao ver a minha mãe aqui vindo me visitar / Talvez se eu tivesse pensado um pouco mais / Talvez hoje eu não estaria atrás / De uma cela num pátio de um presídio / Numa triste tarde de domingo / É foda mano você não sabe, é triste / Mas sobreviver em paz aqui tem que ser firme*¹⁰³

O orgulho negro, característico da luta antirracista, é expresso em *Considere-se um verdadeiro preto* do grupo DMN: “*Negão, moreninho, mulatinho? Qual é que é mano? / Branco é branco, preto é preto. Foda-se o meio termo, morô?*”¹⁰⁴. Ou em *Voz Ativa* do Racionais MC's: “*Eu tenho algo a dizer / E explicar pra você / Mas não garanto, porém / Que engraçado eu serei dessa vez / Para os manos daqui! / Para os manos de lá! / Se você se considera um negro / Um negro será, mano*”¹⁰⁵. O rap rompe com uma série de estereótipos segregacionistas e, também, com mitos históricos que ligam negros à ideia de passividade durante o período escravocrata, ao preconceito com as religiões de matriz africana, aos padrões de beleza embranquecidos e ao preconceito com a língua vernacular (BOTELHO, GARCIA, ROSA, 2015, p.2).

A luta de classes também é tema central e constante nesse período, junto a isso, a denúncia das condições de vidas precarizadas na periferia, a falta de saneamento básico e saúde, os subempregos, a inexistência de espaços de lazer etc. (GARCIA, 2011; BOTELHO, GARCIA, ROSA, 2015, p.3):

¹⁰² Para uma análise de *Diário de um detento*, ver Garcia, 2007.

¹⁰³ *Dia de visita* (REALIDADE CRUEL, 1997). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8uXo8wZxNcI>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹⁰⁴ *Considere-se um verdadeiro preto* (DMN, 1993). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AmoOo6TAIjs>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹⁰⁵ *Voz Ativa* (RACIONAIS MC's, 1992). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_m3QRtudraU. Acesso em: 16 set. 2020.

*Vocês produzem a miséria / E nos impedem de chegar a nível social / Enquanto minha gente se quebra e requebra / Para se pôr o pão na mesa, sua lixeira transborda alimentos / Não é sua fartura que me incomoda / E sim a sua hipocrisia é que me sufoca, burguesia idiota*¹⁰⁶.

Contrapondo-se ao hedonismo do mercado e à ética da prosperidade neoliberal, uma ética da coletividade¹⁰⁷ que parte do ponto de vista da periferia é prescrita em *Formula Mágica da Paz*: “A gente vive se matando, irmão, por quê? / Não me olha assim, eu sou igual a você/ Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho/ Entre no trem da malandragem, meu rap é o trilho”¹⁰⁸. E em *Capítulo 4 Versículo 3*, onde Brown evoca seus 50 mil manos:

*Vinte e sete anos contrariando a estatística/ Seu comercial de TV não me engana / Eu não preciso de status nem fama / Seu carro e sua grana já não me seduz / E nem a sua puta de olhos azuis / Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Apoiado por mais de 50 mil manos / Efeito colateral que o seu sistema fez / Racionais Capítulo 4, Versículo 3*¹⁰⁹

À medida que a consciência sobre a estrutura violenta vai aumentando, o gesto de revide¹¹⁰ se torna mais elaborado: “A agressividade dos raps, adensada a cada trabalho, também comunica a lucidez”, aponta Garcia (2013, p. 82). A prática do revide abre a possibilidade para uma visualização do cotidiano que se demonstra rumo à *concretude* das relações, dando corpo a uma subjetividade *inter-subjetiva*:

A ‘subjetividade’ *inter-subjetiva* constitui-se a partir de uma certa comunidade de vida, desde uma comunidade linguística (como mundo da vida comunicável), desde uma certa memória coletiva de gestas de libertação, desde necessidades e modos de consumo semelhantes, desde uma cultura com alguma tradição, desde projetos históricos concretos aos que se aspira em esperança solidária. Os participantes podem falar, argumentar, comunicar-se, chegar a consensos, ter co-responsabilidade, consumir produtos materiais, ter desejos de bens comuns, ansiar por utopias, coordenar ações instrumentais ou estratégicas, ‘aparecer’ no âmbito público da sociedade civil com um rosto semelhante que os diferencia dos outros (DUSSEL, 2000, p. 531).

¹⁰⁶ *Burguesia* (DE MENOS CRIME, 1999). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NBv0XdruSZ8>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹⁰⁷ Maria Rita Kehl argumenta sobre uma “ética da convivência” (Kehl, 1999, 98). Acauam Oliveira cita uma “teologia da sobrevivência”, que tem por objetivo “uma ética comunitária que os permita viver a ‘vida loka’” (OLIVEIRA, 2018, s. p).

¹⁰⁸ *Fórmula Mágica da Paz* (RACIONAIS MC’s, 1997). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewHxfBtNC8E>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹⁰⁹ *Capítulo 4 Versículo 3* (RACIONAIS MC’s, 1997). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YLa77FGfkY8>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹¹⁰ “(...) conceito de violência contra a violência” (RACIONAIS apud GARCIA, 2013, p. 82). O revide está na gênese do movimento hip hop, portanto, do próprio rap a partir da estética africanista. O *breackdance* foi o modo encontrado para a resolução de conflitos entre as gangues do Bronx, como já explicitado anteriormente. Na dança, que simula um confronto, o revide seria a resposta de um participante a outro, uma espécie de jogo de ataque e contra-ataque. Essa estrutura se repete também nas batalhas de rima e de DJ’s.

Trata-se de um processo dialógico: “É pela linguagem que o homem se constitui enquanto subjetividade, porque abre espaço para as relações intersubjetivas e para o reconhecimento recíproco das consciências” (BRANDÃO, 1997, p. 268). Portanto, diferente da “racionalização”. Não só a consciência da violência, mas o reconhecimento dos outros como iguais alimenta esse olhar contestatório sobre o cotidiano, a presença do Outro que é constitutiva do eu. Desse modo, como sugerido por Macedo (2016, p. 41), o rap instaura uma democracia de baixo para cima¹¹¹, de modo a contrapor o mito da “democracia racial” vigente até então.

¹¹¹ O autor emprega a noção de “democracia sem dente” inspirada no biógrafo do rapper Sabotage, Toni C.. Para Toni C., o fato de Sabotage não ter os dentes revelava a característica da democracia no Brasil, vivenciada pela experiência compartilhada da pobreza, uma vez que a ausência de dentes é um dos marcadores de classe mais presentes no país (MACEDO, 2016, p. 41).

6 A PERIFERIA PEDE PASSAGEM

*A vida social é essencialmente prática.
Todos os mistérios que desviam
a teoria para o misticismo encontram sua solução
racional na prática humana e na
compreensão desta prática.*
Karl Marx (1845)

*Esses boy conhece Marx
Noiz conhece a fome¹¹²*
Emicida (2014)

A entrada do Brasil no século XXI foi marcada pelo impacto das altas taxas de crescimento da economia chinesa e a constante valorização das *commodities*. O período denominado “Milagrinho brasileiro” por alguns economistas (CARVALHO, 2018, p.13) transformou uma taxa média de crescimento anual que consistia em 2,1% nos anos 1980 e 1990 em uma média de 3,7% na década de 2000. Essa movimentação econômica trouxe consigo algumas mudanças importantes a níveis sociais, como a redução dos indicadores de desigualdade e a expansão do nível de empregos formais.

Embora o país tenha contado com muita sorte para que as condições de possibilidade, principalmente da economia externa, favorecessem o crescimento econômico, Laura Carvalho (2018) acredita que o modelo político distributivo e inclusivo adotado pelo governo tenha contribuído para os avanços. Para além da distribuição de renda, maior acesso ao crédito e investimentos públicos em infraestrutura física e social são fatores importantes para que o Milagrinho acontecesse (CARVALHO, 2018, p.19).

O Programa Bolsa Família criado em 2003¹¹³ pelo governo Lula foi responsável por grande parte da distribuição de renda no país, atendendo a 3,6 milhões de famílias em 2004, passou

¹¹² *Levanta e anda* (EMICIDA, 2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ESYs8QxG6ao>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹¹³ “O BF foi instituído em 10/2003 mediante a Medida Provisória 132, convertida na Lei 10.836, de 9/01/2004. A partir de sua vigência, os programas então existentes – Programa Nacional de Renda Mínima vinculado a Educação – Bolsa Escola (2001), o Programa Nacional de Acesso a Alimentação – PNAA (2003), o Programa Nacional de Renda Mínima vinculada a Saúde – Bolsa Alimentação (2001) e o Programa Auxílio-Gás (2002) foram extintos [...] O BF consiste de dois benefícios: o Básico, dirigido às famílias situadas na extrema pobreza (renda *per capita* até R\$ 85,00

a atender 12,8 milhões em 2010 (CARVALHO, 2018, p.19). O programa foi responsável por quedas substanciais nos índices de pobreza e na desigualdade de renda: “Os estudos econométricos especializados sugerem que entre 10 e 31% da queda no índice de Gini, que mede a desigualdade, deveu-se aos efeitos desse programa” (CARVALHO, 2018, p.20).

Junto ao PBF, a valorização do salário mínimo, que já vinha ganhando corpo desde 1995, foi fundamental para a diminuição da desigualdade. Regras de valorização aplicadas desde 2008 passaram em 2011 a valer como lei. Conforme Carvalho (2018, p.22), comparativamente com o Milagre Econômico ocorrido durante a ditadura militar, o crescimento do Brasil durante o Milagrinho foi menor, porém a forma como o crescimento se deu foi diferenciada. O tipo de estratégia utilizada pelos militares fez com que setores que demandavam mão de obra mais especializada, como os produtos de linha branca e automobilística, se desenvolvessem, criando empregos relativamente mais especializados, desse modo, gerando demandas nesses mesmos setores, reforçando a circularidade do processo e aumentando a desigualdade. Já o crescimento registrado entre 2006 e 2011 aconteceu justamente na base da pirâmide social:

As transferências de renda via Bolsa Família, a valorização mais acelerada do salário mínimo e a inclusão no mercado de consumo de uma parte significativa da população brasileira levaram à expansão de setores cuja produção demandava uma mão de obra menos qualificada. É o caso de muitos setores de serviços e da construção civil, que cresceram de forma expressiva nesse período. (CARVALHO, 2018, p.22)

Essas mudanças econômicas afetaram diretamente o padrão de consumo dessas famílias, assim como seu comportamento de compra. Hábitos de consumo que até então eram restritos às camadas mais ricas, como educação, lazer e cultura, passaram a entrar no radar das camadas mais pobres (CARVALHO, 2018, p.32). Outros fatores elencados pela economista, como o acesso ao crédito e investimentos públicos, são importantes para o esclarecimento da dinâmica econômica do período. Para esta dissertação é suficiente explicitar que houve movimentações significativas na base da pirâmide social e no comportamento das famílias durante esse período¹¹⁴.

Um dado importante a respeito do PBF para a nossa análise é o artigo 23 da Lei 10.836/2004, que garante a entrega do benefício preferencialmente às mulheres. Várias pesquisas

mensais) e o Variável, dirigido a famílias pobres com renda *per capita* entre R\$ 85,01 e R\$ 170,00 mensais, desde que tenham crianças ou adolescentes de 0 a 17 anos” (MARQUES, XIMENES E UGINO, 2018, p. 528).

¹¹⁴ Também não cabe aqui fazer uma ampla avaliação do conjunto de políticas desenvolvidos pelo governo nesse período, que são muitas – os programas se desenvolvem desde áreas como a habitação com o programa Minha Casa Minha Vida, passando pela Saúde, Educação (FIES, PROUNI, criação de universidades etc.), integração social etc.

comprovam que essa “preferência” assumida intencionalmente tem impacto positivo para autonomia e empoderamento feminino. Outros pontos positivos estão relacionados às regiões beneficiadas, geralmente mais pobres, assim como efeito multiplicador atribuído ao programa – em conformidade com Masques, Ximenes e Uginó (2018, p.529), em alguns municípios a receita advinda do programa chegou a superar 40% da arrecadação.

Os benefícios trazidos pelo programa não o isentaram de críticas¹¹⁵. Da esquerda, duas se destacam: o fato de o programa não ter trazido consigo medidas para a eliminação dos determinantes da pobreza e de ter sido um programa inspirado pelo Banco Mundial. Pela direita as críticas giram em torno da intervenção no valor dos salários, aumentando o custo da mão de obra no país, passando pelo aumento dos gastos do governo com programas sociais e chegando a camadas que advogam pela não assistência às pessoas em condições de trabalho, por estimular o lado “preguiçoso” dessas camadas (MARQUES, XIMENES E UGINO, 2018, p. 528-530).

Para além do PBF, a política educativa foi outro pilar do governo PT a produzir mudanças significativas na estrutura social. O projeto político educacional desenvolvido durante os governos Lula e Dilma é considerado ambíguo por muitos. Por um lado, aumentou consideravelmente as vagas no Ensino Público Federal, por outro, beneficiou o crescimento da iniciativa privada a partir de programas de financiamento (FIES e PROUNI). Um investimento que girava em torno de 40 milhões de reais entre 2000 e 2006 passou a aumentar consideravelmente chegando ao montante de 114 bilhões de reais em 2014. As vagas para universidades públicas e institutos federais de ensino técnico mais que dobraram nesse período (MARQUES, XIMENES E UGINO, 2018, p. 540).

A ampliação das vagas em Universidades Públicas e Privadas foram acompanhadas das políticas de cotas. Entre 2006 e 2011 as políticas de cotas foram implementadas em universidade específicas, de forma independente e descentralizada. Após o julgamento de ações na justiça amplamente debatidos, as cotas foram reconhecidas em forma de Lei. A Lei n. 12.711, de 2012, determinava que 50% das vagas existentes em instituições de ensino superior federais deveriam ser destinadas a alunos oriundos de escolas públicas. Esse percentual deve garantir 25% a alunos com renda *per capita* inferior a 1,5 salários mínimos e dentro de cada um dos estratos de renda devem

¹¹⁵ Opto por não desenvolver os argumentos pró e contra o programa. Para esta dissertação basta saber que este é o projeto político que fundamenta as mudanças sociais ocorridas no país, que promoverão mudanças no âmbito cultural, principalmente nas camadas mais pobres, justamente nas quais o rap é ainda majoritariamente praticado.

estar salvaguardadas vagas específicas para negros, indígenas na proporção devida a cada Estado em que se localiza a instituição (MARQUES, XIMENES E UGINO, 2018, p. 541).

6.1 SOBREVIVENTES DO INFERNO

São poucos os trabalhos acadêmicos que se dedicam a sistematizar os acontecimentos sócio-históricos em torno do rap a partir dos anos 2000. Grande parte dessas pesquisas se direcionam a características específicas do rap como sua linguagem¹¹⁶ ou aspectos pedagógicos¹¹⁷, por exemplo. Outra parte se volta para os anos 1990 com o intuito de recuperar acontecimentos históricos importantes desse contexto, se concentrando em figuras centrais no movimento como Mano Brown e o Racionais MC's¹¹⁸. A partir dos anos 2000, alguns pesquisadores identificam uma certa ambivalência no rap devido à mudança na posição social de atores de grande relevância na cena.

Os anos 2000 são atravessados por uma série de mudanças na relação do movimento hip hop com o Estado e com o mercado impactados pelas mudanças socioeconômicas e políticas nesse novo contexto. Do Estado iria se aproximar parte do movimento que já vinha se estabilizando desde os 1990 em posses, coletivos e casas de cultura. Por meio de projetos e editais institucionais os “sobreviventes do inferno” que viveram o rap desde os anos 1990 passariam a ser caracterizados como “velha escola” (MACEDO, 2016, p. 23). Um grupo emergente surge como um movimento alternativo a partir das batalhas de *freestyle*, formando uma “nova escola” (TEPERMAN, 2105^a, 2015b, 2015c). Esse período impõe uma série de ressignificações e de negociações entre os grupos, que impactaram diretamente no modo como o rap se apresenta hoje.

6.1.1 “Eu registrei, vim cobrar, sangue bom”¹¹⁹

De acordo com Macedo (2016), os anos 2000 se caracterizaram pelo reconhecimento do rap enquanto “cultura periférica” capaz de representar os jovens moradores da periferia, e por uma aproximação do movimento hip hop das instituições estatais e ONGs. Após a criação da Casa de

¹¹⁶ Ver: SOUZA; GOMES; LEÃO, 2015.

¹¹⁷ Ver: FERNANDES; MARTINS; OLIVEIRA, 2016; FIALHO; ARALDI, 2009).

¹¹⁸ Ver: SILVA, 2012; D'ANDREA, 2013; BOTELHO, 2018.

¹¹⁹ *Um bom lugar* (SABOTAGE, 2002).

Hip Hop em Diadema, São Paulo, em 2001, foi organizada a *Primeira Semana de Cultura Hip Hop* por parte das posses¹²⁰ e coletivos de hip hop do estado, dentro da ONG Ação Educativa.

Como constatado por Marcon e Souza Filho (2013, p. 515), as posses, além de uma estrutura pedagógica que insere os jovens às práticas do hip hop, cria critérios e regramentos para a participação, partindo de um modelo ideal de comportamento, desse modo, negando outras formas de comportamento, tidos como “descompromissados”¹²¹:

Os jovens ligados a uma *posse* se aproximam estrategicamente de escolas, de organizações não governamentais, de movimentos sociais e de partidos políticos, procurando não apenas a ampliação de suas possibilidades de atuação e novos recursos de ativação política, mas também o reconhecimento e a legitimidade pública de suas ações, como narram alguns de nossos entrevistados (MARCON; SOUZA FILHO, 2013, p. 516).

Esse processo de institucionalização não acontecia apenas em São Paulo, implicava o modo como o rap era pensado nacionalmente e isso se comprova com a participação das posses e personalidades no *Fórum Mundial Social*, ocorrido em Porto Alegre em 2001¹²²: “As discussões do evento tiveram seu foco em questões de raça, gênero e classe, e ao final foi elaborado um documento no qual os grupos associados ao hip-hop declaravam apoio a Lula na campanha de eleição para presidente” (MACEDO, 2016, p. 42).

Em 2004, o então empossado presidente Lula recebeu parte do movimento que o havia o apoiado (**figura 4**), encabeçado pelo rapper MV Bill, à época à frente do projeto *Hip Hop na Cidade de Deus*, para discutir políticas públicas voltadas à periferia. Tendo uma visão bastante positiva da aproximação, MV Bill declarou em entrevista: “Só o fato do Lula ter reconhecido o hip hop antes mesmo de ser presidente já criou uma relação com a gente” (MV BILL apud DOMINGUES, 2014, p. 63), o que demonstra o interesse do movimento em ser reconhecido pelas instituições oficiais naquele momento.

Apesar da aproximação com governos de esquerda, o apoio ao governo Lula não era unanimidade dentro do movimento e também não impedia a influência do movimento em governos

¹²⁰ “A noção de *posse* no hip-hop refere-se a um movimento formado por várias pessoas e grupos envolvidos com a cultura hip-hop, articulados por uma associação formal ou informal, marcadas por princípios comuns” (MARCON; FILHO, 2013, p. 509).

¹²¹ Desse modo, o rap busca demarcar sua posição em relação a comportamentos vinculados à criminalidade (MARCON; FILHO, 2013, p. 516).

¹²² Podemos dizer que o resultado mais bem acabado desse processo foi a inserção do livro do disco *Sobrevivendo no inferno* (2018) na bibliografia obrigatória para o vestibular da Unicamp. Ver: Obra-prima dos Racionais MC’s ‘sobrevivendo no inferno’ vira livro após ser exigido em vestibular. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11/obra-prima-dos-rationais-mcs-sobrevivendo-no-inferno-vira-livro-apos-ser-exigido-em-vestibular.shtml>. Acesso em 16 set. 2020.

de outras siglas – isso explica apoios como o do governo estadual de São Paulo, tucano, em 2007 à realização do *Primeiro Encontro Paulista de Hip Hop* (MACEDO, 2016, p. 44).

Figura 4: Presidente Lula recebe rappers que o apoiaram.



Fonte: Agência Brasil (J. Freitas)¹²³

De acordo com Maffioletti (2010; 2013), em Porto Alegre, onde o Partido dos Trabalhadores governou de 1989 a 2005, essa aproximação entre poder público e o movimento hip hop já acontecia desde os anos 1990, permanecendo nos anos 2000:

A aproximação do movimento com a recente Secretaria Municipal de Cultura (SMC) promoveu as primeiras amostras culturais do movimento de Hip Hop com financiamento público, dando origem a festivais como ‘RAP FESC’ e ‘Gás RAP Total’ em 1994. O festival ‘Gás RAP Total’ voltou a ter incentivo da SMC em 1995, realizado um novo festival reunindo cerca de 6 mil espectadores para as apresentações de 50 grupos de RAP locais. A parceria entre o movimento Hip Hop e SMC ainda culminou na confecção da coletânea ‘Gás RAP Total’, reunindo 13 grupos em evidência na época, cujas músicas produzidas de forma independente foram reunidas na primeira coletânea de RAP do Rio Grande financiada com dinheiro Público. No mesmo ano acontece também a primeira edição do RAPSUL, um festival que viria a receber financiamento da Secretaria Municipal de Cultura (SMC). Ainda em 1995 o movimento Hip Hop teria inserção também nos eventos comemorativos da ‘Semana da Consciência Negra’ na Câmara Municipal de Porto Alegre através de lei provada no mesmo ano. A coletânea foi lançada oficialmente em 05 de julho de 1998 (MAFFIOLETTI, 2010, p. 44-45)

¹²³ Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/agenciabrasil/galeria/2004-03-25/25-de-marco-de-2004>. Acesso em: 22 de nov. 2020.

Essa parceria entre o poder público e o hip hop em Porto Alegre foi expandida para todo o Rio Grande do Sul com o governo Olívio Dutra (PT), chegando à organização de uma comissão por parte dos hoppers denominada, *Organização Cultural Movimento Hip Hop – RS*, e a um programa de TV no canal educativo TVE em 1999 denominado *Hip Hop Sul* (MAFFIOLETTI, 2010, p. 47).

Esse reconhecimento do hip hop por parte das instituições oficiais não se deu sem que houvesse conflitos, principalmente relativos à estigmatização e à violência para com o movimento. Um dos momentos mais traumáticos foi a pancadaria na Praça da Sé no Centro da cidade de São Paulo, durante o show dos Racionais MC's na Virada Cultural, em 2007. Relatos dão conta que o conflito haveria começado com uma exigência por parte da polícia para que alguns espectadores que haviam subido em uma banca de jornal, para ver o show, descessem, tendo a negativa dos mesmos (TEPPERMAN, 2015c, p. 69). O resultado foi o fim do show e o cancelamento do espaço destinado ao hip hop no evento:

E com mais de 20 anos, [o hip-hop] deixou de ser encarado como moda, é um estilo consolidado que cresce mais e mais. Alguns casos viraram notícia, como o da Virada Cultural de 2008¹²⁴, quando o palco do hip-hop era o mais afastado, o de mais difícil acesso e o único com forte esquema policial, dando geral em quem chegava para assistir aos shows. Surgiram vários protestos, principalmente na internet, e a solução foi no ano seguinte não ter mais o palco de hip-hop. Uma ou outra atração ligada ao movimento foi espalhada pela cidade, mas nenhuma delas era exclusiva para os adeptos do hip-hop. Ver isso acontecer há tão pouco tempo, e na cidade de São Paulo, berço da cultura no país, é de fato um caso para se preocupar (BUZZO, 2010, p.39).

Nem todos os rappers tiveram essa aproximação com o Estado. É o caso do rapper Eduardo Taddeo: “Quando a gente fala de democracia representativa, nós nunca tivemos. Quando a gente fala de redemocratização pós-ditadura, eu também não conheço. Não conheço direitos humanos, eu ouvi falar”¹²⁵. De qualquer forma, como constata Camargos (2015, p. 112), a política institucional faz parte do cotidiano dos rappers, seja para buscar recursos ou para contestar, pois os rappers são importantes formadores de opinião dentro do espaço em que atuam.

¹²⁴ A ano correto é 2007.

¹²⁵ Ver: “**Quando a gente fala de democracia, a periferia nunca teve. Não conheço direitos humanos, ouvi falar**”. **Sul 21** Disponível em: <https://www.sul21.com.br/entrevistas-2/2018/07/quando-a-gente-fala-de-democracia-a-periferia-nunca-teve-direitos-humanos-nunca-vi-ouvi-falar/>. Acesso em: 14 set. 2020.

6.1.2 Nova Escola

Paralelamente ao rap que se aproximava do poder público, na primeira parte dos anos 2000, uma cena *underground* começou a emergir em torno das batalhas de rap. Dessa cena surgiram artistas de grande projeção como Emicida, Criolo, Kamau, Projota, rappers com grande capacidade de improvisação e habilidosos com a parte técnica das rimas. Além da temática e da forma das rimas, essa nova organização em torno do rap se distingue da já reconhecida pelo modo como produz suas músicas. Enquanto os Racionais MC's produziam a partir da sua produtora e gravadora independente, Emicida produzia suas *mixtapes* em casa, através de *softwares* instalados em seu computador pessoal, daí a importância da tecnologia para esse período no rap (MACEDO, 2016, p. 46).

Ricardo Teperman (2015b) demonstra que os perfis dos participantes das batalhas de MC's eram distintos daqueles que compunham o movimento surgido nos anos 1990. Conforme o antropólogo, uma “nova escola” de rap teria surgido nos anos 2000, composta por jovens¹²⁶ “entre 15 e 25 anos, cursando ou tendo concluído o ensino médio, e seguidamente conciliando pequenos trabalhos com a formação em nível superior (no geral em faculdades particulares) ou, pelo menos, em nível técnico” (TEPERMAN, 2015b, p.40). A inserção no ensino superior seria um dos diferenciais da “nova escola” em relação a uma “velha escola” composta por rappers como Mano Brown, que estudou somente até a oitava série:

A relativa melhoria no nível de renda, a democratização do acesso à internet banda larga e à tecnologia em geral, associados à maior escolarização, são algumas das mudanças recentes que impactaram as trajetórias de produtores e consumidores de rap. Como vimos, Emicida concluiu o ensino médio e formou-se técnico em design. Muitos outros MCs de sua geração, como Kamau, Projota e Marcello Gugu, têm nível superior completo. Se a expressão “nova classe média” é precipitada ou imprecisa, é certo que as transformações do Brasil nos últimos 15 anos bagunçaram a identidade de classe no rap (TEPERMAN, 2015b, p. 41).

¹²⁶ Dulce Mazer, em sua pesquisa sobre rap e consumo, realizada em Porto Alegre, identifica que esse perfil começa a mudar devido à crise político-econômica no Brasil: “Quanto às atividades laborais, grande parte dos informantes trabalha e estuda (24). Os que apenas estudam somam um pouco mais de um quarto dos respondentes (17). Outra parte (37%) está dividida entre os que apenas trabalham (12) e os que nem estudam, nem trabalham (12). Vale destacar que, apesar de serem minoria, o aumento no número de jovens nesta situação (nem-nem) tem crescido. Eles são afetados diretamente pela crise econômica e precariedade social, pelo desemprego e redução dos empregos formais, além das más condições para frequentarem e permanecerem na escola” (MAZER, 2017, p. 158).

As mudanças estruturais nos governos Lula (2003-2011) e Dilma (2011-2016), baseadas em políticas públicas na base da sociedade, possibilitaram novos espaços de circulação para o rap e com isso o aparecimento de novos perfis de rappers e apreciadores de rap nas batalhas, causando uma bagunça nas “identidades de classe do rap” (TEPERMAN, 2015b, p. 41).

Teperman executa uma análise das transformações do rap no Brasil focando no que chama de “tendência hegemônica” do rap nacional, se apoiando principalmente em Mano Brown e no Racionais MC’s, mas também em figuras que viriam a ter grande projeção, como Emicida, MC Cabal, Criolo, entre outros. Segundo seu diagnóstico (TEPERMAN, 2015, 2015b, 2015c), ao se aproximar da nova escola – essa modificada por sua proximidade à nova classe média¹²⁷ – o grupo Racionais MC’s teria adotado um discurso mais “brando e tolerante”. Ou “podemos também dizer, em tom provocativo: mais branco¹²⁸ e tolerante”, afirma Teperman (2015c, p.82)¹²⁹. Por meio dessa análise, o antropólogo identifica um enfraquecimento no discurso de classe durante esse período, que teria substituído a posição revolucionária por uma radical¹³⁰.

Teperman (2015c) chega a uma conclusão parecida com a de Macedo (2016), porém, para o segundo, o que teria ocasionado a perda de espaço e de potencialidade crítica no rap seria a aproximação com a política de Estado. O reconhecimento do rap enquanto parte do movimento hip hop como “cultura periférica” pelas instituições oficiais seria, segundo o autor, proporcional ao avanço do funk ostentação na periferia, configurando a condição do rap. O “engessamento”

¹²⁷ Não há consenso sobre se chegou a existir uma “nova classe média” no Brasil.

¹²⁸ Em relação às questões raciais, a ascensão de classe não garante necessariamente um embranquecimento. Angela Figueiredo (2004), que estuda a mobilidade de empresários negros da classe trabalhadora para classe média, constatou um aumento na percepção sobre o racismo expressando-se num sentimento de “estar fora do lugar”, contrariando pesquisas que afirmavam um arrefecimento dessa percepção. Podemos cogitar, portanto, a possibilidade de que, em alguns cenários, Mano Brown tenha ficado “mais negro” ao ascender economicamente: “Ao que parece, pertencer à classe média, longe de ser um antídoto contra a discriminação e o preconceito racial, expõe as pessoas negras a situações de maior vulnerabilidade, uma vez que os espaços sociais que convivem são majoritariamente frequentados por brancos” (FIGUEIREDO, 2004, p.209) A autora explica que está utilizando vulnerabilidade no sentido simbólico e não de violência física como sofrido pelas camadas mais pobres.

¹²⁹ O autor correlaciona diretamente a ascensão de classe à diferença de percepção quanto à raça (embranquecimento), não fica claro por que essa ligação direta. Acreditamos que o foco na classe sublimado na noção de periferia, já iniciado nos anos 1990, como explicitado por Macedo (2016), explicaria melhor esse apagamento das questões raciais do que propriamente a ascensão de classe por parte dos rappers.

¹³⁰ Teperman toma os conceitos de Antônio Candido, que, em sua conferência *Radicalismos (1990)*, debate os limites e potencialidades político-epistêmicas dos literatos advindos da classe média em relação à classe trabalhadora. Para o autor, seria impossível uma atitude *revolucionária* por parte dos intelectuais da classe média e parte da elite, podendo os mesmos apenas *radicalizar* a compreensão e a crítica sobre a própria classe e antecipar os seus próximos passos em direção a uma atualização: “(...) o radical se opõe aos interesses de sua classe apenas até certo ponto, mas não representa os interesses finais do trabalhador” (CANDIDO, 1990, p.4).

ocasionado pela institucionalização acaba por ocasionar uma perda de expressividade por parte do rap na periferia:

As críticas à desigualdade, violência, racismo e segregação tinham um lugar bastante apropriado e recepção garantida num contexto de economia instável, ausência de empregos para jovens e nenhuma alteração da desigualdade econômica. Entretanto, após 12 anos de administração federal do PT, num período de estabilidade econômica e ganho de poder de consumo das classes populares e diminuição das desigualdades, o discurso de denúncia perde força e espaço para a celebração do consumo conspícuo e hedonismo sexual, visto sobretudo no ‘funk ostentação’ (MACEDO, 2016, p. 48).

Podemos dizer que as constatações de Macedo e Teperman não são contraditórias. Porém outros elementos, principalmente no que concerne à autonomia dos rappers e às negociações culturais operadas dentro do movimento, ajudam a esclarecer essa transposição. Como bem exposto por Macedo (2016), a tecnologia viria a ser um ponto chave na diferenciação entre as duas escolas, pois descentralizaria os modos de produção e de distribuição, dando condições para que uma maior diversidade de rappers se propusesse a produzir de maneira autônoma, sem necessariamente passar por uma grande gravadora:

O barateamento de bens tecnológicos, como microcomputadores pessoais e softwares, levou a que o processo de produção musical deixasse de ser realizado exclusivamente em grandes estúdios. No início dos anos 1990, somente as grandes gravadoras e equipes de baile tinham recursos financeiros para produzir e gravar um disco de rap. Na segunda metade dos anos 1990, rappers como Thaíde & DJ Hum e Racionais MCs começaram a abrir selos independentes, como o Brava Gente e o Cosa Nostra. Na segunda metade dos anos 2000, a produção e, posteriormente, gravação de um disco de rap estaria totalmente alocada em microcomputadores pessoais e estúdios caseiros. *Pari passu* a isso, a rede mundial de computadores — internet — tornou-se o espaço por excelência de promoção, venda e divulgação de artistas novos e ausentes de grandes recursos financeiros ou capital social. Esse processo foi também impulsionado pelo advento da música digital e o surgimento de sites como o YouTube (MACEDO, 2016, p. 46).

Porém, apenas dar condições para que novos rappers produzam não garantiria sua incorporação ao movimento, caso de MC Cabal¹³¹, que mesmo tendo contrato com uma grande gravadora¹³² teve muitas dificuldades em ser aceito. Embora esse processo de expansão, podemos

¹³¹ Daniel Korn acabou mudando a grafia de seu nome artístico para K4bal: tem origem em uma família de classe média e teve uma trajetória diferenciada da grande maioria dos rappers no país. Além da diferença de classe, a tez branca e o “rap pop” produzido por ele também sempre foram motivos de comentários entre outros rappers e fãs. Seu primeiro sucesso, *Senhorita*, em parceria DJ Hum, DJ da “velha escola”, fez sucesso a nível nacional, o levando a parcerias com artistas consagrados fora do rap, como Chitãozinho e Xororó. Sendo um dos primeiros rappers a admitir abertamente o interesse econômico em torno da música, foi duramente criticado à época e envolveu-se em polêmicas e conflitos com seu conterrâneo Emicida e também com MC Marechal, rapper do Rio de Janeiro, o que demonstra as dificuldades de aceitação de seu estilo dentro do movimento.

¹³² O rapper assinou com a Universal Music.

dizer, não apenas nacional, mas global, se inicie pelo acesso a tecnologias de produção alternativas, ele só se consolida quando tanto velha quanto nova escola assumem um novo lugar diante da mídia de massa. O acesso a novas possibilidades de produção exigiria um “alargamento” nas concepções culturais do movimento, que só viria mais tarde. Portanto esse momento se caracteriza como um momento de transição entre o rap dos anos 1990 e o que viria surgir a partir dos anos 2010, que reposiciona não só a classe, mas outros marcadores. Isso não nega os impactos externos ao movimento, como as relações com o estado e com o acesso ao consumo, como já identificado, mas trazem aspectos que dizem respeito ao modo como os rappers se relacionaram com esses acessos a partir da perspectiva do próprio movimento hip hop.

MC Cabal, à época em que estourou no mercado, era exógeno ao movimento. Advindo da classe média tradicional, sendo branco e tendo morado em Nova York, o rapper era muito questionado por sua falta de “vivência de rua”. Como acompanhado por Teperman (2015c), MC Cabal teve a impressão de ter sido “roubado”¹³³ em uma batalha histórica contra Emicida na *Batalha da Santa Cruz*. Acreditamos que os desdobramentos dessa batalha se dão por elementos que se encontram para além dela, no âmbito dos valores, modos de pensar e práticas do rap, ou seja, na cultura, principalmente no modo como a cultura hip hop, na qual o rap se insere, se relacionava à época com valores centrais relacionados ao mercado, nesse sentido a derrota do rapper já estava anunciada.

Baseando-nos em Raymond Williams (2011, p.51-56), podemos afirmar que a hegemonia é algo “verdadeiramente total”, constitui substancialmente, assim como determina o limite do senso comum. Constitui, nesse sentido, a experiência da realidade social para quem está sob sua influência. Nem por isso deve ser encarada como um bloco estático que se impõe aos indivíduos. A hegemonia está sempre sendo reinventada a partir de um processo de seleção e exclusão de elementos *alternativos* ou *opositores*. Ou seja, a centralidade está sempre sendo disputada. O sistema de seleção central que determina o que será incorporado ou evitado baseia-se em preceitos da *tradição*, essa também em constante movimento. A tradição estabelece os termos que possibilitam que aquilo que é conflitivo à organização interna da hegemonia seja incorporado ou não, sendo assim, o que é incorporado não pode ultrapassar os limites do que foi estabelecido pelas definições centrais dominantes. Embora Williams se interessasse pela cultura de maneira

¹³³ Sobre essa batalha ver: TEPERMAN, 2015c, p.127-137.

abrangente, esse mesmo modelo pode ser utilizado para analisar uma cultura específica, como o hip hop (e dentro dele o rap).

Por mais que a “nova escola” traga novos elementos para o rap, principalmente nos quesitos estéticos formais, acreditamos que a mesma não transgrida, pelo menos no período inicial, o centro da hegemonia constituído pela tradição, no caso, os valores e práticas defendidos pela “velha escola”, na medida em que mantém parte dos valores tradicionais relativos à representação, principalmente referentes à relação com o mercado se destacando como uma forma *alternativa* para o movimento.

MC Cabal, como um elemento exógeno ao movimento, tentou, por meio de critérios externos, explorar um novo tipo de relação com o mercado, como expresso em entrevista a Alessandro Buzzo. Nesse sentido, MC Cabal se *opõe*¹³⁴ à tradição:

O problema é que quando *se fala em vender músicas, as pessoas confundem com se vender*. Muitos falam ‘não me vendo’, mas quem quer comprar? No Brasil, foi criado um estereótipo de que rapper tem que ser humilde, mas confundem humildade com pobreza (BUZZO, 2010, p.125, *grifo nosso*).

Como é possível perceber, MC Cabal não vê implicação moral ou política entre a venda de sua música enquanto um produto no mercado e sua atuação enquanto pessoa. O rapper executa uma separação entre a obra e suas atitudes enquanto autor, quebrando com o ponto de vista sobre essa questão vigente no movimento hip hop desde os anos 1990, que diz que “Rap é compromisso”¹³⁵. Não se trata aqui de julgar os valores de MC Cabal, mas constatar a diferença de critérios com os quais o artista trata sua relação com a música, em relação a outros rappers que veem uma implicação ético-política nesse quesito¹³⁶.

Em seu disco *Prova C4bal* (2006) o rapper se defende das acusações feitas à sua aproximação com o mercado. Na vinheta de introdução do disco de 39 segundos, chamada *Julgamento* (2006), o rapper simula a fala de um juiz que o estaria julgando. Ao entrar no que

¹³⁴ Só podemos falar em MC Cabal como “oposição” à tradição no recorte ao qual nos propomos, se ampliarmos para a cultura em nível nacional as posições se invertem, estando o rap “tradicional” mais distante da hegemonia, principalmente se nos basearmos em critérios mercadológicos.

¹³⁵ Frase que nomeia o primeiro álbum do rapper Sabotage (2000), virou praticamente um lema dentro do movimento.

¹³⁶ Dizer que os rappers não se relacionavam com o mercado antes de MC Cabal seria negar a própria história do rap, na medida em que desde seu início no Bronx o rap se constitui em relação com a cultura de massa, como evidenciado por Schusterman (1998, p. 156): “O rap não repousa apenas sobre as técnicas e as tecnologias da mídia, mas empresta muito de seu conteúdo e de suas imagens da cultura de massa”. O que está em jogo é o modo como essa relação acontece. Por mais que outros rappers passem a se aventurar no mercado, veremos, adiante, como isso acontece por meio de uma mudança de sentido quanto ao mercado que se assume internamente ao movimento.

sonoramente remete a um tribunal, o juiz bate o martelo e pede silêncio, alguns segundos depois ele emite o comunicado: “(...) *para dar início ao depoimento do réu, senhor Cabal, que está sendo acusado neste processo por ser um rapper pago*”¹³⁷. Na faixa seguinte, denominada *Prova pro povo* (2006) o MC emite argumentos para justificar seu merecimento de estar ocupando o lugar que ocupa no rap:

*Inocente, senhor juiz / Porque Ritmo e Poesia com amor eu fiz / Eu juro, falo a verdade pro júri / O meu nome tá nos muros da cidade, procure / Mas humildade é tudo, então eu calço a sandália / Subo no palco e derrubo o falso na batalha / Estilo “Racional”, o Cabal não falha / Canalha, meu microfone é minha navalha / Comecei com um som universal / Depois assinei contrato com a Universal / Não é gangster, não é under, nem é comercial / Se você quer rotular, então é Rap Nacional / Mestre de Cerimônia no espírito / Fazer o que eu faço, me fez lírico / Escutei Thaíde, estudei Marcelo D2 / Então escuta o som e bate o martelo depois [refrão] Provo pro povo, pra quem quer me julgar porque eu nasci Loirinho com o olho verdinho / Bem-vindo ao banco dos réus / Loirinho com o olho verdinho/ Vem cá juiz...*¹³⁸

As justificativas giram em torno de seu amor pelo rap (“*Poesia com amor eu fiz*”), e, também, por um reconhecimento abstrato das ruas que se expressaria por seu nome – “*nos muros da cidade*”. O rapper ainda aponta suas referências, todas ligadas à “velha escola”: “*Escutei Thaíde, estudei Marcelo D2*”. Além das referências, o rapper diz fazer um som “universal”, ou seja, para todos, e por isso merece ter um contrato com a “Universal” (gravadora), desse modo, o rapper acaba por se desvincular dos pressupostos ideológicos do rap tradicional que, até então, tinha forte apelo à dimensão de classe, em nome de uma suposta democracia para todos. Outra justificativa estaria na sua qualidade técnica – “*Subo no palco e derrubo o falso na batalha*”- em suposta qualidade inata (“*Mestre de Cerimônia no espírito*”), nesse sentido, sem precisar ter um corpo iniciado nos meios de aprendizado relativos ao movimento. Por fim, o rapper acusa estar sendo julgado por uma questão racial, por ser “*loirinho com olho verdinho*”.

Como constatado por Teperman (2015c), aproximações entre rappers e mercado já viam acontecendo, não sem muitas explicações, o fato é que esse processo só se torna algo corriqueiro e sem muitos constrangimentos pós 2010, há uma ressignificação dos sentidos em torno do mercado a partir do dinheiro e de seus usos, que ocorre durante os anos 2000. Uma simples aproximação da

¹³⁷ *Julgamento* (MC CABAL, 2006). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qgsEA1t3wyk>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹³⁸ *Prova pro povo* (MC CABAL, 2006). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kBMg5GGAgJo>. Acesso em: 16. set. 2020.

classe média, ou do mercado, seria uma explicação simplificadora para o lugar que o rap ocupa hoje, pois ignora o modo como essas negociações ocorrem no cotidiano do movimento.

Alguns anos depois da polêmica *Batalha da Santa Cruz* entre MC Cabal e Emicida, o próprio Emicida viria a pregar uma relação mais amigável com o mercado, mas seria um erro acreditar que foi MC Cabal quem “introduziu” a nova lógica em relação ao dinheiro dentro do movimento, as justificativas para essa aproximação são produzidas nos próprios termos do movimento, na medida em que as condições econômicas e o avanço da velha e da nova escola diante do mercado vão se estabelecendo.

6.1.3 “Entre o sucesso e a lama”¹³⁹

Nesse sentido, concordamos com Oliveira quando afirma que a obra dos Racionais MC’s “se configura enquanto ponto de chegada e partida de desdobramentos históricos e estéticos” (Oliveira, 2017, p.114) de modo que não só os Racionais MC’s, mas o próprio núcleo central do movimento rap se constitui por esse princípio¹⁴⁰. Somente com o aval de figuras como Mano Brown, Thaíde, RZO, entre outros, a relação com o “empreendedorismo” passou a ser aceitável, o que comprova seu caráter estratégico¹⁴¹ diante do novo contexto. Essa abertura ao diálogo fica clara em declarações como a de Rappin’ Hood, rapper da velha escola:

A gente fala o que precisa, não vai amaciar. Mas estamos dialogando. Antes ficava cada um tacando pedra de um lado. Ninguém vai ser feliz sozinho, nenhuma classe social. O patrão precisa do empregado, e vice-versa. Segurança não está adiantando mais, olha o que aconteceu, os caras do PCC pararam um estado. Agora tem de governar para o povo, senão a guerra civil está cada vez mais perto (HOOD, 2006, on-line).

¹³⁹ *Negro Drama* (RACIONAIS, 2002). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tWSr-NDZI4s>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹⁴⁰ Em entrevista, Eduardo Taddeo fala o seguinte sobre seu processo de composição: “obra não tem, como eu posso dizer, ela não tem uma data específica pra ser concluída. Ela tem vida própria! Então, ontem pra você ter uma ideia, eu fiquei acho que quatorze horas no computador pra terminar a letra. Porque é isso, você fica ali e é o maior empenho que você puder colocar buscando a melhor frase, buscando não ser repetitivo, buscando escrever algo que seja necessário, não ‘encher linguiça’, não repetir o que já foi falado, buscando algo que seja necessário pro momento atual” (TADDEO apud TV, 2019, online), o que demonstra o esforço do rapper na “depuração de sua experiência” (OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013, p. 3).

¹⁴¹ Tomamos a liberdade em usar “estratégico” baseando-se na característica do rap já proposta neste trabalho por meio da estética africanista (OSUMARE, 2007, p. 168), essa capacidade “reinventiva” está implicada no próprio modo de funcionamento do rap a partir das respostas dos atores. Como vimos anteriormente, nos anos 1990, o rap no Brasil teve de responder aos questionamentos diante de seu fechamento na perspectiva racial (MACEDO, 2016), respondendo com uma perspectiva periférica que engloba homens brancos pobres e mulheres. As mudanças nas condições sociais a partir dos anos 2000 impuseram novos questionamentos advindos das novas condições da própria periferia diante do consumo.

Lembremos que nos anos 1990 a busca desenfreada por dinheiro, o consumo exacerbado junto ao avanço da lógica neoliberal seria significativo de uma gama de opressões e violências ou, ainda, representava o afastamento dos valores compartilhados pela periferia como expresso em *Capítulo 4, versículo 3* (1993):

*Você vai terminar tipo o outro mano lá / que era um preto tipo A / Ninguém entrava numas / Mó estilo: de calça Calvin Klein, tênis Puma / um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê / Curtia um funk, jogava uma bola, buscava a preta dele no portão da escola / Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope / Mas começou a colar com os branquinhos do shopping... [...]*¹⁴²

“Preto tipo A” representa um “jeito de humildade”, um jeito de ser característico da periferia. Ao se aproximar dos “branquinhos do shopping” esse preto pode vir a perder suas características “exemplares” em função de um comportamento hedonista, baseado em marcas como Calvin Klein e tênis Puma¹⁴³.

Desde o início da carreira o Racionais MC’s se propuseram a buscar um discurso coletivizado, assentado num *ethos* periférico (OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013, p.5). É essa estrutura que será relativamente preservada, mesmo pela nova escola. Não só pelo consumo, mas as relações dentro da periferia, desde os anos 1990, sempre estiveram atravessadas por uma série de violências, como as perpetradas pelo Estado, pelas drogas, pelo racismo, pelo machismo etc. Por meio do rap¹⁴⁴, o sujeito periférico emerge como um sujeito que assume sua condição de morador da periferia¹⁴⁵, reforça seu orgulho e sua ação tem como ponto de partida esse espaço, ressignificando essa série de atravessamentos negativos.

Quando afirmamos uma estrutura a ser preservada não significa uma estrutura fixa, mas dialógica, a relação intersubjetiva entre os rappers e a comunidade tende à complexidade, nesse sentido a própria noção de periferia passa a ser mais ampla nos próximos anos: “A palavra do outro me altera e, ao fazê-lo, (re)constitui-me” (OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013, p.110). Ou seja, a periferia nunca foi um lugar estático, há sempre um aprofundamento no campo de experiência dos sujeitos que ali vivem. A periferia é o corpo que falta ao espírito rimador de MC

¹⁴² *Capítulo 4 Versículo 3* (RACIONAIS MC’s, 1997). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YLa77FGfkY8>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹⁴³ Para uma análise nessa sobre consumo em *Capítulo 4 versículo 3*, ver: Zeni,2004.

¹⁴⁴ Não apenas o rap, mas os saraus, a literatura marginal etc.

¹⁴⁵ “A subjetividade afirmada pelo rap está ligada aos valores do ‘preto tipo A’” periférico (OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013, p.105).

Cabal. Não só a compreensão da relação com o mercado, evidenciando as disputas em torno da classe, mas também com outros marcadores, como raça, gênero¹⁴⁶ e território já estão em jogo nesse momento.

A preservação de uma subjetividade que reconhece uma coletividade não ocorre, portanto, sem conflito e tensão. Fazendo um comparativo com a canção *Sinhá*, de Chico Buarque e João Bosco, Garcia (2013) entende que a nova condição dos Racionais MC's, diante do novo contexto em *Nada como um dia após o outro*, se aproxima da posição de Chico, desse modo ocupa um espaço ambivalente:

A consciência do sujeito, expressa pelas palavras, está atormentada, uma vez que sabe bem das duas heranças que recebeu, as quais lutam entre si. Mas o sentimento, que aparece como efeito dos elementos musicais, comunica uma sensação de doçura e de leveza. A cisão poderia gerar um confronto do sujeito consigo mesmo, mas gera apenas contraste. O narrador se considera torturado, angustiado. E se sente confortável (GARCIA, 2013, p. 106).

De acordo com Oliveira, Segreto e Cabral (2013, p.114), já em *Sobrevivendo no inferno* (1997), Mano Brown iniciaria uma série de incursões voltadas para si, que deslocariam a sua visão, cada vez mais complexa da periferia:

Em 'Fórmula mágica da paz', o ouvinte acompanha uma espécie de incursão pelos questionamentos que o *rapper* faz a si mesmo. Embora a temática do cotidiano problemático da favela seja constante no trabalho do quarteto, é aqui que ocorre pela primeira vez a confissão de um desejo de 98eixa-la. 'Essa porra é um campo minado,/ quantas vezes eu pensei em me jogar daqui' é a frase que dá início ao *rap* (OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013, p.110).

A voz cujos questionamentos recaem sobre Brown não diz respeito ao inimigo, mas vem de si, o narrador passa a se questionar sobre a condição da periferia até esse momento: "*A gente vive se matando irmão, por quê? / não me olhe assim, eu sou igual a você*"¹⁴⁷. Esse balanço sobre sua própria jornada tem uma resposta negativa a partir da ideia de que as mortes continuam acontecendo na periferia, entre os próprios manos. Essa espécie de revisão sobre si é característica do rap, não só do indivíduo Brown. O rapper se vê sem respostas para seus questionamentos, o que

¹⁴⁶ *Senhorita*, a música que projetou MC Cabal para o mercado nacional é recheada de versos machistas que objetificam a figura da mulher. Ver: *Senhorita* (CABAL, 2005) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2hnAMfFPEjU>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹⁴⁷ *Fórmula Mágica da Paz* (RACIONAIS MC's, 1997). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ewHxBtNC8E>. Acesso em: 16 set. 2020.

acabaria por abalar os edifícios ideológicos periféricos (OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013, p.115):

Porra, eu tô confuso, preciso pensar/ Me dá um tempo pra eu raciocinar/ Eu já não sei distinguir quem tá errado/ Sei lá, minha ideologia enfraqueceu/ Preto, branco, polícia, ladrão ou eu/ Quem é mais filha da puta, eu não sei!/ Ai fodeu, fodeu, decepção essas hora/ A depressão quer me pegar vou sair fora.

Essa incursão sobre a própria subjetividade coloca em xeque o maior empreendimento dos anos 1990: o discurso coletivo. *Preto, branco, polícia, ladrão ou eu/ Quem é mais filha da puta, eu não sei!* Ao questionar seu lugar no mundo, Brown repõe uma série de questões, a violência do estado, mas também a de raça e de classe. Portanto, já nesse período estaria plantada a semente que viria a dar vida ao próximo trabalho, *Nada como um dia após o outro* (2002), cujo carro chefe se expressaria no sucesso de *Negro Drama*.

Em *Negro drama* vemos a inversão da relação estabelecida em um dos primeiros sucessos do grupo *Hey Boy*. Enquanto em *Hey Boy* quem visita a periferia e é abordado pelos moradores é o boy, “*Hey boy o que você está fazendo aqui / Meu bairro não é seu lugar / E você vai se ferir*”, em *Negro drama* quem rompe com essa barreira e imita o morador da periferia é a classe média:

Inacreditável, mas seu filho me imita/ No meio de vocês ele é o mais esperto/ Gíria e fala gíria, gíria não, dialeto/ Esse não é mais seu, ó, subiu/ Entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu/ Nós é isso ou aquilo, o quê? Cê não dizia/ Seu filho quer ser preto? Rá, que ironia!¹⁴⁸

Se *Negro Drama* representa o sucesso do grupo, dando novas perspectivas e complexificando ainda mais sua obra, também representa o drama vivido pelos componentes do grupo ao acessarem a classe média. “O ‘negro drama’ é, pois, uma alusão à encruzilhada vivenciada pelo morador da favela que se vê em condições de deixá-la” (OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013, p.117). Em *Negro Drama* o “‘eu’ assume voz para falar dessa experiência que é, ao mesmo tempo, comunitária e pessoal” (ZENI, 2004, p. 226), o drama de estar situado “*entre o sucesso e a lama*”.

Essa tensão entre subjetivo-pessoal e coletivo será decisiva para os próximos momentos do rap. *Negro Drama* repõe o debate sobre o consumo, colocando a relação conflituosa entre o dinheiro e a vida na periferia. “*Negro drama / Eu sei quem trama / E quem 'tá comigo / O trauma*

¹⁴⁸ *Negro Drama* (RACIONAIS, 2002). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tWSr-NDZI4s>. Acesso em: 16 set. 2020.

que eu carrego / Pra não ser mais um preto fodido”¹⁴⁹, saber os tipos de relações que o dinheiro irá impor torna-se caro: quem é de “verdade” e quem é “falso” é um dos dramas desse novo momento.

Oliveira, Segreto e Cabral (2013, p.122) identificam um apelo maior à coletividade na primeira parte de *Negro Drama*, cantada por Edy Rock, o direcionamento aos “manos e as minas” nesse momento aparece em nove versos, desse modo, essa parte se demonstra mais engajada com o esforço de superação das desigualdades:

Nego drama, eu sei quem trama e quem tá comigo [...] Eu sou irmão dos meus trutas de batalha [...] Quem teve lado a lado e quem só ficou na bota [...] Do quem é quem, dos manos e das minas fracas (Hum) Negro Drama de estilo Pra ser, se for, tem que ser, se temer é milho [...] Falo pro mano que não morra e também não mate O tique-taque não espera, veja o ponteiro / Essa estrada é venenosa e cheia de morteiro.

Já na segunda parte, cantada por Brown, uma maior passionalização se faz presente, o rapper interpela constantemente a elite, demonstrando um sentimento de raiva, apontando à subjetividade:

Ei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é / Sozinho cê num guenta, sozinho cê num entra a pé / Cê disse que era bom e a favela ouviu/ [...] Admito, seu carro é bonito, é, e eu não sei fazer / [...] Seu jogo é sujo e eu não me encaixo / [...] Eu vim da selva, sou leão, sou demais pro seu quintal / Aquele que você odeia amar nesse instante (“Negro drama”).

Essa subjetividade, como identificado pelos pesquisadores, aparece também em *Jesus Chorou* no mesmo disco, na voz da mãe de Brown interna à sua reflexão, denunciando a fragilidade do empreendimento coletivo: “*Paulo, acorda, pensa no futuro que isso é ilusão,/ Os próprio preto não tá nem aí com isso não,/ Olha o tanto que eu sofri, o que eu sou, o que eu fui,/ A inveja mata um, tem muita gente ruim*”¹⁵⁰

Ao final de *Negro Drama*, Mano Brown emite a frase, “*Vagabundo nato*”, e para Oliveira, Segreto e Cabral (2013, p.123) a frase demonstra a dissolução das fronteiras entre o sujeito e a coletividade. Segundo os autores, essa frase ligaria algo que pertence à história pessoal do rapper com a periferia. A frase aparece em outro momento da música no verso em que diz: “*Mãe solteira de um promissor vagabundo*”. “O bebê, que prometia virar um vagabundo, virou” (OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013, p.123). Mano Brown ressignifica a partir de um aspecto individual e subjetivo um termo social estigmatizado.

¹⁴⁹ *Hey boy* (RACIONAIS, 1993). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Shbsgs53A9g>. Acesso em: 16 set. 2020.

¹⁵⁰ *Jesus Chorou* (RACIONAIS, 2002). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hqp_LkLzFFM. Acesso em: 16 set. 2020.

Depois do disco *Nada como um dia após o outro*, os Racionais MC's entrariam num hiato de doze anos, retornando em 2012 com o disco *Cores e Valores*. Analisando esse álbum, Acauam Oliveira (2017) demonstra como essas contradições são expressas na obra. De acordo com Oliveira (2017, p. 129), esse novo momento não diz respeito a um “aburguesamento” do movimento, mas revela uma série de contradições vivenciadas pelos rappers:

Cores e Valores é um disco que só pode ser compreendido no interior desse contexto, pois as mudanças na sonoridade do grupo têm relação direta com as novas demandas e posicionamentos do rap nacional. O diálogo é travado, antes de tudo, no interior do próprio rap, numa mistura explosiva de boas-vindas, conselhos para os mais jovens e análise detida da cena atual. Nunca foi a ‘cruza’ dos temas ou a linguagem direta a principal marca do compromisso do Racionais com a realidade periférica – essa é muito mais a visão de certos fãs que pretendem transformar a forma do rap em uma camisa de força –, mas a adequação da forma a seu contexto, cujo resultado estético pode ser mais ou menos direto (OLIVEIRA, 2017, p. 119).

Cores e Valores não trabalha com a realidade da periferia *in loco*, mas com dilemas simbólicos e, junto deles, uma infinidade de possibilidades de resolução. Trata-se de uma reflexão sobre os termos amarelo (dinheiro) e preto (sujeito periférico) trabalhados nas canções que, por sua vez, podem representar tragédia, redenção, morte, a depender do equilíbrio entre as cores e os valores debatidos de forma abstrata no disco (OLIVEIRA, 2015, p. 368).

Para Oliveira (2015), a obra revela a organicidade dos Racionais MC's, que reconhece as melhorias nas condições de vida da periferia como uma conquista, uma postura que difere de uma posição “radical”, que, segundo o autor, “só reconhece potencial contestatório no pobre¹⁵¹ enquanto ele não está ‘corrompido’ pelos valores do capital” (OLIVEIRA, 2015, p. 370). O núcleo contraditório está em “vender-se sem se vender”:

Ganhar dinheiro e permanecer com ele é apontado como uma questão decisiva¹⁵² não só para os rappers, mas também para a periferia, como forma de re-existir no interior do sistema. Entretanto, para não ser engolido por este é importante manter-se ligado aos valores que foram e são gestados do lado de fora, em suas margens (OLIVEIRA, 2015, p. 370).

¹⁵¹ Voltando a Candido (1990), podemos afirmar que essa ideia de radicalidade calcada na pobreza atua muito mais para conservar as posições tradicionais do que de fato radicalizar. Analisando o intelectual Manuel Bonfim, Candido (1990, p. 13) observa: “O brasileiro seria um homem tornado conservador pela herança social e cultural derivada da mentalidade espoliadora da Colônia, baseada no trabalho escravo, pois esta mentalidade pressupunha a continuação indefinida de um *statu quo* favorável à oligarquia, já que qualquer alteração poderia comprometer a sua capacidade espoliadora”.

¹⁵² *O que todos almejam é patrimônio e riqueza / Pro favela é proeza, ostentar a nobreza / Viajar, conforto, tem que ser primeira classe! / Hotel cinco estrelas em Miami na night gastar / Os nego quer algo mais do que um barraco pra dormir / Os nego quer não só viver de aparência / Quer ter roupa, quer ter joia e se incluir / Quer ter euro, quer ter dólar e usufruir. Eu compro.* (RACIONAIS, 2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XZEzFN4ZTiM>, Acesso em: 16 set. 2020.

Podemos dizer que se torna praticamente inevitável a comercialização do rap nesse novo contexto, e nisso se torna evidente uma atenuação no conteúdo crítico, mas não um esvaziamento, é isso o que coloca artistas como Criolo, que circula entre o rap e a MPB, num “entre-lugar” como constata Vanessa Gatti (2015, p. 199), porém os termos são sempre negociados.

As contradições postas pelos Racionais MC’s, desde o disco anterior, tentarão ser resolvidas ante a ambiguidade do conceito *valor*, que pode ser tanto referido ao dinheiro quanto à moral. De acordo com Oliveira (2015), não se trata de um posicionamento meramente adesista ao testar os limites integrativos do sistema, essa mistura entre cores e valores pode ser explosiva. A mera conquista do mercado está longe de oferecer um terreno de igualdade. Isso aparece na própria capa do disco (**figura 5**): “Nela os integrantes do grupo aparecem vestidos de gari mascarados, assaltando um banco. A associação entre trabalho precarizado e marginalidade, que torna criminosa toda apropriação de dinheiro, é explícita” (OLIVEIRA, 2015, p. 371).

A ideia de que “os Racionais MC’s se venderam” é muito mais a ideia disseminada por alguns fãs que desejam um retorno a uma época que não pode ser revivida, do que propriamente o modo como os fatos históricos tem se desdobrado - o norte continua sendo a periferia¹⁵³.

Uma crítica recorrente é aquela que aponta que ‘os Racionais se venderam’, fundamentalmente após um acordo firmado em 2008 com a Nike, verdadeiro titã no mercado global e nacional do esporte. No entanto, no mesmo momento em que o grupo usufrui do dinheiro advindo do contrato, grande parte dele ‘reinvestido no rap’, lança um clipe internacionalmente publicizado em homenagem ao revolucionário Carlos Marighella, em 2012. Como entender esta obra artística e estes artistas? Apenas uma pista: os Racionais em sua obra e atitudes extra-palcos são aparentemente contraditórios. No entanto, enquanto esponja absorvedora do que se passa na periferia, e com uma capacidade ímpar de internalização do que se passa ao seu redor, o grupo vai acompanhado o tempo histórico que o cerca (D’ANDREA, 2013, p. 271).

A observação de D’Andrea quanto ao fato de que parte do que o Racionais MC’s ganhou com seu contrato com a multinacional Nike foi “reinvestido na periferia”, revela o movimento operado pelo rap na busca por *reparação*, não só simbólica, mas também econômica. Retornando a *Negro Drama*, quando Edy Rock canta: “*O dinheiro tira um homem da miséria / mas não pode arrancar de dentro dele a favela*”, não apenas o orgulho de ser favelado se revela, mas sair da

¹⁵³ De maneira mais ampla: “De fato, como tão bem demonstra Houston Baker, os artistas afro-americanos precisam sempre, consciente ou inconscientemente, conviver com a história da escravidão e da exploração comercial que forma a base da experiência negra e de sua expressão” (SHUSTERMAN, 1998, p. 158).

miséria sem perder de vista a favela é parte do posicionamento que resiste ao regime de mercado mesmo estando situado nele.

Figura 5: Capa álbum Cores e Valores



Fonte: Wikipédia¹⁵⁴

¹⁵⁴ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cores_%26_Valores. Acesso em: 22 nov. 2020.

7 “TRIUNFO, SE NÃO FOR COLETIVO É DO SISTEMA”¹⁵⁵

Independente! Demora pra lançar, pra fazer / Demora pra tu perceber que tamo junto é só você. E foda-se CD! Eu tenho conteúdo lírico / CD é só matéria. Minhas rimas ferem teu espírito / Underground é o caralho. Sou pé no chão / Em honra aos sangue do meu sangue, eu jamais dei meu sangue em vão / Meu som é de vida e se divide em longevidade e visão / Mas sem neurose. Igual Calypso, se eu puder vendo um milhão¹⁵⁶.

O rap reescreve a história da periferia a partir do ponto de vista do marginalizado, podemos dizer, não só a história da periferia, mas todas as relações com a qual a periferia tem de lidar, sejam elas locais ou globais. Nas avaliações de Osumare (2017), esse aspecto restitutivo se faz presente em seu caráter performático e em sua estética. Nos anos 2010, mudanças tanto no mercado fonográfico relativas aos avanços tecnológicos quanto no cenário econômico e político propuseram novas questões ao rap.

7.1 (IN)DEPENDÊNCIA NO RAP

A relação do rap com o mercado não é tão simples. Seria ingênuo acreditar que bastaria ao rapper abandonar suas convicções ideológicas (ou podemos dizer na linguagem dos fãs: “se vender”) para que essa aproximação acontecesse. Muitos rappers, desde o início do movimento hip hop no Brasil, buscam a estabilidade de uma carreira, porém a grande maioria se encontra vivendo em um regime duplo¹⁵⁷, dividido entre o rap e outras profissões, o que se torna excessivamente desgastante, levando muitos a abandonarem a carreira¹⁵⁸. Isso não se reduz aos MC’s e DJ’s, mas diz respeito à condição de todos os profissionais que se envolvem com o gênero.

Mesmo no contexto norte americano, onde o rap alavanca boa parte das vendas, a indústria impõe limites à sua expansão por meio de práticas como a restrição a sessões específicas do

¹⁵⁵ Verso de Emicida na música *O céu é o limite* (DEVASTO PROD, 2018). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zMBKjt_hQ14. Acesso em: 18 set. 2020.

¹⁵⁶ *Espírito Independente* (MARECHAL, 2006). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9IzEgoq7oUo>. Acesso em: 15 set. 2020.

¹⁵⁷ Inspirado em Bernard Lahire (2009), que trata de um regime de escrita e de um regime de mercado, podemos também mencionar um regime de rap e um regime de mercado.

¹⁵⁸ Não é incomum rappers abandonarem a carreira. Caso do carioca Sant, que mesmo tendo uma visibilidade considerável anunciou sua aposentaria aos 25 anos, em uma transmissão do Instagram, em 2019, alegando não ver mais sentido no rap enquanto profissão. Ver: Sant anuncia sua aposentadoria do rap. **Rap Mais**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cp1Dev4jnVs>. Acesso em: 15 set. de 2020.

catálogo (seção negra) ou, ainda, pelo não investimento em profissionais, o que acaba por precarizar o setor produtivo (NEGUS, 2011 p. 77). De acordo com Keith Negus, um comparativo pode ser feito com a situação do rock no fim dos anos 1960, em que os “revolucionários” tomaram conta da CBS, ou no início dos anos 1990 com o boom de contratações de jovens brancos após o sucesso do Nirvana: “O pessoal do rap não foi aceito ou contratado da mesma maneira” (NEGUS, 2011, p. 78).

Sob o ponto de vista ideológico, o fato de o rap manter uma imagem próxima das “ruas” não deixa de ser vantajoso para a indústria. A rua é uma via de mão dupla¹⁵⁹, que serve tanto como meio de afirmação para os rappers quanto de entrada para bens de consumo¹⁶⁰ na periferia. Sendo assim, se posicionar próximo à rua pode significar, em algumas circunstâncias, o modo como a indústria da música gerencia o rap, ao invés de uma atitude iconoclasta por parte do rapper (NEGUS, 2011, p. 79). No entanto, é inegável que a maior parte do que já foi produzido pelo rap até hoje, foi muito mais a partir de uma saída criativa ao não acesso aos meios hegemônicos de produção do que propriamente por uma decisão de marketing. O rap produz muito apesar da indústria e não por causa dela (NEGUS, 2011, p.86).

No Brasil a adesão à produção independente é um fenômeno que tem aumentado vertiginosamente desde o início dos anos 2000, não só no rap, mas no modo de produção industrial, que, de maneira geral, tem optado por uma reorganização¹⁶¹ horizontal dos serviços¹⁶². O debate sobre essa mudança nos modos de produção se dá por questões mais amplas, pois evidencia a fragmentação de vários setores a partir da falência do projeto de nação oferecido pelos militares e do início da internacionalização tardia ocorrida no Brasil. A representação mais clara disso no âmbito cultural fica por conta do próprio rap e do funk, práticas culturais totalmente desinteressadas quanto ao projeto anterior, de maneira que se direcionam à periferia negando a aderência a qualquer

¹⁵⁹ Negus (2011, p. 83-86) explica como o marketing da indústria musical norte americana se organiza de modo a se aproveitar da posição do rap como uma cultura de rua para divulgação de produtos por meio de circuitos alternativos, assim como para coletar informações desse público.

¹⁶⁰ Não à toa Emicida foi duramente criticado por assinar um tênis Nike com seu famoso bordão “A rua é nóiz” em 2009. GOG, rapper da velha escola, afirmou à época: “A Nike não vira, o hip-hop tem que construir suas próprias alternativas”. Ver: Soco, sufoco e fogo no gogo de GOG. **Piauí**. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/soco-sufoco-e-fogo-no-gogo-de-gog/>. Acesso em: 15 set. 2020.

¹⁶¹ Oliveira (2018) identifica isso como uma precarização do setor fonográfico.

¹⁶² “Ainda que os empresários independentes tenham muitos méritos pelo êxito de suas empresas, é fato que a emergência coletiva de tantas gravadoras que rapidamente se consolidaram no mercado envolve o processo de flexibilização das grandes gravadoras e complexidade das relações de produção envolvidas nesse processo” (DE MARCHI, 2006, p. 180).

ideal de nação (GETTI, 2015, p. 60), ao mesmo tempo em que acessam a rede mundial por meio da internet.

Podemos dizer, portanto, que a “estrutura autônoma”¹⁶³ da qual o rap tem se apropriado não é uma exclusividade do gênero, mas tem sido o modo como a cadeia produtiva vem se reorganizado diante dos avanços tecnológicos, da precarização do trabalho no setor que tende a terceirizar os serviços e do comportamento do consumidor (DE MARCHI, 2006, p. 174-176). Isso de modo algum quer dizer que os artistas, nessas empresas, não tenham de fato uma maior autonomia do que os demais artistas em regime de mercado:

Controlando sua própria distribuição, os independentes podem negociar de forma mais proveitosa seu espaço no mercado de fonogramas, sem depender dos interesses das grandes gravadoras. Além disso, como as empresas são co-geridas por músicos-empresários, a existência de um estúdio de gravação próprio permite um controle direto e personalizado sobre a produção musical, o que acaba gerando um valor simbólico adicional e considerável aos produtos quando chegam ao mercado (DE MARCHI, 2006, p. 177).

Não à toa, grande parte das inovações, tanto musicais quanto tecnológicas, para o próprio mercado, advém dessas empresas. De Marchi (2016, p. 179) menciona o exemplo da Trama Gravadora, que foi pioneira no trabalho com MP3 no país. Além do modo como essas empresas estão abertas à inovação, não raro as mesmas acabam incluindo produtos de diferentes modalidades em seu catálogo, caso da Laboratório Fantasma¹⁶⁴ do rapper Emicida, que de gravadora passou à produtora. Esse discurso amparado na ideia de inovação seria fruto da noção de complementariedade gerada entre as gravadoras independentes e as *majors*, de modo que a virada das independentes rumo ao mercado se daria por essa mudança de paradigma (GATTI, 2015, p. 58).

Em parte, uma certa flexibilização nos modos de produção, a partir do avanço tecnológico, garante um espaço de autonomia ao artista, de outro, essa autonomia criativa por si só não garante

¹⁶³ É curioso notar a partir do trabalho de Vanessa Gatti que o dilema do “vender sem se vender” já é patente no mercado de música independente desde os anos 1980, passando a ocorrer uma virada no posicionamento das gravadoras a partir dos anos 1990: de uma posição avessa ao mercado os selos começam a tomar a sua dianteira, procurando abocanhá-lo. “O significado da música independente vai gradativamente recebendo outras tonalidades. Se no início dos anos 1980, principalmente através da Vanguarda Paulista, a produção musical independente significava uma postura de resistência frente a atuação padronizada e, no limite, antiartística das grandes gravadoras, já na década de 1990 os selos independentes tomam a frente de atuação da prática independente, não mais resistindo à lógica do mercado, mas se incorporando a ela” (2015, p. 58).

¹⁶⁴ Antes mesmo de se chamar Laboratório Fantasma a empresa se chamava “Na Humilde Crew” e tinha como carro chefe a produção de camisetas. Ver: **O que é o Laboratório Fantasma? Laboratório Fantasma**. Disponível em: <https://laboratoriofantasma.com/quem-somos>. Acesso em: 15 set. 2020.

a aceitação dos novos rappers no movimento hip hop, como já constatamos com MC Cabal. Do mesmo modo, essa relativa autonomia das independentes não garante a separação total das *majors*¹⁶⁵ e da influência do mercado, de forma que a noção de “artista-empresendedor” surge dessa relação paradoxal.

De acordo com Gatti (2015), a ideia de que os artistas estão livres para produzir a partir do avanço das tecnologias digitais criou um novo entusiasmo na cena independente, de sorte que “a prática da música independente possibilitada pela *internet* e suas plataformas gera um novo significado, qual seja a do *self-made-man*, incorporando a lógica do *do-it-yourself*” (2015, p. 58, grifo da *autora*). O artista, desse modo, se torna um empreendedor da própria carreira: “A função do produtor é, muitas vezes, desempenhada pelos próprios artistas, que vendem seus shows, arranjam seus meios de divulgação, organizam a logística dos shows, entre outras funções” (2015, p. 128).

Levando em conta que o rap já assume, desde seu início, uma estética calcada na apropriação¹⁶⁶, ou seja, mesmo os rappers mais revolucionários partem do princípio de “autoconstrução”, e isso não impede seu engajamento junto ao coletivo, caberia aqui questionar quanto o sujeito periférico estaria subordinado à lógica do sujeito neoliberal (Oliveira, 2019, p. 39)¹⁶⁷ nesse novo regime para afirmar a presença de um *self-made-man* no rap¹⁶⁸.

Ainda no regime de mercado, a aproximação de produtoras e produtores, mesmo que independentes, não deixam de ser uma influência externa a periferia no novo momento do rap, a exemplo do próprio Racionais MC’s, grupo que, até então, trabalhava de forma autônoma na produção, mas acabou se aproximando da empresária Paula Lavigne, que também viria a produzir o rapper Emicida mais tarde. Eliane Dias, mulher de Mano Brown e responsável por empresariar o grupo e a produtora *Cosa Nostra*, conta que foi por influência de Paula Lavigne que passou a assumir o comando e a operar mudanças no modo como o grupo se organiza:

Em 2012, a Paula Lavigne [*ex-mulher e empresária de Caetano Veloso*] quis trabalhar com o Racionais, mas o Racionais é muito difícil de trabalhar. Então ela chamou os quatro e falou: ‘Olha, precisa organizar, isso aqui tá muito desorganizado. Vocês precisam de

¹⁶⁵ “A distribuição e divulgação, maiores desafios para a produção independente (...), só poderiam ser superados com o aparato das *majors* (GATTI, 2015, p. 56).

¹⁶⁶ Shusterman (1998, p. 149) caracteriza como uma “apropriação reciclada” a prática do *sample* que dá base à construção musical do rap.

¹⁶⁷ “(...) aquele que é uma ‘empresa de si mesmo’, inteiramente imerso numa competitividade empresarial, mas em decorrência das reconfigurações do sistema capitalista” (OLIVEIRA, 2019, p. 39)

¹⁶⁸ A presença do *self-made-man* impossibilitaria práticas como o afroempreendedorismo apresentado por Tais Oliveira (2019).

alguém que cuide de vocês’, e apontou para mim (DIAS apud HAMA, 2015, on-line, *grifo do autor*).

Outro exemplo é o do rapper Criolo, que passou a ser produzido por Daniel Ganjaman e Marcalo Cabral pareceria que veio a causar um reposicionamento em sua carreira: “A aproximação de Criolo dos produtores Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral, resulta na gravação do álbum, que mescla canções e rap, e que passeia entre gêneros antes desconhecidos de Criolo” (GATTI, 2015, p. 199). Criolo, com certeza, é um dos que mais se afasta das diretrizes estéticas do “rap tradicional”, entre suas influências estão o samba, bolero, reggae, *afrobeat*, *soul*, próximo do tipo de mistura híbrida formada pela MPB. No entanto, o rapper não deixa de ter prestígio dentro do movimento hip hop. Criolo é a prova de que o movimento não tem uma constituição identitária estática e restritiva.

7.2 “PERIFERIA É PERIFERIA EM QUALQUER LUGAR”¹⁶⁹: POLÍTICA E DIVERSIDADE

Se por um lado há um arrefecimento no discurso de classe por parte dos rappers no âmbito “hegemônico”, é na diversidade que um novo polo de operação será projetado. Desse modo, outros debates vão entrando no radar do movimento¹⁷⁰. A inclusão de DJ’s femininas na abertura dos shows do Racionais MC’s, foi, justamente, uma exigência de Eliane Dias¹⁷¹. Os avanços do movimento feminista no Brasil, assim como o aumento no poder de compra centrado nas mulheres, impulsionado pelas políticas públicas, possibilitaram uma série de reavaliações, não só na classe média, mas em frações da própria periferia.

¹⁶⁹ *Periferia é periferia em qualquer lugar* (RACIONAIS, 1997). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vfbujF5sXOM>. Acesso em: 20 set. 2020.

¹⁷⁰ Característica esta que não fica restrita ao rap, uma vez que outros setores da música popular, como a MPB, passam a tratar a questão identitária como central: “Os debates em torno das temáticas identitárias adquirem hoje uma profunda penetração na música popular, e dois dos melhores discos da década não podem ser pensados fora da perspectiva radicalmente marginal da mulher negra (*Encarnado*, de Juçara Marçal, e *Mulher do fim do mundo*, de Elza Soares)” (OLIVEIRA, 2018, p. 34-35).

¹⁷¹ “O Brown falou: ‘Ô, Eliane, para de dar esperança para essas meninas’. Eu falei: ‘Você larga de ser machista, vou colocar, sim!’. Ele retrucou: ‘Ah, mas isso aí não vira’. Eu falei: ‘Se não vira não é problema meu, a minha questão é a inclusão social. Eu tenho a obrigação de colocar as mulheres no palco e dar visibilidade a elas’” Ver: A mina do mano? **TPM**. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-eliane-dias-mulher-de-mano-brown-e-empresaria-do-racionais>. Acesso em: 15 set. 2020.

Rappers consagrados, como Mano Brown e Criolo, têm revisto¹⁷² parte de sua obra na intenção de corrigir posições passadas com conteúdo considerados machistas e homofóbicos, assim como produzindo novas músicas¹⁷³ referindo-se a essas temáticas de um ponto de vista mais progressista. A questão que se coloca é quão diversa a periferia pode ser antes de afirmar um sujeito periférico.

O tipo de masculinidade *Gangsta* muito presente no cenário do rap nos anos 1990 encontra seus limites para a explicação de novas masculinidades emergentes. A masculinidade é tematizada na música *Cananéia, Iguape e Ilha Comprida*, de Emicida. A faixa começa em tom provocativo, com um diálogo de Emicida com sua segunda filha, de um ano:

Isso / (O que é isso?) / Não, chocalho tem que ser tocado com vontade, tendeu? / Só que sem risadinha, certo? / Sem risadinha, porque aqui é o rap, mano, onde o povo é brabo, entendeu? / O povo é mau! Mau! Mau! / Pra trabalhar nesse emprego de rapper você tem que ser mau! / Hã, tendeu? Sem risadinha, OK? / Será que o Brown passa por isso? / Ou o Djonga? Ou o Rael? Sei lá, meu / Aqui os cara é mau!¹⁷⁴

No diálogo, Emicida põe em xeque a masculinidade *gangsta*, hegemônica dentro do imaginário rap, “*Sem risadinha, porque aqui é o rap, mano, onde o povo é brabo, entendeu?*”. As risadas de sua filha diante do tom provocativo do rapper causam uma ruptura no clima de sua fala, trazendo leveza e interpelando a masculinidade viril posta de modo sarcástico pelo rapper. Nesse sentido, a identidade paterna de Emicida se sobrepõe à imagem do *gansta*. Nos trechos finais da introdução o rapper traz ao imaginário outros rappers, homens negros e pais: “*Será que o Brown passa por isso? / Ou o Djonga? Ou o Rael? Sei lá, meu / Aqui os cara é mau!*”, rompendo por um momento com estereótipo que coloca homens negros na posição de “maus”.

Poderíamos supor que essa mudança na dimensão de gênero tenha sido fruto da aproximação do rap da classe média, mas isso não é tão claro. De acordo com Rosana Pinheiro-Machado (2019), que pesquisa relações de consumo na periferia, é impossível compreender a

¹⁷² “Fui criado de maneira machista, mas o mundo está mudando – e para melhor. Não podia continuar errado desse jeito. Não faz nenhum sentido o homem ser beneficiado só por ser homem; é injusto. Eu acompanho esse processo dentro de casa, com minha esposa, minha filha – vivo cercado de mulheres. No momento em que entendi que, se eu não respeitar uma mulher, não vou respeitar ninguém, aí ficou fácil”, observa Mano Brown em entrevista. Ver: Mano Brown: ‘Não faz sentido o homem ser beneficiado só por ser homem’. **Cláudia**. Disponível em: <<https://claudia.abril.com.br/famosos/mano-brown-feminismo/>. Acesso em: 23 jan. 2020.

¹⁷³ *É necessário quebrar os padrões / É necessário abrir discussões / Alento pra alma, amar sem portões / Amores aceitos sem imposições*. Trecho da música *Etérea* lançada em 2019 por Criolo. (CRIOLO, 2019) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=anBTZLoWhJg>. Acesso em: 23 jan. 2020.

¹⁷⁴ *Cananéia, Iguape, Ilha Comprida* (EMICIDA, 2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=etRL3kv5jho>. Acesso em: 15 set. 2020.

masculinidade da classe trabalhadora sem compreender sua classe como política de gênero¹⁷⁵. É por meio da relação entre classe e gênero que a autora consegue explicar, em parte, a adesão ao bolsonarismo entre os jovens das classes mais pobres, sendo um dos pontos de força o avanço das mulheres. Segundo a antropóloga, boa parte dos jovens que não aderiu ao conservadorismo encontrou refúgio no rap:

De um lado, temos uma geração de mulheres politizadas e feministas; de outro, uma forte reação adversa masculina. Isso ficou claro em algumas discussões em sala de aula, nas quais meninas se sobressaíam na argumentação e eloquência diante de meninos quietos e cabisbaixos. Elas denunciavam a falta de coerência, o machismo, o racismo e a homofobia de Bolsonaro. Um dos jovens chegou a me dizer que se sentia ‘oprimido’ pelas colegas. Uma vez sozinhos, eles se referiam ao candidato como um símbolo, uma marca juvenil – tal como a Nike operava na época dos bondes (PINHEIRO-MACHADO, 2019, p.166).

É importante deixar claro que a possibilidade de uma mudança nas masculinidades não implica necessariamente em uma diminuição do machismo¹⁷⁶ ou qualquer vantagem para as mulheres. Raewyn Connell (1995) constata que as mudanças nas masculinidades causadas pela globalização, em alguns casos, tornaram ainda piores a situação das mulheres¹⁷⁷. Tratando-se do rap, as mulheres ainda continuam em posição bastante desigual, não sem reação do público e das rappers. O acesso à tecnologia tem ajudado a mudar isso, como declara D.A, em entrevista a Dulce Mazer:

O que mudou foi a forma que eu trabalho frente isso dentro do rap [...]. Agora, em questão de comunicação, de produção, a gente deu um salto. Eu não digo que está democratizado, mas hoje a gente tem um acesso maior aos modos de produção do rap, à gravadora, e você consegue ter um estúdio em casa, fazer o teu beat (D.A apud MAZER, 2018, p. 141).

¹⁷⁵ “Ao lidar com a relação entre raça e classe, tem sido lugar comum evocar o sugestivo comentário de Stuart Hall de que a primeira é a modalidade na qual a última é vivida. (...) o gênero é a modalidade na qual a raça é vivida” (GILROY, 2002, p.179)

¹⁷⁶ Emicida foi acusado pelos movimentos feministas de machismo na música *Trepadeira* (2013). O rapper é constantemente questionado sobre a canção e já respondeu várias vezes sobre isso: sua posição gira sempre em torno da liberdade artística. Parte de sua retratação no Facebook diz o seguinte: “Antes de mais nada, nunca é demais lembrar: estamos falando de uma música, certo? Não quer dizer, obviamente, que represente a minha opinião pessoal sobre as mulheres de forma geral. É uma história ficcional, gente”. De fato, o rap nunca se pretendeu uma reprodução literal da vida dos rappers. Embora, muitas vezes, sua biografia se encontre imbricada na obra, o rap é sempre uma elaboração complexa sobre a realidade vivenciada. Acreditar nessa relação direta seria acreditar que “que toda obra de arte, no limite, é uma simples reprodução das ideologias do seu criador” (OLIVEIRA, 2018, p. 31). Há sempre uma esperança no espectador de que a obra represente aquilo que o artista é, no entanto, esse tipo de direcionamento cria em torno do rap uma camisa de força, uma espécie de armadilha em torno da identidade que o rap procura subverter. No entanto, é significativo o modo como os novos movimentos sociais, principalmente o movimento de mulheres negras, têm se manifestado e influenciado o rap na atualidade.

¹⁷⁷ Sobre isso, ver: CONNELL, 1995, p.193.

As mulheres sempre tiveram um papel central na cultura da periferia de modo geral, desde o samba com as *tias* baianas festeiras¹⁷⁸, até o próprio rap com o movimento de mulheres negras organizadas em torno do Instituto Geledés nos anos 80 e 90. Ainda em 1989, Sharylaine gravava *Nossos dias*, na coletânea *Consciência Black*, porém, é inegável que as mulheres avançaram consideravelmente dentro do movimento depois disso. Em 2010, como constata (TEPERMAN, p. 106), houve um *boom* de MC's mulheres. Amparadas pelo movimento feminista, as mulheres desvelam elementos até então invisibilizados no rap, o corpo aparece como campo político.

Potencializadas pela internet, essas reivindicações se tornaram pujantes em um movimento heterogêneo: Karol Conka, rapper curitibana, teve sua música *Tombei* (2015)¹⁷⁹ tomada como um verdadeiro símbolo do movimento denominado “geração tombamento” pela mídia, logo admitido por pesquisadores:

Essa geração, de jovens negras e negros cansados da invisibilidade estética e do repúdio às suas características físicas, vistas como negativas por uma sociedade racista, passou a ignorar o que o mercado define como padrão e a recriar sua própria definição de estética. Lacraram. As tranças, comuns entre as matriarcas negras, ficaram coloridas. Os turbantes, que as avós e mães usavam na casa da “patroa”, ganharam cores e estampas para sair na balada. O cabelo, que foi um problema na infância, hoje é visto como solução. A geração tombamento é um mix de afirmação da sua ancestralidade com (re)criação de uma possibilidade histórica. Isso a aproxima do contexto afrofuturista — movimento que utiliza música, arte e moda para fazer uma mistura da cultura africana com tecnologia, ciência e futuro (RIBEIRO, 2018, n.p).

Uma verdadeira cena feminista se formou. Além de Karol Conka, outros nomes ganham proeminência¹⁸⁰: Joyce Fernandes, de nome artístico Preta Rara, afirma seu rap na luta pela emancipação da mulher negra. Além de ser educadora, trabalhou durante sete anos como doméstica antes de se dedicar ao rap. Em seu disco *Audácia* (2015) apresenta críticas afiadas ao mito da democracia racial, como em *Falsa Abolição* (2015)¹⁸¹, assim como letras de afirmação da negritude, como na faixa *Negra sim!* (2015)¹⁸². A rapper atua em um regime duplo como educadora

¹⁷⁸ Ver: SODRÉ, 1998, p. 14; DINIZ, 2006, p. 29.

¹⁷⁹ “*Causando um tombamento / Também tô carregada de argumento / Seu discurso não convence, só lamento / Segura a onda, senão ficará ao relento*” (CONKA, 2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LfL4H0e5-Js&list=LLgZ7F7JqHpe0bt5JafFUU5g&index=1109>. Acesso em: 19 set. 2020.

¹⁸⁰ Não cabe aqui fazer um inventário, mas os nomes são muitos, tratando de diferentes temáticas: RAP Plus Size canta sobre gordofobia em *IMC* (2016); Drik Barbosa canta a ancestralidade em *Herança* (2020); Triz canta sexualidade em *Elevação Mental* (2017); Flora Matos canta empoderamento em *Preta de Quebrada* (2017).

¹⁸¹ *Falsa Abolição* (RARA, 2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MB2LQIWVWVKU>. Acesso em: 20 set. 2020.

¹⁸² *Negra sim!* (RARA, 2015). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sNSW_XWmfT8. Acesso em: 20 set. 2020.

em uma escola e o rap, característico da maioria dos artistas do gênero: “Utilizo o rap como ferramenta pedagógica nas escolas, no palco, falando de coisas que as pessoas nunca ouviram em sala de aula, mas que é de extrema importância saber. E tudo tem um preço. Muitas pessoas se identificam, muitas se sentem incomodadas” (RARA apud PAIXÃO, 2018, on-line).

Ainda no âmbito do gênero, uma cena LGBTQI+ surge: o denominado *queer rap* começa a ganhar um certo espaço, Rico Dalasaam ganha notoriedade ao participar da *cypher*¹⁸³, *Mandume* do então já consagrado na cena, Emicida. Uma das temáticas centrais para o rapper é a própria questão da sexualidade. Em *Aceite-C*, o rapper canta:

*Mais que selo de boy / Vim pra ser seu mem / Paris, Nova Iorque / Olhe no meu olho artem / Muda esses teus lances prum romance nota cem / Já me viu nas festas, já me viu com alguém / Minha saga é de quem / Pegou dois busão e trem / Faculdade, trampo porque a grana convém / Mistura o Brasil ser o Ianque barém / Quem vem da lama aqui não tem medo de rem*¹⁸⁴.

A questão da sexualidade não deixa de estar atravessada pela questão de classe. Rico Dalasaam afirma uma homossexualidade ancorada nas questões da periferia, porém sem abrir mão das conquistas. “*Mais que selo de boy*”, para Dalasaam a saga é “*busão e trem*”, o rapper *queer* quebra com uma série de dicotomias num tipo de rap híbrido, “*Mistura o Brasil ser o Ianque barém*”. Em 2018, num dos canais de divulgação mais respeitados no rap, o Rap Box, um conjunto de rappers gays se juntou para cantar a música *Quebrada Queer* (2018), que mais tarde se tornaria nome do grupo composto pelos rappers Zyess, Tchelo Gomez, Guigo, Apuke, Harley e Lucas Boombap, primeiro grupo composto apenas por homossexuais no Brasil. Em entrevista, os integrantes do grupo dizem não se contentar em falar apenas sobre sexualidade:

Representamos muita gente: negro, quem é da periferia, as mulheres. Não dá para agradar todo mundo. Para alguns gays, somos muito ‘héteros’ [por não serem afeminados]. Para alguns héteros, somos muito gays. Queremos apenas mostrar o nosso som, exatamente do jeito que somos. Não queremos tentar pertencer ou agradar algum grupo (QUEER apud AGUENA, 2018, on-line).

Levar em conta a interseccionalidade entre classe, raça, gênero e território, assim como outros marcadores, torna-se indispensável para compressão da posição do rap hoje. Daniele Vieira

¹⁸³ “A palavra *cypher* vem do alfabeto árabe (sifr ou صفر), e significa zero. No hip-hop, a *cypher* se originou na dança, mais especificamente no *breakdance*, com os *b-boy* e *b-girls* que dançavam no centro de círculos – daí a referência ao número zero” (ROCHA, 2018, on-line). O *cypher*, portanto, se caracteriza por um tipo de música que se inspira nas rodas de rima com tema livre.

¹⁸⁴ *Aceite-C* (DALASAAM, 2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j1YGJ1IPF1c>. Acesso em: 10 Out. 2020.

(2019, on-line), por exemplo, identifica um fortalecimento das percepções quanto à luta racial no que a autora chama de “nova condição do rap”:

Nessa perspectiva, a nova condição do rap aponta para as tensões, associações, contradições e ambiguidades entre mercado e luta antirracista, trazendo pistas ao entendimento contemporâneo de duas categorias sociológicas importantes: raça e classe. Daí provém, também, o acalorado debate público pela visibilidade desses artistas e agentes que, até então, atuavam majoritariamente em coletivos e circulavam em suas comunidades. Isso coloca em outro status a discussão sobre raça e racismo no Brasil, além de implicar [*sic*] em novas subjetividades sobre negritude e sobre o que é ser negro (VIEIRA, 2019, on-line).

Essa maleabilidade é própria de expressões contemporâneas como o rap¹⁸⁵ e garante seu caráter transformativo. Na mesma lógica, o local passa a ser reelaborado a partir de elementos simbólicos internacionais: “Mesmo quando ganha uma dimensão internacional, o rap continua orgulhosamente local; encontramos no rap francês, por exemplo, a mesma precisão de origem de bairros e a mesma atenção voltada a problemas exclusivamente locais” (SHUSTERMAN, 1998, p. 153).

Para Shusterman (1998), o tipo de relação paradoxal criada pelo rap é fruto da própria história negra em diáspora, de sorte que artistas negros, consciente ou inconscientemente, convivem com a história da escravidão e da exploração comercial que formam parte da experiência negra e de sua formação expressiva. Desse modo:

(...) para os rappers *underground*, o sucesso comercial e suas ostentações podem funcionar essencialmente como sinais de uma independência econômica, a qual possibilita livre expressão política e artística, ao mesmo tempo que é possibilitada por essa mesma expressão (SHUSTERMAN, 1998, p. 158).

Mais do que nunca, o “fazer ver” (RANCIÈRE, 2012) se encontra no modo como o rap trabalha. Conflitos sensoriais estão cada vez mais aguçados, e isso não interrompe o esforço para a abertura de espaços coletivos (KEHL, 1999), muito pelo contrário, há um esforço para não deixar nada, nem ninguém de fora. A matriz social com a qual os rappers têm de lidar se expande e se complexifica diante de um contexto cada vez mais fragmentado e globalizado em que a noção de classe é atravessada por uma série de outros marcadores¹⁸⁶. Nos anos 1990, por exemplo, não existia sequer a esperança para a periferia de que negras e negros pudessem estar presentes na

¹⁸⁵ Não só do rap, mas de outros tipos de expressão como os saraus, *slams*, grafite e o cinema, por exemplo.

¹⁸⁶ Retomando Osumare (2007), o rap se conecta com outros territórios a partir das categorias cultura, classe, opressão histórica e rebelião juvenil.

universidade, pauta, entre tantas, que serão recorrentes na atualidade do rap¹⁸⁷. Nesse sentido, a noção de sujeito periférico fica exposta a um jogo de forças entre um pretense pertencimento periférico¹⁸⁸ e o acesso ao mercado:

Esta subjetividade se formou. No entanto, ela é mais ou menos ativada dependendo do contexto social de negociação ou embate em que seus portadores estão envolvidos. Ainda que ela embase uma forma de ver e pensar, é mais ou menos ativada conforme contextos e situações. Quando o uso é recorrente e essa subjetividade se coloca no primeiro plano de ações coletivas, transformando-se em ação política, pode-se afirmar que essas coletividades atuam por meio de sujeitos periféricos. A subjetividade expressa no sentir-se periférico é condição básica, mas é a ação política a partir dessa subjetividade que define o sujeito periférico (D'ANDREA, 2013, pp. 275-276).

O rap, de maneira geral, se vincula às formas de expressão que buscam a crítica à representatividade nacionalista muito presente em sonoridades anteriores, como a MPB, por exemplo (OLIVEIRA, 2018, p. 9-10). Rompe, portanto, com a representatividade nacional, sem, contudo, abandonar definitivamente a intersubjetividade, sendo “dotados de um senso comunitário que passa por um comprometimento individual e coletivo” (OLIVEIRA, 2018, p. 11). A “politicidade” do rap após a incursão de parte do gênero no mercado fonográfico hegemônico fica à mercê dos limites e potencialidades dessa formação comunitária em contato com o regime de mercado e as possibilidades de expansão dos sentidos em torno de uma subjetividade periférica junto à diversidade.

¹⁸⁷ *Aí, maloqueiro, aí, maloqueira / Levanta essa cabeça / Enxuga essas lágrimas, certo? (Você memo) / Respira fundo e volta pro ringue (vai) / 'Cê vai sair dessa prisão / 'Cê vai atrás desse diploma / Com a fúria da beleza do Sol, entendeu? AmarElo* (EMICIDA, 2019) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>. Acesso em: 15 set. 2020.

¹⁸⁸ Nunca esquecendo que esse “periférico” é atravessado por uma série de marcadores que também se encontram em movimento, a exemplo da noção de gênero sendo revista por rappers da velha escola.

8 AS MANIFESTAÇÕES DO SUJEITO

8.1 O HIP HOP TÁ NA CASA!

Esta pesquisa caracteriza-se por ser centrada em sujeitos (KILOMBA, 2019, p. 80), de modo que em primeiro plano se coloca a narrativa de vida do rapper Preto NV. A Casa de Cultura Hip Hop de Esteio que aqui tomarei a liberdade de chamar apenas de “a Casa”, é a manifestação de uma complexa rede de relações históricas que não se esgota facilmente em seu espaço físico, nem nos traços aqui descritos. No entanto, é um local importante para a pesquisa, pois boa parte do que pude compreender da história de Preto NV diz respeito à Casa e à centralidade que ocupa em sua narrativa. Aqui tento descrever alguns traços que indiquem como se deu o acesso à Casa, como percebo esse espaço e como cheguei até ele.

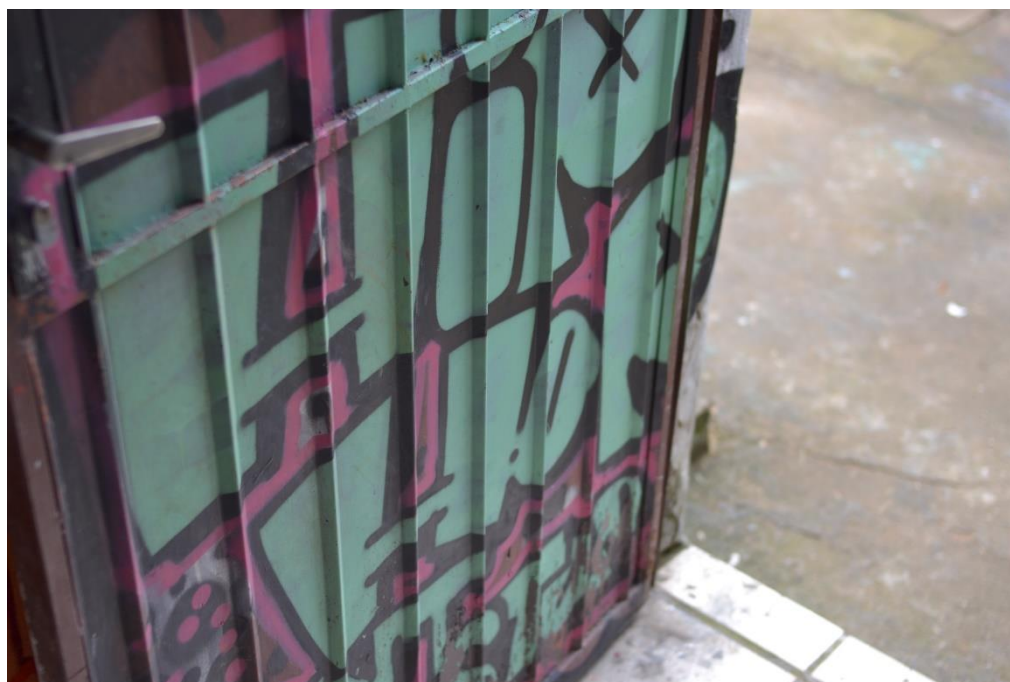
A minha primeira incursão na Casa foi em um evento no dia 5 de outubro de 2018, cerca de um ano antes da primeira entrevista com Preto NV e um ano depois da inauguração do espaço. Era um evento sobre literatura com um escritor Michel Yakini que vinha de São Paulo para falar sobre a escrita e sobre literatura marginal. A minha ida até o evento foi mediada por um colega que já estava na reta final do doutorado, indicado por meu orientador. Esse colega já havia convivido com o pessoal da Casa em outras oportunidades, o que veio a facilitar a minha inserção.

Para chegar até a Casa naquele dia havíamos conseguido uma carona com uma amiga desse colega, saindo de Porto Alegre, e em menos de uma hora estávamos no local. A Casa é de fácil acesso, fica algumas quadras da Estação de Trem que eu viria a utilizar muitas vezes no resto daquele ano e em boa parte do próximo, muitas vezes compartilhando com novas amizades feitas na Casa.

A rua na qual a Casa se localiza é um lugar calmo, as casas da vizinhança têm um bom acabamento, alguns imóveis abandonados e terrenos baldios pelo caminho, um bairro aparentemente de classe média baixa. Chegando na Casa ficamos de frente a uma grande grade de ferro pintado de cinza e um portão de correr fechado com cadeado, costumeiramente o portão se encontra aberto, mas nem sempre. Ainda à frente um terreno grande com grama e uma trilha de concreto até a garagem, possibilitando a entrada de carros à direita. À esquerda, um contêiner de ferro, espaço utilizado para venda de camisetas nos eventos e para exposições de artistas em alguns eventos. A casa é imponente e divertida, o aspecto imponente se dá pela fachada, coberta por um

grafite do pé do imóvel ao teto, uma arte exuberante. Os muros de ambos os lados também são grafitados.

Figura 6: Porta Casa de Cultura Hip Hop.



Fonte: Autor

Um imóvel de dois andares, totalmente ocupado e arquitetado por uma série de bricolagens revelando um *modo de fazer* específico característico da estética de “autoconstrução” adotada pelo hip hop, improviso tático: “a agregação constante e sem um plano prévio definido, a partir do fundo do terreno, de espaços e detalhes, à medida que se vai conseguindo material – o que é obtido impõe os limites da *improvisação*” (CALDEIRA apud BERTELLI, 2012, p. 224).

Duas portas dão acesso ao espaço interno, uma menor de lata dá acesso a uma recepção pequena com uma mesa de madeira e um sofá de plástico duro, preto. Em cima da mesa uma série de campanhas governamentais que mudaram constantemente enquanto frequentei a Casa, orientações diversas em panfletos e pequenos manuais, cartazes de campanhas institucionais colados nas paredes indicando números de auxílio. Outros cartazes impressos pelos próprios membros da Casa indicam “proibido fumar”, “proibido beber”, outros se referem ao modo como cada peça se ocupa, “Sala de reuniões”, “Coordenação”, todos os cartazes são impressos com

logotipo da Casa, o material gráfico em geral, tanto os colados no imóvel quanto nas redes sociais mantêm uma identidade visual.

Figura 7: Estante



Fonte: Autor

À esquerda da recepção, uma sala com uma mesa, tinta e alguns quadros grafitados, local onde ocorrem as oficinas de grafite. Passando a recepção, um corredor com um bebedouro de água, umas prateleiras feitas de caixas de madeira com livros diversos recebidos de doações. Mais à frente uma sala utilizada para atendimento, reuniões com uma mesa e uma cadeira, uma janelinha para o lado de fora. A última sala, com janelas para o lado de trás, era um lugar até então ocupado para a manutenção dos alimentos arrecadados em eventos e em doações que serão direcionados a uma grande quantidade de famílias em forma de cesta básica, os alimentos formam pilhas, que não duram muito tempo - arroz, massa, óleo, açúcar, sal etc.

Figura 8: Tênis ornamento



Fonte: Autor

Ainda no primeiro andar, ao lado direito da recepção, uma garagem também com algumas coisas grafitadas, espaço utilizado para ensaios de dança, oficinas de grafite e DJ, rodas de conversa, palestras, oficinas, distribuição de alimentos, reuniões. Na mesma garagem um grande espelho ocupa metade da parede, com um cartaz, indicando para evitar o contato. Os espelhos são necessários para as aulas de dança, para a correção dos passos. A garagem tem uma porta na parte da frente da Casa e uma porta do lado de trás, que dá acesso a um grande pátio nos fundos.

No centro do imóvel uma escada com um grafite enorme de uma mulher preta, acompanhada da frase “hip hop é arte”, leva ao segundo andar. No segundo andar se encontra uma biblioteca, uma mesa de centro e uns pufes, mais uma série de grafites e frases escritas, “largue o celular”, “admire mulheres”, outras técnicas também são utilizadas para marcar as paredes, como o estêncil, por exemplo.

Ainda no segundo andar, uma sala de reuniões com uma grande mesa e cadeiras. A sala da coordenação, uma cozinha para o uso livre e coletivo onde quase sempre é possível encontrar café e água, e um terraço com vista para o grande terreno dos fundos. O terreno dos fundos é o espaço onde geralmente acontecem as festas maiores, como o aniversário da Casa ou a recepção de um grande nome do hip hop nacional ou internacional. Um dos coordenadores havia acusado que logo parte do terreno daria espaço a uma horta orgânica a ser mantida pelos frequentadores.

Figura 9: Sofá de plástico



Fonte: Autor

É praticamente impossível descrever a Casa em detalhes, em cada canto há uma surpresa, uma frase, um desenho, uma marca que no dia anterior não estava ali, mas que alguém passou e deixou. A casa por si só é um lugar de fala. Se o hip hop tem por condição o inusitado, a Casa com certeza o carrega como uma característica própria.

Não há como apreender os participantes da Casa em um perfil único. No primeiro encontro que participei, se destacava um senhor, um pouco mais de 60 anos, que queria falar, ocupou o espaço de fala para contar um pouco de sua história, todos ouviram atentos, não houve qualquer interrupção por sua fuga do tema. Também era sua primeira vez na Casa, foi levado pelo filho de cerca de 16 anos, que já frequentava há alguns meses. Contou sobre sua relação com o hip hop ainda nos anos 1980, a partir da dança, já foi *B. Boy*, mas depois se afastou. Segundo seu relato a Casa é um sonho realizado, que sempre desejou, um espaço de interação para a comunidade. Havia uma presença muito significativa de mulheres, que também ocupavam espaço de fala - isso se repetiu em todos os eventos em que estive presente.

Nesse sentido, a Casa é em si um grande texto, que quando ocupada e envolta na voz de seus ocupantes passa a ser uma verdadeira obra: “Do texto a voz em performance extrai a obra”

(ZUMTHOR, 1993, p. 220). A Casa por si só contesta, mas o que caracteriza seu perímetro como revolucionário é sua diversidade de vozes. A Casa é voz, batida e movimento.

Figura 10: B. Boy fazendo uma manobra de *breakdance*.



Fonte: Autor

A presença de Preto NV na Casa é tímida, ocupa um espaço importante nos bastidores: em todas as situações em que interagi com ele na Casa fez questão de se posicionar ali, como um elemento que soma e que não se destaca. Preto NV fez questão de que as entrevistas acontecessem na Casa, lugar que, para ele, seria mais confortável. Havia marcado a primeira entrevista para o dia 16 de junho de 2019, no entanto, ao chegar no dia e horário combinados, Preto NV estava junto de outro membro da Casa movimentando uma grande quantidade de alimentos que chegaram naquele dia, e, ao me ver, não hesitaram em pedir que eu ajudasse; passei uma tarde carregando alimentos, o que de fato me incluiu no dia a dia dos rappers. Logo outros chegaram e naturalizaram minha presença, muitos já haviam me visto por ali, mas o fato de passar os alimentos de uma mão a outra me incluiu na ciranda da Casa. A primeira entrevista aconteceu dois dias depois.

Preto NV tem 36 anos, é casado e pai de 3 crianças, iniciou sua incursão no rap ainda nos anos 1990, participou de grupos diferentes no rap e hoje é um trabalhador da cultura hip hop, fato

que se torna um diferencial na medida em que boa parte dos rappers não consegue viver de um regime único de trabalho apenas em função do rap, apelando para outras profissões; nesse sentido, Preto NV é rapper em regime integral, condição que só se efetiva com a criação da Casa de Cultura Hip Hop de acordo com seu relato.

8. 2 A INFÂNCIA

8.2.1 O registro

Quando Mano Brown canta “*Uma negra / E uma criança nos braços / Solitária na floresta / De concreto e aço*” em *Negro Drama*, embora seja sua história sendo reinterpretada por meio das rimas, não deixa de ser um relato social, um relato de muitos, o rap muitas vezes aparece como uma história de dois: mãe e filho. A história narrada nessa dissertação, não começa diferente de muitas outras histórias dentro do rap, Preto NV é mais um “negro drama”, se assim podemos dizer. Sua narrativa inicia com “*eu e a minha mãe*” e segue com “*meu pai abandonou minha mãe*”.

Sua narrativa se encontra implicada nessa ruptura. Vejamos como sua entrevista inicia:

E1: Primeiro começou, então, eu e minha mãe, né. Começá¹⁸⁹ desde o começo. Eu e a minha mãe, né. Meu pai abandonou minha mãe eu tinha um ano (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Preto NV nasceu em Esteio, cidade que se encontra na região metropolitana de Porto Alegre, mas com menos de um ano foi morar com sua mãe e seu pai no interior do estado, na casa de seu tio, irmão de sua mãe. A imagem de sua mãe e seu pai juntos diz respeito a momentos anteriores ao seu nascimento

E2: Minha mãe conheceu ele na luta, né. Minha mãe era aluna dele (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

A mãe de Preto NV conheceu seu pai na academia enquanto treinava artes marciais. O pai de Preto NV, homem negro, professor de artes marciais, ocupa um certo espaço de ambiguidade em sua narrativa. Desconfiança e orgulho se misturam quanto se direciona a figura do pai:

¹⁸⁹ Opto por manter a transcrição próximo do modo de fala devido a importância estética da fala dos manos e das minas para o rap, levando em conta que as próprias músicas são nomeadas e escritas no modo da fala, exemplo: “*Vai Sabê*” música do grupo Cria di Favela lançada em 2019 e “*É nós memo*” do mesmo grupo.

E3: Eu sou o primeiro filho de meu pai e ele tem mais três filhos. Um de cada mulher. Deve ser sem vergonha. O meu pai, na época, ele foi o primeiro. Não sei se foi o primeiro, mas foi um dos primeiros lutadores de vale-tudo aqui do Rio Grande do Sul (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Sua memória não permite recordar com detalhes quando foi exatamente que ele e sua mãe voltaram de Palmeira à Esteio, mas com o retorno o “nós” formado por ele, seu pai e sua mãe, cede espaço para o “nós” formado por ele, seu padrasto e sua mãe:

E4: Daí, eu com oito anos de idade. Minha mãe casou de novo. Meu padrasto me assumiu. Daí registrou meu nome ali, e pá (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

A afirmação “*registrou meu nome ali*”, traz consigo uma certa estabilidade à narrativa que se constitui como um ir e vir num primeiro momento. O “*e pá*” em tom mágico, vem logo após um salto temporal, do 0 aos 8 anos, um mito originário próprio que inaugura também sua relação com o rap:

E5: foi bem na época que eu conheci assim o rap. Que bem dizê, minha vida é em torno disso aí mesmo (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Antes do padrasto e do rap não havia “registro”, a história de Preto NV parece inaugurada pela segunda formação familiar e por seu compromisso com o rap, um duplo registro. A entrada do padrasto na narrativa de Preto NV faz com que uma nova ordem seja vivenciada, fugindo do tipo de narrativa que coloca o âmbito familiar como “danificado”¹⁹⁰. Embora o registro, ou o reconhecimento proporcionado pelo padrasto tenha inaugurado essa nova ordem, existe uma história precedente a esse momento, que viria à tona ao fim da primeira entrevista.

Preto NV tenta preencher sua narrativa de família e de rap, declarando, “*minha vida é em torno disso aí mesmo*”. Porém essas duas dimensões vão sendo construídas de acordo com suas peculiaridades, dentro disso, outros sentidos vão emergindo de sua fala.

¹⁹⁰ Tomo o termo de Kilomba (2019, p. 193) que destaca o papel da mídia na construção de uma representação de famílias negras como “danificadas”.

8.2.2 “*escolhi o futebol e rap*”

Alguns lugares ocupados por Preto NV são demarcados nesse princípio de relato. A família, lugar que se constitui como filho, enteado, sobrinho, neto é descrita como totalmente composta por músicos e atletas, tanto do lado da mãe quanto do pai:

E6: Na minha infância eu fui criado no meio de música, né. Tinha uma parte da família que era pagodeiro, outra parte que era roqueiro. Daí quando se juntava aquilo ali, bah, era uma festa pras crianças (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019)

E7: Do lado de lá é tudo lutador, né. Até do lado da minha mãe. Minha tia, o meu tio que é lá do lado de Palmeira das Missões, também. Agora ele tá morando em Natal. Minha família é esportista, um pouco músico. Eu me criei nesse meio, escolhi o futebol e o rap (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019)

A música e o esporte, configuram, portanto, um passado que se faz também presente “*escolhi o futebol e rap*” a escolha analisada desde o presente da entrevista aparece como inevitável para Preto NV, de modo que, esporte e música são duas atividades reconhecidas e com um grande valor simbólico no discurso intrafamiliar.

E8: aí eu conheci o rap, né. Tupac, eu acho que foi o primeiro. Tupac, Racionais, também. Que a música dava na novela. Daí comecei a me apaixonar por essa cultura. Fui indo (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Ainda durante a infância, Preto NV tem seu primeiro contato com o rap como *ouvinte*, tendo acesso a partir da mídia TV à artistas nacionais como os Racionais MC’s, e também internacionais como o rapper Tupac Shakur. O primeiro contato, através da novela, coloca o rap como um acontecimento distante nesse momento: “*dava na novela*”. O rap não fazia parte do cotidiano familiar composto por músicos de pagode e rock. Uma das vozes que veio a sua mente durante o relato da infância, foi a de sua mãe pedindo para desligar o som enquanto ouvia rap:

E9: Bah me lembro de muita coisa de memória, lembro da minha mãe mandando eu desligá o som: ‘Desliga essa merda’ (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019)

Mas como afirma Preto NV em **E8**, ele “foi indo” apontando para a imersão na “cultura”, a narração irá se dirigir ao rap, muitas vezes, se afastando do discurso familiar. A posição de *rapper* ou de músico no rap, que estaria se formando desde a tenra idade ganhará força na narrativa e estará permeando grande parte do relato. Nota-se, porém que a vivência do rap não se narra a partir da posição ocupada no âmbito familiar na infância e na juventude, mas como um lugar diferente, a posição de sujeito construída por Preto NV no rap ainda não existe nesse período restando o

discurso sobre a música de maneira geral como uma manifestação importante para a socialização familiar.

A sua “paixão” pela cultura, nesse ponto do relato, emerge no presente da fala, é um sentimento presente na entrevista. No presente da entrevista Preto NV está imerso na “cultura”, trabalhava arduamente nos eventos da Casa onde atuava em projetos sociais proporcionados naquele mês. Ao falar desde a Casa, Preto NV assumirá uma posição de *ativista*, um trabalhador da cultura hip hop, como veremos.

8.2.3 “Primeiro neto preto da minha vó”

A narrativa em torno de sua primeira infância, antes dos oito anos quando foi “registrado”, não se manifesta no início da entrevista. O salto do 0 aos 8 anos de idade, revela que Preto NV precisava falar do ponto de encontro com o rap antes de contar o que aconteceu no início de sua trajetória. Mas as lembranças sobre esse período, vão se manifestando aos poucos, trazendo alguns elementos marcantes para a história de vida de Preto NV.

Um primeiro ponto presente em **E10**, está no modo como o racismo marcou sua infância. O fato de acreditar que sua mãe e seu pai deixaram a cidade natal por conta do racismo da avó para com ele e seu pai traz um sentimento de dor para sua fala.

E10: Minha mãe me chama de Preto. Na verdade, eu fui o primeiro. Primeiro neto preto da minha vó. Até eu acho que foi por isso que meu pai e minha mãe foram pra lá, pra Palmeira, né. Daí, eles voltaram, né. Que minha vó era racista. Daí até mudou o pensamento. Até porque tem vários netos depois de mim. Já veio vários neto pretinho. E, né, quando vê foi por isso que meu pai largo, né. Não sei a cabeça dele também (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

O tom de voz embargado durante a entrevista, a hesitação em falar, as mãos tensas demonstram que essa ainda é uma ferida aberta em sua biografia. O fato de seu pai, negro, lhe abandonar pelo racismo, emerge como uma dúvida: “*E, né, quando vê foi por isso que meu pai largo, né*”. A raça como um divisor entre pai e filho, aparece de maneira mais patente quando Preto NV menciona que contactou o pai recentemente e o fato de ele ser o único a lhe chamar pelo nome de registro e não pelo apelido com conotação racial, apelido esse, ressignificado e adotado socialmente com amigos, nas redes sociais, artisticamente.

E11: Voltando, também, meu pai, né, verdadeiro. Entrei em contato com ele. Até meio estranho te fala como pai, né. Mas eu chamo ele de V¹⁹¹. Chamo pelo nome, né. Ele me chama de Paulinho. Único né. Que minha família toda me chama de Preto (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

O silenciamento sobre a raça, aparece como um acordo tácito entre pai e filho. De acordo com Kilomba (2019, p. 159), os termos em torno da nomeação da raça, recolocam a cena colonial, de modo que os termos tendem a reatualizar o lugar do negro na estrutura social. Desse modo, o não pronunciar do apelido funciona como um mecanismo de defesa para com a questão racial, permite que não revivam os traumas causados pelo racismo e a separação.

Embora a questão racial só apareça de maneira explícita nesses dois pontos, na medida em que seu pai e sua mãe possivelmente foram embora por causa do racismo da avó, ou que seu pai não lhe chama de “Preto”, a questão racial e a discriminação, são elementos que eclodem na fala em vários momentos. O apelido, conquistado por meio do rap, tem uma função restaurativa para Preto NV com relação a raça, corroborando com Osumare (2007), há por meio do rap a possibilidade de “autonomeação” garantida pelo poder da palavra, uma resignificação do sentido por meio da renomeação.

8.2.4 “*Eu era o teste, tá ligado*”

Junto ao racismo, a infância também é marcada pela produção de um discurso sobre a masculinidade, de acordo com Souza (apud RESTIER, 2019, p. 24) a masculinidade pode ser entendida como uma experiência coletiva em que a partir de um conjunto de práticas, homens buscam reconhecimento e *status* a partir da visibilidade diante de seu grupo. A infância de Preto é um período permeado por essas disputas diante do masculino:

E12: A minha infância. Eu acho que eu curti bastante. Fiz de tudo um pouco. Como eu era o mais novo da turma lá. A diferença era grande, de quatro ou cinco anos. Eu com sete anos, os guri lá com doze, treze. Eu era o teste, tá ligado. Eles faziam a balsa lá de barquinho, né, com PET¹⁹². Nós fazia muito isso aí na antiga. E quem era o teste era o Preto. Era o menorzinho. Bah, eu não sabia nadar ainda cara e o bagulho afundou. Daí os guris me salvaram. Até hoje eu não sei nadar. A minha filha tem onze anos e sabe nadar, eu não sei nadar, né. Também, fui criado muito só eu e minha mãe, né (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019)

¹⁹¹ Optei por ocultar nomes de terceiros citados na entrevista.

¹⁹² Garrafas de material sintético.

Estar a “*teste*”, como podemos notar, se refere a um certo sentimento de exposição diante da posição que ocupava naquele momento, esse ponto é reforçado pelo direcionamento a si em terceira pessoa “*E quem era o teste era o Preto. Era o menorzinho*”, caracterizando uma despersonalização, um corpo vulnerável. Essa vulnerabilidade, no entanto, está acompanhada de um clima de experimentação, Preto não narra com ares dramáticos, mas como uma engenhosidade da infância.

Um ponto a se destacar tanto no excerto 12, quanto nos excertos 13, 14 e 17, onde Preto NV rememora as brincadeiras da infância, é o modo como o tipo de “apropriação reciclada” (SHUSTERMAN, 1998, p. 151), já se manifesta no cotidiano de Preto NV imbricada nas atividades de lazer. A ideia de usar litros PET, para a produção de uma balsa, na ausência de brinquedos pré-fabricados na indústria, indica o modo como o tipo de estratégia presente na estética do rap está presente em um conjunto de práticas mais amplo, em que em última instância o próprio corpo é experimentado na atividade.

Essa exposição a situações desafiadoras que ao mesmo tempo transformam a infância num período representado pelo perigo e pela coragem, serão reiteradas em outros momentos da narrativa. Para além da situação de perigo descrita, o que se coloca são regulações em torno performatividade masculina. Ao fim do excerto, na justificção “*Também, fui criado muito só eu e minha mãe*”, a figura do pai se faz presente pela ausência. Podemos reformular esse discurso argumentativo da seguinte maneira: **Não sei nadar porque fui criado sem meu pai**. A ausência do pai enquanto figura masculina e a presença da figura feminina da mãe se tornam justificativas para o não aprendizado, do mesmo modo que impossibilita a ocupação de um lugar de igualdade com “*os guri*”, que se apresentam como um outro em seu discurso, um outro que tem competência para correr, nadar e chutar. Desde a infância, masculinidades negras na sociedade patriarcal são construídas sobre o prisma do corpo produtivo, de modo que como constata bell hooks (2015), qualquer posição que não seja a de um corpo ativo pode ser vista como uma atitude não masculina para o homem negro. O fato de sua filha saber nadar, reforça o ideal da presença masculina, na medida em que quando enuncia “*A minha filha tem onze anos e sabe nadar, eu não sei nadar, né*”, Preto NV ocupa o lugar de pai na fala, podemos rescrever da seguinte forma: **Minha filha sabe nadar porque foi criada com pai**. A diferença de idade colocada como fator decisivo para a sua dificuldade em aprender a nadar se revela como um marcador de *diferença*, não como uma causa. Por mais que afirme que era mais novo, “*os guri lá com doze, treze*”, essa diferença não é superada

com o tempo, Preto NV continua sem saber nadar mesmo depois de mais velho, mas sua filha com 11 anos é colocada na mesma posição dos guri. A primeira infância de Preto NV traz à tona regulações em torno da figura do “guri/negro”.

A socialização na infância em torno de brincadeiras que giram sob o aspecto viril, tendo como característica a coragem e a força física, ocasionava um certo sofrimento na medida em que Preto NV não conseguia cumprir alguns requisitos impostos pela performatividade.

E13: Bah, eu sempre sofria, por causa que os guri corriam, né. Os guri eram mais velho, né (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

E14: Nós tava na avenida, tem o campinho da avenida, assim, oh [gesticulando]. Daí nós fazia de goleira lá no muro do outro lado da rua. E nisso ah, tava chata a brincadeira, daí pegamo uma bola murcha e jogava por baixo do carro assim, né. E eu ficava enchendo o saco dos guri ‘é minha vez, minha vez’. Daí quando foi minha vez, eu peguei e chutei e dei na lataria do carro. Ah, o cara parô né meu, bah. Bah, eu me lembro que eu só apanhava da vó, por causa disso aí né (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Embora Preto NV evidencie esse sofrimento em torno do fato de ficar para trás nas brincadeiras, “*Bah, eu sempre sofria, por causa que os guri corriam, né*” os mesmos aspectos soam positivos em outros momentos, na medida em que demandam atos de coragem ante ao ordenamento social e aos companheiros, “*Daí quando foi minha vez, eu peguei e chutei e dei na lataria do carro*” o que acaba por repercutir como “bravura”.

8.2.5 Superdotado

O espaço da “*avenida*”, como espaço público, aparece com um lugar de mais liberdade, de lazer, de subversão: “*nós aprontava um monte*”. O fato de Preto e seus amigos “*aprontarem*” na “*saída da escola*” é significativo na medida em que a escola se apresenta como um espaço de ordem e legitimação das práticas dominantes. Preto chega a mencionar que em um certo período acreditava que os professores o viam como algo que ele não era, procurando integrá-lo à escola. Preto NV não está avesso às atividades intelectuais, pois em seu relato narra um episódio em que ganhou um concurso de poesia, o que demonstra que tinha um bom desempenho nos anos iniciais. Contudo, aos poucos foi se afastando da escola:

E15: Ganhei um prêmio no colégio lá que era pra apresentá na feira do livro. Fazê uma poesia. Daí com nove pra dez eu fiz uma poesia. E fui apresentá em Porto Alegre. Até, os professores levaram. Sei lá, o que eles pensavam que eu era. Eles pesavam que eu era assim, bah, um superdotado, inteligente. Mas na verdade né no colégio não. Fui me afastando do colégio né (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Preto NV acreditava que não correspondia às características necessárias para ser “superdotado”. Jovens negros têm sido socializados a partir da mídia de massa, para acreditar que força e resistência física é tudo que têm a oferecer. Para bell hooks (2015)¹⁹³, essa crença é tão disseminada atualmente quanto foi nos tempos da escravidão. Ensina-se aos jovens negros que “pensar” não é algo importante e não os ajudará a sobreviver. Essa percepção de trabalho intelectual como trabalho sem efetividade tende a se fortalecer no discurso de Preto NV, principalmente quando ingressa no mercado de trabalho. A intelectualidade é reintegrada de outra forma no rap.

Preto NV demonstra sentimentos contraditórios em relação à escola. A escola é narrada como um lugar insuficiente para a formação para o trabalho. Educação formal e trabalho funcionam de maneira conflitiva, a escola não reconhece o cotidiano vivido pelo rapper. O tipo de discurso voltado ao trabalho, que leva Preto NV a aderir, desde muito cedo, ao trabalho não intelectual, como em chapeação, mecânica e mercado, não se relaciona com a educação formal recebida na escola, que a partir desse ponto de vista se apresenta como um saber sem sentido. Mesmo que tenha o “ajudado bastante”, aprender português não é suficiente para garantir a sobrevivência.

E16: Tipo, nas aulas de português me ajudaram bastante, né. Apesar de eu não. É, não, não curti muito o colégio. Até porque eu não vi o porquê colégio, né. Que ele não ensinava o que eu ia utilizá. Até hoje né. O colégio não me ensinou nada que eu ia utilizá depois de adulto, né. Tipo, a fazê negócio, pagá conta. Sobrevivê, procura emprego, qualquer coisa. Eles não... Mostravam a história de um passado que até maquiado era, né. Daí eu não entendia o motivo, né. Ah eu era... Não era muito rebelde assim. Mas eu fazia umas birrinhas com as professoras (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019)

A escola não ensina “*Ah fazê negócio, pagá conta*”, não ensina a gerar renda. No entanto, a escola também não atende às práticas de produção de saber vinculadas ao rap, “*Mostravam a história de um passado que até maquiado era, né*”. Devemos considerar aqui a posição do rap como gerador de um saber que proporciona as ferramentas para a produção de uma história da periferia, contada pela perspectiva periférica, na contramão da história “oficial” contada na escola. A história contada na escola não é a história vivenciada por Preto NV.

¹⁹³ “Por certo, as representações televisivas sobre homens negros estudiosos em comédias e seriados [...] sugerem que um homem negro estudioso é uma aberração, um mostro” (HOOKS, 2015, p. 684).

8.2.6 Reinventar o cotidiano

Antes mesmo de morar em Esteio, Preto NV viveu alguns anos em Sapucaia. Fato que não havia sido mencionado no começo da entrevista, mas que veio à tona durante a narração. Relativo a esse período, a figura da avó materna reaparece em sua narração como uma figura disciplinar, ocupando um certo papel de autoridade na ausência do pai e, também da mãe que à época estudava e trabalhava. Esse período é revivido na fala como um período de descoberta, mas também de grandes dificuldades para Preto:

E17: Bah, nós aprontava um monte. Bah, fazia de tudo. Bah, fazia. Fazia aquelas, tá ligado? Por exemplo, pegava tu, né. Róbson. Ah, vamô pegá o Róbson. Fazia que tava dando no Róbson na saída do colégio, assim né. Que a avenida era bem movimentada, né. Tinha bingo, tinha padaria. Tinha um monte de coisa. Daí, fazia que tava dando. Uma turma fazia que tava dando num. Pow, pow, pow largava no chão. E largava pras pessoa vim. Mas, mais sem nexo, né meu. Tá, as pessoas vão para pra me ajuda e vão fazê o quê? (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Como já constatado em excertos anteriores, uma estética calcada na apropriação já se encontra presente na infância de Preto, primeiro com litros PET e, em última instância, com o próprio corpo “teste”: *“Ah, vamô pegá o Róbson. Fazia que tava dando no Róbson na saída do colégio, assim né”*. A brincadeira em torno de “pegar” alguém e simular uma cena é a própria reinvenção do cotidiano, uma performance. Como exposto na narrativa, o ideal de transformação não está em deixar um corpo violentado ao relento, mas que a cena interpreta por Preto NV e seus amigos acabe com “alguém vindo”: *“E largava pras pessoa vim”*. Esse *outro social*, e indiferente, aparece por vezes: *“Tá, as pessoas vão para pra me ajuda e vão fazê o quê?”*, *“Ah ele não vai pará”*. Preto NV descreve um sentimento de invisibilidade no espaço público. A encenação está implicada a um desejo de ser visto e uma disposição para interromper o fluxo indiferente e modificar o cotidiano. Desse modo, as brincadeiras não só integram o ponto de vista prático, mas também imaginativo, a infância emerge como um período próprio de reinvenção.

8.2.7 “Na verdade, minha mãe que me mostro trabalho, né”

E18: Tipo, nós tacava limão nos Unesul¹⁹⁴, né. Sabia que eles tinham horário, né. “Ah, ele não vai pará”. Daí teve um dia que ele parou. Eu não corri, né. Bah, o loco me pegô pelo braço e me levou até a vó. Bah, a vó cuidava. Bah, vó tinha um bar também. Na frente ali do terreno. Tinha um bar ali. Bah, vó já me catô na varinha, na hora já, né, véio. Não é a primeira vez que veio. Era umas, que meu, era tarde da noite, era meia noite e pouco (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

As vias públicas aparecem, desse modo, como um espaço para a brincadeira tanto quanto para o ordenamento na infância: “*Sabia que eles tinham horário, né*”. O horário marcado dos ônibus, a disposição espacial dos estabelecimentos na avenida, os transeuntes desenham a arquitetura do território que será revisitado várias vezes durante o relato.

Nesse jogo de fluxo e ruptura a avó materna ocupa um lugar disciplinar, “*Bah, vó já me catô na varinha, na hora já né, véio*”, “*Bah, eu me lembro que eu só apanhava da vó, por causa disso aí, né*”. Desde a infância a civilização materializada na ordem dos estabelecimentos, no movimento abstrato da avenida, no horário marcado dos ônibus, caminha lado a lado com o “corretivo” disciplinar no espaço íntimo familiar. A família, sob certos aspectos, tenta reintegrar os atos de Preto NV à ordem social, reproduzindo o enlace entre civilidade e violência.

A figura da avó materna ainda se apresenta como importante para a representação do trabalho, “*Vó tinha um bar também. Na frente ali do terreno. Tinha um bar ali*” o “bar da vó” tem uma representação diferente dos “bares da avenida”, que irão significar espaços ambíguos como veremos em outro momento.

E17: (...) trabalhei num monte de bagulho também. Trabalhei num monte de coisa. Ish, não, quando eu era pequeno eu trabalhei. Primeiro emprego foi com a minha vó, né (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

E18: E eu saía de noite, eu fugia né. Por causa que a mãe chegava onze hora. E quando ela chegava, chegava cansada. Ela dormia direto, né, daí eu já saía pra rua [assovio]. Dava um voo na coroa (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Nesse sentido, o âmbito familiar, muitas vezes, cumpre um papel normativo em torno do trabalho. Embora durante esse período Preto NV, acuse a ausência da mãe que trabalhava até tarde, o fato de ele fugir, “*dava um voo na coroa*”, não apaga a valorização da figura da mãe como

¹⁹⁴ Empresa viária no Rio Grande do Sul.

trabalhadora, reforçada em **E19**. A não presença da mãe aparece muito mais sob uma forma de sacrifício do que como uma ausência ou abandono:

E19: Na verdade, minha mãe que me mostro trabalho, né. Bah, desde pequeno eu trabalho, na moral. Com quatorze anos minha mãe foi no juiz, né. Pedi autorização pra fazer a carteira de trabalho. Daí eu fui trabalhar numa pintura e chapeação de carro, mexer com carro. Daí, depois trabalhei no Dotta né, no mercado. Que agora é Rissul, né. Não é mais Dotta. Trabalhei também no... Ah, não... Daí, eu parei de trabalhar. Fiquei só jogando, né. Jogando, jogando. E tudo isso eu fazia e tinha o rap no meio (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Como é possível constatar, Preto NV, desde muito cedo, ocupou um lugar no discurso sobre o *trabalhador* no regime capitalista, posição duradoura existente na infância, na juventude e também na vida adulta. O trabalho, muitas vezes, aparece como uma atividade alienante em seu discurso. Nesse momento da biografia, em que trabalha em mercados, oficinas etc., o rap não se encontra no mesmo sistema de significação do trabalho. Viver de futebol e música são dois destinos idealizados por Preto NV. Essas atividades, no entanto, aparecem como uma externalidade ao discurso que parte do campo relativo ao trabalho: “*E tudo isso eu fazia e tinha o rap no meio*”, o rap se encontra como um atravessamento às atividades de trabalho. À medida em que Preto NV se aproxima do rap, os conflitos em torno do âmbito do trabalho, principalmente, se tornam mais evidentes.

E20: Comecei a jogar no Inter né. Com 14 anos. E comecei me focar no futebol. Focar no futebol. Daí joguei no Inter, Novo Hamburgo, joguei no Sapucaense. Daí teve uma época que o rap de novo me atraiu. Daí eu tentei investir no rap já com tudo (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

E21: É que minha vida envolve muito. Se não é futebol é rap. Futebol, rap. Pensando bem, até deixei muito a minha família de lado por causa disso. Muitas viagens. Mas deixava de trabalhar, pra fora, tipo, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia. Fui convidado muitas vezes pra trabalhar nesses lugares aí, e não, não ia por causa da família e por causa do rap (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

O fato de Preto NV tentar “focar” no futebol e “investir” no rap é indicativo desse sistema de significado que gira em torno do mercado de trabalho, palavras que têm força no discurso mercadológico. No entanto, o rap “*atraiu*” Preto, ou seja, tirou seu “foco”. Os excertos 10 e 11, reforçam a distinção entre futebol e rap constatadas anteriormente. Para viver de futebol e rap, Preto deveria sacrificar o trabalho, o que reforça a posição antagonista entre as atividades. Rap emerge em seu discurso como uma atividade externa e até mesmo como uma distração para as

atividades centrais relacionadas ao trabalho, rap, aqui, é não-trabalho, uma atividade outra. É possível notar essa distinção quando Preto se dirige à posição do irmão em relação ao futebol:

E22: Bah, agradeço muito minha mãe, né. Ela passou muita dificuldade, né, cuidou de mim. Ainda bem que ela conseguiu um companheiro, né, que cuidasse bem dela. Daí, esse meu irmão mais novo é filho dela com o companheiro dela. Meu irmão, bah, bichinho joga (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

E23: Sou muito feliz com meu irmão, também. Ah, o meu irmão, né. O meu irmão agora ele tá, ano que vem ele já tá passando pro profissional, já de futebol. Coisa que eu não consegui, eu cheguei até juniores, ali. Daí, agora ele vai passa, né. O meu padrasto também, que é meu pai, né. Chamo de meu pai, ele me registrou. Meu pai também era jogador, ele jogava no Criciúma, lá. E agora, assim, do lado da minha mãe, assim, do meu pai assim, eles tão mais focado, assim, é no meu irmão e em mim, assim. Tipo, meu irmão 'ah, ele tá se profissionalizando. O Preto, já tá no sonho dele já' (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

No princípio do excerto 22 a declaração *“Bah, agradeço muito minha mãe, né. Ela passou muita dificuldade né, cuidou de mim”*, além dos aspectos afetivos que a palavra traz, *“cuidou”* torna-se um marcador de posição. O contexto de dificuldade em que a mãe trabalhava e dava as condições de sobrevivência para Preto NV muda a partir do surgimento do padrasto, a mãe de Preto NV, de cuidadora, passa a ser cuidada. Seu irmão, filho de sua mãe com seu padrasto, surge nessa situação mais estável formada pela relação da mãe com o padrasto, que, por sua vez, é visto na posição que anteriormente era ocupada pela mãe: a de cuidador.

Já no excerto 23, enquanto Preto NV identifica seu irmão na posição de profissional no futebol ao lado de seu pai (padrasto), Preto NV relata que ele mesmo *“não conseguiu”*, pois havia parado no juniores e que seria ultrapassado pelo irmão. Há, nesse sentido, a produção de diferença justamente nos âmbitos profissional e não profissional. Futebol se encontra no mesmo âmbito de sentido do trabalho, que fazia com que a mãe de Preto NV subsidiasse as necessidades da família antes do surgimento do padrasto que posteriormente passou a ser ocupado pelo irmão enquanto profissional no futebol. Fazer do *“sonho”* uma prática para ganhar a vida sem romper com o caráter político do rap parece ser o grande desafio para Preto NV.

8.3 O GRUPO

8.3.1 “*Eu olhei, assim, os caras são daqui do lado*”

Uma das primeiras mudanças que se destacam nos excertos em que Preto NV fala diretamente sobre o rap enquanto prática diz respeito ao modo como o sujeito do discurso passa a ser, na maior parte da narração, um sujeito social representado por *nós* e *a gente*, as representações pelo singular *eu* dão espaço a uma fala que remete à coletividade. De acordo com Dornelles, “na alternância entre *eu* e *nós*, está o espaço de tensão entre o sujeito individual e o sujeito social” (2000, 169-170, *grifo da autora*), isso não significa que exista um *nós*, homogêneo e coeso; é possível que esse sujeito social se expresse ou seja representado de diferentes formas no discurso, operando em diferentes graus. No próprio âmbito familiar, como pudemos constatar, “*eu e minha mãe*” apresenta uma forma relativa de sujeito social tendo como referente a instituição familiar, no entanto, no campo de sentido ligado ao rap, um sujeito coletivo é quase constante na fala, restando poucos momentos de individualidade. Esse “*nós*” produz um contexto de identificação¹⁹⁵ entre os praticantes que possibilitará a formação do grupo de rap ao qual Preto NV se vincula atualmente. No E24, em que Preto NV fala sobre quando decidiu começar a praticar o rap, esse conflito entre o “*eu*” e o “*nós*” se torna visível:

E24: Com oito anos eu curti rap, mas nunca quis fazê o rap, né. Sempre curti, curti. Eu fui querê fazê, foi depois de uns anos. Quando eu vi o Yrmandade Catraia¹⁹⁶, né. Que é aqui da Matias¹⁹⁷. Nós já tinha ouvido, já, rap de Porto Alegre, mas nunca assim da, de Matias. Da Matias, assim, de Canoas, Esteio. Esteio até tinha uns rappers que faziam, mas nunca, assim, ouvi tocá na rádio, assim, né. Bah, tocá na rádio, assim, de tarde, assim. Ah, tocô na rádio assim, na Metropolitana. Tocô Yrmandade Catraia direto da Matias, Canoas. Eu olhei, assim, os cara são daqui do lado. Daí resolvi faze o rap, né. Escrevia que nem eu te falei, né, fazia aquela... Fiz poesia, que ganhou o concurso no colégio. Hã, chegando mais pra frente, a gente fazia. Começou a fazer cover do Yrmandade Catraia, né. Daí no colégio a gente tinha um som nosso e um cover do Yrmandade Catraia. Daí, a gente cantava essas, essas duas músicas. A gente cantô uns dois anos seguido assim, até nós reformulá outras músicas né. Daí, né, reformulando outras músicas. Bah, faz tempo isso aí, cara. Barbaridade. Tô ficando véio (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

¹⁹⁵ A identificação, de acordo com Kilomba (2019, p. 237), é um passo necessário para a tomada de consciência da realidade vivida por parte do sujeito. Nesse sentido, se autorreconhecer com outros iguais possibilita a desalienação da visão dominante.

¹⁹⁶ Grupo de Rap de Canoas.

¹⁹⁷ Matias Velho, bairro de Canoas.

Nota-se a tensão entre o “eu” que *ouvia* rap: “Com oito anos **eu** curtia rap, mas nunca quis fazê o rap, né”; e o nós que passou a *fazer* rap: “Daí no colégio **a gente** tinha um som **nosso**”. A construção de um *discurso coletivo* é um dos primeiros passos para a construção de um lugar de sujeito social e político no rap. A identificação positiva com outras pessoas que considera iguais possibilita uma identificação positiva com sua própria condição: “Quando eu vi o *Yrmandade Catraia, né. Que é aqui da Matias*”. O fato de Preto NV e seus amigos reconhecerem que existe um grupo em posição social igual, tocando nos meios de comunicação hegemônicos, desperta seu interesse para prática do rap. A identificação positiva possibilita uma construção positiva de si mesmo para Preto NV e seus amigos, de modo que permite a superação da imagem alienada gerada pelo racismo e pelo preconceito, um “sentimento de segurança interior e autorreconhecimento” (KILOMBA, 2019, p. 237).

8.3.2 “Só nas bocada, né, que nós sabia que ia tê energia”

Mesmo o processo de escrita sendo um processo individual, a realização do rap se dá como um acontecimento coletivo por meio da performance, o fazer rap se efetiva como um fazer junto.

E25: Com dezesseis anos né, a gente montou o primeiro grupo de rap lá na vila que era os Manos da Leste. Vish, milianos atrás. Juntamente com o Rapper Amém¹⁹⁸. Que agora tá lá no Mato Grosso, lá. Mato Grosso do Sul, Campo Grande. Ele veio de Santa Rosa. Ele sempre vinha-. É tipo um cigano, ele vinha prum lado, ele morava noutra. Daí, nós montamos o grupo. Manos da Leste, Manos da Leste. Surgiu o Maio¹⁹⁹. depois na sequência. Que foi muito importante pro grupo e tá sendo atualmente. Mudamos o nome do grupo, né. Até lá nós fazia projetos sociais, né, na nossa quebrada. A gente fazia, tipo, um, um ensaio aberto, assim. Pra quem, tipo, ali o Resenha²⁰⁰. Era o Resenha que nós fazia, só que antigamente nós ia nas vila e perguntava pras tias. ‘Oh tia, tem como botá um som aí? Nós fazê um ensaio aí?’. Daí, chegava, por exemplo, na Pedreira²⁰¹, no Banhado. Só nas bocada, né, que nós sabia que ia te energia e que o povo não... Daí, depois a gente resolveu faze um projeto melhor, né. Como que é a Comunidade é Nós²⁰².. Comunidade é Nós a gente arrecada alimento, brinquedo, roupa, né. Daí, a gente deu um tempo, Comunidade é Nós. (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

O “eu” dá lugar para o “a gente montou” ou “nós montamos”, de modo que as ações são coletivas e se voltam ao coletivo, tendo o espaço em que vivem como referência. Podemos dizer

¹⁹⁸ Participante da primeira formação.

¹⁹⁹ Membro do grupo atual.

²⁰⁰ Nome do primeiro evento produzido por Preto NV.

²⁰¹ Bairros de Esteio.

²⁰² Nome do segundo evento.

que temos nesse ponto uma formação discursiva em torno do rap que assume certas características que dão condições intersubjetivas para o surgimento do que D'Andreia (2013) interpreta como *sujeito periférico*. O número de vozes trazidas para o discurso quando Preto NV assume um lugar no rap é diverso. Nota-se, por exemplo, que aquele “outro social” que aparecia anteriormente como indiferente cede espaço para “as tias”, o “povo”, que se apresentam como um outro social afetivo e não indiferente, “*nós sabia que ia tê energia*”, energia que caracteriza a própria efetivação do acontecimento, a alteridade da performance: “O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos” (ZUMTHOR, 2007, p.77).

O referente torna-se a vila, a quebrada, a bocada. Esses diferentes termos, embora próximos, não têm um sentido idêntico, são utilizados para demarcação de geografias distintas dentro de um mesmo espaço, com sentidos e intensidades de sentido distintas, a demarcação vila é relativamente menos subjetiva diante dos outros termos; a “quebrada” aparece acompanhado pelo pronome possessivo “nossa”, há uma certa intimidade de Preto NV com esse território; já “bocada” indica lugares mais específicos, alguns nomes oficiais como “Pedreira” e “Banhado” são utilizados para referenciar esses espaços marcados como “bocada”, uma tentativa de tradução do entrevistado. No entanto, a materialização desse espaço torna-se algo praticamente impossível para quem observa de fora, está no âmbito de sentido mais próximo daquilo que Eduardo Taddeo descreveu como “sub-pátrias”, países clandestinos dentro da “pátria mãe”. Para Taddeo, os ocupantes desse lugar são verdadeiros estrangeiros para as instituições oficiais, “assim como a favela não se resume em uma localidade miserável os favelados são bem mais do que simples pobres; são verdadeiros estrangeiros” (TADDEO, 2012, p. 312). A “bocada” acusa lugares de difícil acesso, portanto, é significativo que Preto NV tenha escolhido esse lugar para ocupar o início de sua narrativa sobre o rap, na medida em que estar nesse lugar demanda reconhecimento dos que ali vivem, lugar inapreensível aos sensores, mas afetivo e significativos para seus ocupantes. No entanto, fazer rap na “bocada” implica um desejo de transformação, como veremos no desenvolver de sua narrativa. Embora o termo “bocada” tenha sido usado apenas nesse excerto, é possível notar que esse espaço continua sendo referência para outros momentos da narração.

Constata-se, porém, que em alguns momentos há mudanças no local de fala quando Preto enuncia “*Que foi muito importante pro grupo e tá sendo atualmente*”, o “foi” e o “atualmente” indicam mudanças no posicionamento do grupo que foram ocorrendo durante a trajetória, essas mudanças de posição são constantes durante a narrativa: “*Daí, depois a gente resolveu fazê um*

projeto melhor, né” – a mudança qualitativa nos projetos indicam um corpo de saberes que se forma em torno do rap. A mudança de nome do grupo é indicativa da variação discursiva e do posicionamento que os rappers passam a assumir com o passar do tempo.

A mudança acusada por Preto NV, nesse momento da narrativa, diz respeito aos projetos sociais executados pelo grupo, que teriam “melhorado”, no entanto, após a melhora teve uma primeira ruptura, indicando uma crise para o projeto. A adesão ou a saída de participantes do grupo também indicam mudanças no posicionamento. Rupturas e descontinuidades são comuns na narrativa, mesmo que mantendo seu caráter coletivo. Isso indica um estado não permanente para a fala, de modo que uma identidade do tipo essencialista se torna inviável de ser realizada no dia a dia dos rappers, sempre em constante transformação.

8.3.3 “*Tipo assim, meu grupo, ele também não tá pra fazê fama, nem pra ganhá dinheiro*”

Em **E26**, Preto NV vê a necessidade de recomeçar a contar a história do grupo, que já havia sido iniciada anteriormente. Agora, os elementos descritos dizem respeito ao rap enquanto uma prática musical voltada à construção de uma carreira, trazendo consigo uma série de objetos para o discurso: shows, estúdio, CD, EP, gravações. O discurso que se voltava à “quebrada” anteriormente, agora aponta para a capital, Porto Alegre, e um *outro* abstrato aparece, “*três mil pessoas*”, esse outro é caracterizado como “público” não mais como as “tias” e como “povo” citados em outro momento. Preto opera, nesse sentido, sob a lógica de um regime de mercado.

E26: Daí, começamos a fazê rap, fazê rap. Saia pra Porto Alegre. Bah, a primeira vez que cantamos em Porto Alegre eu tinha dezesseis anos. Foi o auge, assim, pra mim. No começo. Muito massa! Já pegá um público, já, de quase três mil pessoas. Vish, gratificante. Conheci... Vô contá a história do grupo, então. Depois do Manos da Leste, né. A gente montô um estúdio. Começamos gravá em casa. O nosso segundo CD foi a gente que gravô, até. Primeiro CD a gente gravô no Sales²⁰³, um EP, quatro som. Segundo já gravamo um CD com quatorze faixas. Gravamos na Casa Leste²⁰⁴, né. Que é nosso estúdio. Agora ano passado foi lançado o terceiro CD, depois de muito tempo. Esse ano vai ser o quarto. Com DVD. Certo. Nosso grupo daí, chegou o Caetano²⁰⁵, né. Caetano já vem com outra ideologia. Mudo até o nome do grupo. De Manos da Leste passou pra Cria di Favela. E o Caetano como tava estudando, né, sempre procurou projetos pra nós, né. Pra nós executá. Daí ele botava pra fora todo conhecimento que tinha (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

²⁰³ Estúdio de terceiro.

²⁰⁴ Estúdio do grupo.

²⁰⁵ Membro do grupo.

Ambos os quadros de referência, o do rap enquanto música voltada ao “ativismo” e o do rap enquanto música para uma “carreira”, dizem respeito a um mesmo período, segundo Preto NV, quando tinha dezesseis anos, corroborando a tese de Stuart Hall que afirma que “(...) as velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p.7). A existência desses dois quadros de referência leva a crer que, como constatado por Osumare (2007), a ambivalência é constitutiva da prática do rap, tendo as fronteiras entre ativismo e mercado sempre marcadas por disputas na ordem do discurso.

Nesse quadro, que indica um rap voltado para a constituição de uma carreira, alguns aspectos subjetivos e individuais emergem na fala, “*o auge assim pra mim*”, “*gratificante*”, caracterizando uma satisfação pessoal para com o sucesso. Mesmo tendo esse direcionamento, que busca como referência um público abstrato, o caráter político não deixa de se fazer presente, “*A gente monto um estúdio. Começamos grava em casa*”. O discurso coletivo em torno da produção, assim como a afirmação da não adesão ao modo de produção comercial reforçam esse aspecto: “*gravar em casa*” significa não apelar a uma gravadora, nesse caso. A ênfase na gravação caseira reforça o valor da autoprodução e da independência para produção musical no rap: “*O nosso segundo CD foi a gente que gravô, até*”. Ao contrário de outros estilos musicais em que a busca por um contrato com uma grande gravadora é prioridade, o caráter ideológico tende a indicar a independência e a autoprodução como aspectos positivos para o rap, representa uma resistência à comercialização.

8.3.4 “O nosso motivo maior era livrar essas pessoas”.

Como foi possível constatar nas incursões à Casa, o momento da festa é um momento político importante para o rap. As festas, muitas vezes, reuniam rappers de diferentes estilos em prol de uma finalidade coletiva. De acordo com um dos frequentadores da Casa: “não importa o tipo do rap, se é mais de festa ou de protesto, o que importa é a atitude”²⁰⁶.

E27: Tipo assim, meu grupo, ele também não tá pra fazê fama, nem pra ganhá dinheiro. Meu grupo desde que nós criamos o grupo, a gente decidiu que é pra fazê projeto pras criança da vila. Qualquer vila, não importa a vila, né. Mostrá uma saída, né. Causa que a nossa infância ali, bah. Não sei se tu conhece a Primavera. Mas a Primavera ali, né. É um

²⁰⁶ Nota de campo, 06 de setembro de 2018.

dos territórios mais perigoso aqui de Esteio, aqui. E volta e meia tinha polícia e tiroteio e briga. E facada em bar e coisarada. Cada esquina tem um bar. Bar é o que mais tem ali. Na avenidinha. Bã. E nós não tinha, assim, um lugar pra nós fica, assim. A nós querêmo fazê rap, mas vamô ficá aonde? Daí nós ficava nas esquina, né. Fazia roda de *Freestyle*²⁰⁷. *Beatbox*²⁰⁸. Fazia com a galera, cás mina, cós mano. Não tinha assim um local, assim, né.

Ao afirmar que “*não tá pra fazê fama, nem pra ganhá dinheiro*”, o rapper reforça seu posicionamento diante do capital, ponto que traz à tona o tipo de relação ambivalente entre rap e mercado. Para afirmar isso, o rapper retoma o discurso voltado aos projetos sociais. É nessa dinâmica que uma série de negociações acontecem. Como constatado por Osumare, um jogo complexo “de *cumplicidade e resistência a comercialização*” (2007, p. 168). Podemos dizer que o rapper opera na fronteira entre o “público” e “povo”.

Nesse ponto da narração, a vila volta a ocupar um aspecto central no discurso. E mais uma descrição sobre o território vem à tona. Os mesmos elementos descritos sob o ponto de vista do “eu” nos excertos sobre a infância, no âmbito do rap, ganham um aspecto coletivo. Surge uma narrativa sobre o território como sendo hostil, envolvendo crime e Estado: “*volta e meia tinha polícia e tiroteio*”. Os bares que davam as coordenadas da avenida e representavam o trabalho da avó durante a infância agora aparecem como espaços de violência: “*E facada em bar e coisarada. Cada esquina tem um bar. Bar é o que mais tem ali*”.

A fala sobre o rap se constitui como um discurso outro em relação à violência do tráfico e à política de morte do Estado, ao mesmo tempo em que é atravessado por ambos, “a resignificação da política pelo crime – palavras convertidas em armas – e do crime pela política – armas convertidas em palavras – deixa entrever o fio da navalha em que se equilibra o potencial político da dinâmica social das periferias contemporâneas” (BERTELLI, 2012, p. 234).

Em meio a essa série de atravessamentos o rap se apresenta como uma alternativa reconstitutiva para os jovens. Os projetos sociais se encontram implicados com a música, a dança e outros elementos do hip hop. Os ensaios musicais ganham uma característica cultural e política na medida em que produzem um ponto de encontro para os jovens praticantes e participantes do movimento hip hop para se divertirem ao mesmo tempo em que buscam melhorias para a vila. Desse modo, o rap suscita um ponto de encontro entre *lazer e ativismo*.

²⁰⁷ Rap improvisado, estilo livre.

²⁰⁸ Técnica vocal utilizando boca e vias nasais para reproduzir o instrumental do rap.

Onde não tinha um “lugar”, o rap, por meio das relações estabelecidas entre os jovens, produz lugares, começando pelas vias públicas, especificamente a esquina: “*Daí nós ficava nas esquina, né. Fazia roda de freestyle, beatbox. Fazia com a galera, cás mina, cós mano. Não tinha assim um local, assim, né*”. O “projeto”, portanto, surge como materialização do discurso transformativo operado pelo rap. Podemos destacar aqui, mais uma vez, a Estética Africanista (OSUMARE, 2007) na reorganização do espaço e na produção de lugares. As esquinas, de lugar de briga e degradação, passam a ser lugar de roda de *freestyle* e *beatbox*, ponto de encontro com os manos e com as minas que juntos formam uma frátria (KEHL, 1999)²⁰⁹.

E28: Muita bira, ai, ai, cara. Era uma diversão pra nós. O pessoal que chegava, né. Era o modo como eles retribuía no caso, né. Tipo: ‘Ah, larga um latão aqui, pros guri aqui’. ‘Ah, um latão de cerveja pros guri aqui’. No começo a gente foi muito pago com isso, né. Daí chega a sê engraçado, mas é. Não tinha o cachê em espécie mesmo. Cachê era muito. Na esquina ali, além de sê perigoso, tava arriscando a vida bem dize. Até uma vez né, o cara assalto. Assaltô o mercado do outro lado da rua, e parô na roda ali, né. Que era, que era, tipo assim. No meio da avenida assim, né. Juntava uma roda mesmo, uma galera, né. O loco chegô e largô duas carteira de cigarro pra nós, né. Que é assim que eles pagavam na vila. E vazô embora, véio. Daí depois nós descobrimo que o loco tinha assaltado o mercado ali, roubou o cigarro, dinheiro, não sei o que. Olha só, cara, que arriado. Mas assim, na esquina... Bah, acho que foi naquela esquina que começou de fato. Nós formamos o grupo mesmo. Ali nós já fazia... Bah, fazia chovê. Oh, nós. Sabe assim, que, que é evento assim, qualquer tipo de evento, assim, Natal, Ano Novo? A gente largava as caixa, assim, na rua, assim, e fechava a rua. Tudo era motivo de festa, assim, por causa que ali não... É sempre treta que dava na volta ali. Daí quando a gente conseguia fazer um bagulho, já era vitória pra nós, né. Muita gente, a gente resgato, né. Do mundo do crime, da droga. Mas muita gente se perdeu também, né. O nosso motivo maior era livrar essas pessoas (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019)

Motivados por princípios de organização que não se encontram à mercê da lógica do mercado ou da renda, colocando os interesses em torno do dinheiro em segundo plano, o lucro se torna irrelevante para a execução dos encontros: “*Não tinham o cachê em espécie mesmo. Cachê era muito*”. Os interesses estão voltados à produção de um espaço democrático não excludente: “*No meio da avenida assim, né. Juntava uma roda mesmo, uma galera, né*”. A falta de condições econômicas não se coloca como um impeditivo para a participação e ocupação do espaço público, o rap produz lugares em que minorias representadas pelas figuras dos malandros, bêbados, ladrões, prostitutas, moradores de rua são aceitos como iguais “na roda”, uma festa democrática no espaço público em que racismo, classismo, abjeção etc., podem ser superados.

²⁰⁹ “O tratamento de ‘mano’ não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de frátria, um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical, da massa em relação ao líder ou ao ídolo” (KEHL, 1999, p. 96).

O formato em roda que quebra com a hierarquia das posições é característico da Estética Africanista com a qual o hip hop, e por meio dele o rap, passam a se disseminar em espaços de prática, caracterizando o que Gilroy (2001, p. 184) identifica como a circular influência diaspórica. A performance circular, que abre o espaço da roda para quem ali transita, forma um contexto de alteridade, uma interdição política no fluxo do real. Largar as caixas e fechar a rua é um primeiro passo para a transformação do território perigoso, uma verdadeira interdição da morte. A reinvenção do espaço que até então era representado pela materialidade da violência e do controle das instituições oficiais, configurando um contexto necropolítico, fundamenta a noção de “projeto”. O pagamento é um tributo simbólico que ao fim e ao cabo ajudava na manutenção do espaço de confraternização: *“O loco chegô e largo duas carteira de cigarro pra nós, né. Que é assim que eles pagavam na vila”*. A festa torna-se o meio de ressignificação do espaço que anteriormente era marcado pelo conflito: *“Tudo era motivo de festa assim, por causa que ali não. É sempre treta que dava na volta ali”*. Fazer chover implica uma restituição do espaço público, a tomada desse espaço pelos que ali vivem. A esquina que até então se apresentava como um espaço hostil e perigoso pelo tráfico e intervenção do Estado passa a ser ponto de encontro e festa. Tal qual outras manifestações da estética africanistas, o espiritual e o profano dão condições a algo novo:

Tudo começa com o ipadê, o padê de Exu, a cerimônia propiciatória com farofa de dendê, cachaça (*oti*) e cantos rituais, para que Exu traga bom axé para as festas nos terreiros, cumpra seu papel de mensageiro entre o visível e o invisível, chame os orixás e não desarticule, com suas estripulias fundadoras da vida, os ritos da roda, aqueles em que os deuses, dançam pelo corpo dos iaôs (filhas de santo). O padê de Exu também pode ser colocado na encruzilhada lugar em que as ruas se encontram e os corpos da cidade circulam (SIMAS, 2019, n.p.).

Como apontado por Osumare (2007), o rap não é uma extensão linear de outras tradições afro-americanas, mas uma elaboração pós-moderna complexa que mistura oralidade e tecnologia. Alguns traços dessas práticas ancestrais dispersas emergem da história de Preto NV. O Padê, como explicitado por Luiz Antônio Simas (2019), é a cerimônia presente nas religiões de matriz africana, dedicada a Exu, antes da festa, em suma, para que a festa não seja interrompida posteriormente com suas “estripulias”. Exu é visto como um vigilante e protetor contra os inimigos, entre tantas personas a de senhor das encruzilhadas é uma das mais conhecidas e, desse modo, Exu é reconhecido como o senhor das ruas: “Seu culto se realiza preferencialmente nas encruzilhadas e nos pontos limítrofes das casas (lugar de passagem) e nos mercados (lugar de trocas)” (SILVA,

2012, p. 1087). Fechar a rua e tomar a esquina, abrir a roda, acabar com a treta, compartilhar bebidas e alimentos recolocam práticas milenares que até então se encontravam dispersas.

De acordo com Nascimento (2016, p. 32), Exu é encontrado muitas vezes como uma figura desprovida de riquezas materiais. Segundo o autor, o que importa não é a presença ou ausência de dinheiro, mas o tipo de relação interpessoal que se estabelece:

Na economia do axé há um comprometimento das diversas figuras componentes das comunidades para que as atividades dos terreiros funcionem de modo a buscarem o fortalecimento dos laços sociais, cada uma desempenhando uma função específica e de modo que cada tarefa realizada componha um ciclo de interdependência que valorize cada ação no empenho da realização da atividade coletiva e do funcionamento mesmo da vida comunitária, de modo complementar (NASCIMENTO, 2016, p. 34).

Toda e qualquer ação nesse sentido se volta ao fortalecimento dos laços comunitários e da não interdição da circularidade e da troca de experiências que deve beneficiar a todos: “Nesse sentido, o acúmulo de axé se dá pela troca, por um intercuro comercial entre os homens, entre os homens e os orixás e entre os próprios orixás” (SANTOS, 2013, p. 175). Não se trata de uma negativa para com o dinheiro, mas de uma relação que não se dá pelo acúmulo, mas pela circularidade, de modo que almeja máximo de pessoas possíveis que possam ser beneficiadas. Na narrativa de Preto, o tipo de relação coletivizada para com o dinheiro se manifesta também nas relações em torno dos ganhos para com o grupo de rap – o rapper cita a existência de uma “caixinha”, a qual atende as necessidades de todos os participantes:

E29: A gente até pra deslocamento assim, ‘ah eu tô quebrado, tenho reunião’, ‘ah eu tô aqui na Unissinos, aqui, não tem como tirá cinco pra mim da caixa, tirá dez’, ‘ah eu preciso de um gás, tira quarenta pra mim’ (ENTREVISTA, 10 de Outubro, 2019).

O contexto descrito por Preto NV carrega características já encontradas no Bronx em chamus, ou nas condições de estar à “linha do tiro” de Taddeo (2012), indicando o tipo de conectividade marginal efetuada pelo rap. Do mesmo modo, a oralidade, a dança e a música funcionam como modos de preservação da vida (OSUMARE, 2007): “*Além de sê perigoso, tava arriscando a vida, bem dizê*”. O “nós” constituído sobre a esquina, a “galera” – uma nova representação para o território calcada em novas formas relação da juventude –, possibilita o “nós” que dará as condições de formação do grupo de rap: “*Mas assim, na esquina. Bah, acho que foi naquela esquina que começou de fato. Nós formamos o grupo mesmo*”.

Sob um contexto fragmentado, entre a criminalização, o conflito, o discurso sobre as drogas etc, o rap surge como uma possibilidade coletiva para a inserção social: “*Muita gente, a*

gente resgato né. Do mundo do crime, da droga. Mas muita gente se perdeu também, né. O nosso motivo maior era livrar essas pessoas". “Projeto”, nesse contexto, visa a reconstituição da vila por meio de princípios democráticos, “a capacidade de produzir uma fala significativa e nova sobre a exclusão” (KEHL, 1999, p. 97). “Livrar as pessoas”, em última instância, era permitir que vivessem mais afastando-as da violência do crime e das drogas.

8.3.5 Ocupando a escola

O *fazer rap* passa a se manifestar em outros espaços como, por exemplo, nas instituições de ensino. No entanto, a escola não se apresenta de antemão como um lugar receptivo, a escola é um espaço hostil, discriminatório e inesperado que traz ansiedade de acordo com narrativa de Preto NV.

E30: Daí começamo a ocupá o colégio da vila. Que era ali o Maria Lygia. Daí no Maria Lygia a gente começô. Maria Lygia até foi a primeira apresentação que a gente cantô, assim. O povo assim, foi pros nossos colegas, assim, que arriado, né? E nós não sabia nem como é que ia sê a recepção, né. Porque naquela época o rap, assim, era, era bem discriminado. Super discriminado, né. Daí. Mas graças a Deus até o. Não deu muito assim, né, pessoas contra assim. (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019)

A escola, nesse sentido, não apenas é narrada como um lugar disfuncional por Preto, mas opressor em seu funcionamento corriqueiro, isso não impede que os jovens procurem reconhecimento. Sob a performance (apresentação) do rap a escola reaparece na narrativa como “ocupada” pelos jovens. O termo *ocupar* não é gratuito, marca uma mudança no regime de relações com a escola e com os colegas, regime provisório e tático²¹⁰ que se dá por “apresentação”, o rap perturba o cotidiano escolar, uma ruptura na ordem normalizada da escola (RANCIÈRE, 2012, p. 62). A aparição do “povo”, na figura dos “nossos colegas”, dá o tom político com o qual o rap opera sobre esse espaço durante a “apresentação”.

As ações em torno da esquina e da escola ganham contornos táticos, como na concepção de Certeau, pois a ação não tem lugar se não o do outro, desse modo, “deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (1998, p. 100):

E31: Meu contato com o rap eu tinha 9 anos, escutei um rap e bah! Achei legal, né. Depois passou um tempo eu vi um rap de, daqui da Matias, do Yrmandade Catraia, daí eu vi, bah os cara aqui de Canoas fazem um rap, né. Eu vou fazê um rap aqui do lado, Esteio. Esteio,

²¹⁰ “Táticas apontam para uma hábil *utilização do tempo*, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder” (CERTEAU, 1998, 102).

Canoas. Fazê um rap também. Daí comecei a escrevê, escrevê. E nisso, quando eu tinha uns treze anos eu conheci o Rapper Amém. Ele veio de Santa Rosa. Veio mora em Sapucaia, daí eu morava em Esteio e estudava em Sapucaia. Daí nos se encontramos lá, daí batêmo as ideia, ele sabia dançá. Só que não escutava muito rap, né. Eu achava até engraçado. Daí ele dançava eu fazia o *beatbox*. Daí ele começou a rimar, daí a gente começou a investi mesmo nas letras. ‘A vamô fazê letra, vamô fazê, vamô se apresentá’. E a gente se apresentou a primeira vez foi no CAIC em Esteio, depois foi no Maria Lygia. (ENTREVISTA, 10 de Outubro, 2019)

Ao ocupar a escola, um novo sentido emerge das próprias práticas escolares. Do eu “*fiz poesia*” passa-se ao “*vamô fazê letra*”. Do âmbito intimista e individual da poesia, passa-se ao projeto social e político do rap. Atividades que até então não tinham sentido no âmbito escolar, como “escrever” e “fazer letra”, passam a ser centrais, o rap recoloca a importância da atividade intelectual, porém com o corpo no jogo do “fazer a letra” junto à dança e ao *beatbox*. As “ideias” não dizem mais respeito à caracterização estranha do “superdotado”, aparecem envoltas com a dança e com a voz numa relação mente-corpo.

8.3.6 Perder moral

As apresentações, ocupações, formações de rodas dão corpo a saberes que estabelecem uma consistência aos “projetos”, desse modo fundamentam certas regulamentações. Isso fica manifesto no modo como da apresentação os jovens passam à formulação de oficinas, workshops e palestras, saberes organizados em torno do hip hop e do rap, um regime de verdade próprio a ser compartilhado.

E32: A gente trabalhou também nuns abrigos, né, em escolas. A gente faz *workshop*, palestra, oficina mesmo, também. Bah meu, minha vida é só isso aí cara, é só rap e rap e pessoas, aham (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Após afirmar que o motivo principal dos projetos seria livrar algumas pessoas do crime e das drogas, Preto NV acusou o motivo da primeira ruptura com os projetos que vinham sendo feitos:

E34: Teve uma época que a gente ficou dependente, a gente fumava. Na época era pitico, né. Era crack com maconha. Daí eu me lembro que a gente ia pros ensaios. Naquela época começou a decair mesmo o grupo. A gente começou a perdê moral assim, né. E não só com outras pessoas da rua, moral entre nós mesmo, assim, né (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Mesmo antes de haver uma posse²¹¹ ou associação propriamente dita, esses princípios que definem representações, “critérios específicos para a participação dos jovens a partir de um modelo ideal de comportamento, por oposição a outro que é negado e associado à falta de consciência e a criminalidade” (MARCON; SOUZA FILHO, 2013, p. 516)²¹², já se fazem presentes no momento em que, a partir de certas táticas, os jovens produzem estratégias de sobrevivência que se materializam em projetos (ensaios abertos, shows, oficinas etc.) e que se comprometem com o bem-estar das pessoas e da vila.

“Perder moral”, nesse sentido, indica uma perda de legitimidade política ante a comunidade, que implica na perda de poder de fala, na música e na performance. Ao afastar sua prática dos princípios que dão corpo à formação coletiva criada pelo rap e sua efetivação prático-política e se aproximar das drogas, o rapper perde o poder da palavra, pois ultrapassa o limiar que possibilita “palavras serem armas e armas serem palavras”: “Como trapaceiro, *Esu* nunca parece exatamente o que parece; ilusão é o seu jogo, e o desafio ao *status quo* lhe traz fama” (OSUMARE, 2007, p.38, tradução minha)²¹³. Nesse sentido, performar criminalidade não pode se confundir com a criminalidade, pois é sempre um jogo ilusório entre o sagrado e o profano que possibilita a transformação social. No cotidiano dos rappers esses princípios delimitam o que vem a ser nomeado como “proceder”. Ao se afastar dos princípios estabelecidos em torno do discurso sobre o rap, devido à fase de dependência, Preto NV afirmou ter tentado fazer “coisa errada”:

E35: Já tentei fazer coisa errada também, não deu certo. Bah, tentei né, meu. Bah, tentei vendê uma parada aí, também não deu certo. Não rolou, não durei três dia. Tinha medo de vendê pras pessoas. Até por que as pessoas vão pensa o quê de mim? Maluco tá falando ali de, e tá vendendo o bagulho. Daí eu vendia só pra quem me perguntava né. Mas ninguém me perguntou. Daí eu não vendia nada, né.

Dificuldades em assumir um lugar no tráfico por medo de ser percebido enquanto traficante cria uma condição conflitiva: “*Maluco tá falando ali de, e tá vendendo o bagulho*”. Nota-se no excerto que Preto reassume a primeira pessoa para falar sobre sua incursão no tráfico. Ao assumir um lugar de trabalhador do tráfico, Preto NV perde o poder de falar em nome da coletividade. O abandono da posição assumida no rap aparece no discurso como sujeição: “*Até por*

²¹¹ Termo utilizado por Marcon e Souza Filho, o termo “posse” não é muito utilizado no Sul, sendo mais comum em casas e associações de hip hop.

²¹² Esses “modelos ideais”, acusado por Marcon e Souza Filho (2013), são sempre negociados.

²¹³ “As trickster, *Esu* never quite seems as he appears; illusion is his game, and challenge to the status quo brings him fame”.

que as pessoas vão pensá o quê de mim?”. O poder da palavra é dado ao outro, e ao confundir-se com o cotidiano o rapper perde o poder de autodefinição. Preto NV não se sente interpelado como trabalhador do tráfico, mas como rapper: “Mas ninguém me perguntou. Daí eu não vendia nada, né”.

8.4 “VAI SABÊ”

A música denominada *Vai sabê*, do grupo Cria di Favela, grupo do qual Preto NV faz parte, se configura como um verdadeiro manual de sobrevivência. O rap lançado em 2019, além de material sonoro, conta com um videoclipe que nos ajuda na análise da performance.

A música conta com um refrão e quatro estrofes. E revela uma ambivalência justamente na performance disruptiva da expressão “vai sabê”, que ora figura como uma possibilidade, algo que pode acontecer, talvez, chance etc, ora como afirmação. A frase é repetida diversas vezes, colocando sempre em dúvida a posição do sujeito durante a narrativa. Seu efeito dificulta a realização de uma representação acabada para enunciados do tipo que colocam o sujeito na posição de inimigo/vítima, deixando sempre em dúvida o lugar ocupado, anunciando dessa forma um *devoir* no refrão. Iniciamos a análise pelo refrão:

Se eu tô nos trote²¹⁴ de quebrada (vai sabê, né)
Ou pelas pista na calada²¹⁵ (vai sabê, né)
Se os inimigo vêm de graça (vai sabê, né)
Será que dá pra anda há nada? (vai sabê, vai sabê)

A música começa com um *beat* composto de sintetizador em tonalidade de piano, tendo ao fundo um efeito sonoro que simula um aparelho médico, gerando uma ambiência agonística, colocando em cena o terror da morte iminente. Se, como apontado por Winisk, “a onda sonora obedece a um *pulso*, ela segue o princípio da pulsação” (1989, p. 19), no caso de “*Vai sabê*”, a sensação é de que esse “pulso” pode ser interrompido a qualquer momento.

No videoclipe, efeitos de câmera lenta ajudam nesse clima de tensão constante. Nessa canção Preto NV participa do refrão, ficando a maior parte das rimas por conta de uma primeira voz. A tonalidade grave do rapper que rima em primeira voz e a vocalização localizada na garganta

²¹⁴ Tipo de andar.

²¹⁵ Noite.

típica do rap *gangsta* ajudam a manter a climatização agonística: “Viver sob a ocupação tardo-moderna é experimentar uma condição permanente de ‘estar na dor’” (MBEMBE, 2016, p. 146).

Na primeira frase, “*Se eu tô no trote de quebrada*”, o “eu” aparece como uma possibilidade. A música apresenta uma série de cenas possíveis: estar pela “quebrada” ou “*pelas pistas na calada*” é apenas uma possibilidade para o personagem vivido pelo narrador. Essa não realização é complementada pelo “*vai sabê, né*”. O “*vai sabê, né*” causa um efeito de ambiguidade às afirmações do refrão. Os marcadores de espaço, “quebrada”, e tempo, “calada”, ajudam a delimitar esse lugar que pode ou não ser acessado. “Quebrada”, embora muitas vezes refira-se a toda a periferia, pode ser usada também para lugares mais precarizados e perigosos dentro da periferia, ou seja, geografias delimitadas dentro desse universo por um discurso de violência.

No videoclipe, esse lugar aparece como um lugar de passagem na medida em que coloca em cena os rappers como transeuntes saindo de um ponto e indo a outro, é nesse *entre-lugar* entre o ponto de partida e o de chegada que eles passam pela “quebrada”, representada por ruas escuras, vielas, ruas sem asfalto, terrenos descampados etc. O videoclipe, utilizando recortes espaço-temporais, cria uma circularidade entre o ponto de chegada e saída na medida em que cenas dos rappers em um bar aparecem tanto nos primeiros minutos quanto no fim do vídeo, impossibilitando definir se os rappers estão indo ou voltando do bar.

O “*vai sabe, né*”, repetido depois de cada frase, além de pôr em suspenso a localização do sujeito no espaço-tempo delimitado pela música “quebrada” na “calada”, causa também ambiguidade na interlocução, pois deixa aberta à interpretação da possibilidade de o sujeito que canta estar se direcionando a si mesmo, enquanto uma incursão sobre si, ou dirigindo-se ao *espectador-ouvinte*. O “*vai sabe, né*” é enunciado tanto pelo vocalista principal quanto por outras vozes dentro da música, outras vozes da periferia. O referente, nesse caso, é a periferia, enquanto quebrada, como um lugar de possibilidade de violência não realizada ou passível de realização.

Figura 11: Cena Vai Sabê - transitando.



Fonte: Youtube²¹⁶

Nota-se, no entanto, que até esse momento ainda não havia sido posta em cena a figura da vítima nem a do inimigo, que só aparece quando os “inimigos” entram em cena, na frase “*Se os inimigo vêm de graça*”. O inimigo também não ocupa seu lugar na cena, é um *outro* que aparece acompanhado do “*vai sabe, né*”. Um outro que “vêm de graça”. Ao mesmo tempo em que é apenas uma possibilidade, o “vir de graça” denota justamente a possibilidade de esse *sujeito inimigo* ser assumido por qualquer um ou por ninguém, sem demandar um comportamento por parte da, também possível, vítima. Esse clima de possibilidade eminente de violência e da possível presença de um *sujeito violento* faz com que esse lugar de passagem na periferia se demonstre inóspito ou como um ambiente hostil.

O videoclipe, gravado no período noturno, aponta para um sentimento de “fragilidade” na representação dos rappers, as ruas escuras do bairro e os corpos rígidos andando sozinhos pela “quebrada” ajudam a aumentar a tensão. Nesse videoclipe, Preto assume uma caracterização mais próxima da qual eu pude presenciar em minhas visitas à casa de cultura hip hop: uma camisa de time, boné, mochila nas costas, o que demonstra o esforço em representar um campo de significados que gire em torno do cotidiano. Não se trata de usar roupas diferentes, uma mudança na *atitude* (OSUMARE, 2007) no modo como o rapper incorpora as roupas nesse videoclipe e sua posição corporal se mostram diferentes das de outros em que é mais comum encontrar o rapper

²¹⁶ *Vai sabe* (FAVELA, 2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6jZgSFN5w5A>. Acesso em: 23 jan. 2021.

assumindo a *persona gangsta* (**figura 12**), com capuz na cabeça e óculos escuros, cara fechada, corpo ereto e imponente, por exemplo. Como é possível perceber na **figura 13**, do clipe em análise, o rapper aparece num ponto de ônibus, tem seu corpo tenso, segura um cigarro na mão, tem um olhar que passa uma sensação de ansiedade, olhando para longe, como quem aguarda a condução, demonstrando pressa para sair do local. Já na **figura 12**, coletada do videoclipe de outra música do grupo, em que assume a *persona gangsta*, o rapper aparece com o corpo rígido, mas agora de forma imponente, braços cruzados, cara fechada, óculos escuros, posição de quem encara o espectador.

Figura 12: Cena videoclipe “É nós memo” – Pose Gangsta.



Fonte: Youtube²¹⁷

²¹⁷ É “nóis memo” (CRIA DI FAVELA; SERJÃO LDR; RAPPER AMÉM, 2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xx1aCm42MNw>. Acesso em 23 jan. 2021.

Figura 13: Cena videoclipe “Vai Sabê” – Esperando o ônibus.



Fonte: Youtube²¹⁸

A última frase do refrão coloca em jogo um referente que está ausente, “*andar há nada*” refere-se à arma, no caso andar ou não armado. Desse modo, a possibilidade da posse de uma arma se apresenta como um elemento de *diferença* entre aqueles que podem e aqueles que não podem se defender. Andar ou não armado é colocado apenas como uma possibilidade para os personagens representados pelos rappers. “*Será que dá pra anda há nada?*”, esse questionamento reforça a alteridade do refrão, na medida em que pode ser tanto um autoquestionamento, ou seja, um momento de incursão do rapper sobre sua própria subjetividade, questionando a possibilidade de andar ou não armado, quanto se direciona ao *sujeito espectador-ouvinte*, colocando-o dentro da possível cena, questionando desse modo o público: se caso estivesse na situação narrada, andaria ou não armado? “*Será que dá pra andar há nada?*” pode ser substituído por: **Você andaria armado?** Todas as frases contidas no refrão ficam à mercê de um *vir a ser* que se coloca tanto ao próprio rapper, enquanto um personagem da vila, quanto para o espectador interpelado. Toda e qualquer representação só será fixada se for pelo desejo do espectador que a todo momento é chamado à dúvida pela interpelação:

*Só se for louco, ou tivé de josnel²¹⁹, viela é foda
Erupção de drão²²⁰ tranforma em cova
Arena do cifrão serpente, coruja, leão
Ganância, ódio, luto, caixão*

²¹⁸ *Vai sabe* (FAVELA, 2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6jZgSFN5w5A>. Acesso em: 23 jan. 2021.

²¹⁹ Pessoa desprovida de inteligência.

²²⁰ Ladrão.

Nas estrofes seguintes, relações em torno da classe e do gênero serão debatidas. A primeira estrofe depois do refrão contém frases mais substanciais sobre esse lugar agonístico ao qual o rapper tenta representar. A expressão “*só se for louco ou tiver de josnel*” se liga ao questionamento anterior: “*será que dá pra andar a nada?*”. A periferia, sob esse ponto de vista, torna-se um lugar “insano”, onde a máxima atenção sobre os acontecimentos torna-se necessária. Nesse sentido, torna-se uma afirmação mais enfática quanto ao discurso sobre territórios violentos dentro da periferia, que se complementa com a frase “*viela é foda*”. O que nos leva a interpretar esse discurso sobre a violência como algo não generalizado na periferia, mas como discursos de violência sobre determinados territórios em um determinado período temporal, são justamente aspectos coletados nas entrevistas:

E36: Bah, quando nós fizemos na Hípica não passou nada mesmo, né. Porque daí, na Hípica ali é um... Na hípica ali é um, na Hípica e no CDD, são os pontos mais críticos da Vila, porque o tráfico é... E as facções são uma vila do lado, assim, né. Daí dá muito tiroteio ali. Aí volta e meia dá morte mesmo (ENTREVISTA, 10 de Outubro, 2019).

O videoclipe também demonstra diferenças discursivas entre os territórios na medida em que fora das cenas gravadas nas ruas aparecem cenas tranquilas em um bar. Nas frases seguintes, “*Erupção de drão transforma em cova / Arena do cifrão, serpente, coruja, leão / Ganância, ódio, luto, caixão*”, se coloca em evidência a relação entre a violência – “*erupção de drão*” – e dinheiro “*arena do cifrão*”. O tipo de relação com o dinheiro feita na música se aproxima do tipo de relação proposta pelo rap dos anos 1990, dinheiro e consumo são relativos à desumanização, nesse caso, animalização – “*serpente, coruja, leão*”- e corpos descartáveis, postos à mercê da morte – “*Ganância, ódio, luto, caixão*”. Há, desse modo, um deslocamento: o discurso da violência não é imanente ao território, logo passa a ser resultante das relações pautadas no hedonismo imposto pelo sistema econômico vigente. As causas da violência, a partir desse ponto, não são apresentadas como algo intrínseco ao território, mas como resultante das relações impostas pelo consumo, pelo sistema capitalista de modo geral, com isso a “ganância” impõe a lei da selva. Esse é um passo importante para a subversão do estereótipo da periferia como território naturalmente violento na medida em que aponta as causas da violência extrema na colonização capitalista, a “insanidade” é o próprio funcionamento do sistema capitalista:

*Os maluquin tava ali, trovando
os língua de china de sempre
Falando que tu qué pagá de linha de frente
Que é só corrente e onda, papelão
Que tu tira uma, mas nem saiu da beira do valão*

*Liga não!
É madrugada onde cabrito não berra
Os cachorro late e os verme feito cadela
Ficou naquela de que era não era,
treme as canela, zé ruela
Boa noite, cinderela, vai sabê*

Nas duas estrofes seguintes duas cenas são narradas em que o clima de inimizade no contexto da “quebrada” coloca em jogo a relação valores *versus* capital. Na segunda e na terceira estrofe depois do refrão formulam um diálogo. Começando por duas segundas vozes que relatam para a primeira voz que ouviram uma conversa a seu respeito. Valores são postos em jogo nesse diálogo de modo que um outro representado pelos “*maluquin*” aparecem como um outro que fala das atitudes do personagem interpretado pela primeira voz, coloca-se em cena a honra do personagem representado pela primeira voz. Questões relacionadas ao comportamento de classe e de gênero se manifestam nesse diálogo de modo que, ao se direcionarem ao “inimigo” tanto as segundas vozes quanto a primeira usam termos pejorativos no feminino: “*língua de china*” ou “*os verme feito cadela*”, “*boa noite, cinderela*”²²¹.

A figura do masculino é construída sobre o discurso de guerra, que incorpora valores dentro de um manual ético do soldado treinado para sobreviver dentro do campo de guerra produzido pelo necropoder. Desse modo, valores em torno da virilidade – retidão de caráter, firmeza, coragem – constituem o lugar em que por muito tempo foi definido como masculino. Já o feminino foi constituído como o lugar em que esses valores se perdem, da farsa, da desconfiança etc. (OLIVEIRA, 2015, p. 383). Embora sob novos termos, essa idealização da virilidade presente no rap remonta ao período colonial e não pode ser entendida isoladamente. A virilidade não se confunde com a masculinidade, mas se dirige a uma virtuosidade, a um ideal a ser atingido e está sempre em disputa por dominantes e subalternos, de modo que é sob essa dimensão que se instala o *duelo viril* colonial (RESTIER, 2019, p. 25). Ante a política do branqueamento em que “o imaginário viril da penetração como conquista e a produção de uma extrema prole (mestiça) representariam o domínio e a submissão sexual das mulheres não brancas, estabelecendo o homem branco como modelo de virilidade dominadora” (RESTIER, 2019, p. 32), assumir o papel “viril”²²²

²²¹ A metáfora utilizando o nome do golpe efetuado por meio de substância química, nesse contexto, se refere a morte.

²²² Restier (2019, p. 47) defende que homens negros têm convertido as características da virilidade como liderança, senso de responsabilidade, sofisticação intelectual, firmeza moral, autoconfiança, poder de decisão, serenidade e uso

é um modo de acessar um campo de poder negado pelo colonizador. Porém, não se pode negar os aspectos negativos a que essa disputa submete as mulheres,

(...) uma vez que presume manter velhas hierarquizações, como a dicotomia entre “santa” (mãe) e “puta” (vulgar), que procura enquadrar o desejo feminino em condição de passividade – só se aceita o desejo feminino na medida em que ele é dessexualizado, materno (OLIVEIRA, 2015, p. 381).

No entanto, mais uma vez a relação econômica está imbricada nessa relação em que gênero, dinheiro e valores passam a ser avaliados. Ser só “*corrente e onda*”, ou seja, possuir objetos de luxo, sem manter uma postura condizente com os valores da vila, é visto pelos moradores deste território que se manifestam na música a partir de vozes dispersas, como uma atitude ilegítima. “*Linha de frente*” refere-se à linguagem militarizada adotada pelo rap em um contexto de necropolítica, no contexto em questão, pagar de linha de frente diz respeito ao comportamento ostentatório. O personagem no caso é interpelado por se comportar como se tivesse bens aos quais não condizem com sua condição de vida, “*na beira do valão*”. Nesse sentido, o trecho aparece como uma crítica ao modo de vida ilusório possibilitado pela ostentação. O diálogo, portanto, coloca em jogo o dilema vivido pelo rap de maneira geral em torno do “vender sem se vender”, se apropriar do dinheiro sem perder os valores coletivos. A forma acumulativa e individualista defendida no capitalismo não condiz com as práticas circulares defendidas no rap, que não é avessa ao dinheiro, mas que o modo de relação prima pela circularidade que beneficia a todos.

*Pago pra vê, mas viu, sem mosca, né tio?
Jaco²²³ da Puma, queimando um Bill²²⁴
Esperto no vem e vai, quem entra e quem sai das casa
Passou das dez, fica de toca²²⁵ é emboscada, vai sabê
Se eu tô à mercê, à bangu²²⁶*

Na última estrofe, uma segunda cena é narrada, dessa vez a narração é de uma personagem usando uma jaqueta da marca Puma e fumando um cigarro da marca Bill. Essa cena é representada no clipe: o personagem fuma um cigarro em um ponto de ônibus, seu olhar é atento e seu corpo parece tenso, como todos os personagens que transitam de um lugar a outro no clipe, a marca citada caracteriza o tipo de vestuário esportivo valorizado no rap e um cigarro de segunda linha que

da força física para a defesa em prol da coletividade, família e povo, diferenciando-se do tipo de relação estabelecida pelo homem branco.

²²³ Jaqueta

²²⁴ Marca de cigarro

²²⁵ Ficar de tocaia

²²⁶ Ficar sem nada

também tem seu aspecto valorativo na medida em que, ao contrário da vestimenta, fumar cigarros caros evidencia um tipo de ostentação desnecessária. A letra diz: “*Esperto no vem e vai, quem entra e quem sai das casa*”, o turno da noite é marcado como um período temporal perigoso, “*Passou das dez, fica de toca é emboscada, vai sabê*”, de modo que ficar no espaço público depois desse horário é arriscar-se.

*Igual a bola oito na mira dos cururu*²²⁷
*Que vira e mexe de urubu vem me arroia*²²⁸, *querê catá*
Se eu tô de boa e o bolso comê que tá?
Vai sabê! Cê vai sabê!
Do jeito que tá
Vai sabê! Cê vai sabê!
Não dá pra moscá
Vai sabê. Cê vai sabê! Cê vai sabê! Cê vai sabêêêê...

Todavia, o que está em jogo durante a narrativa não é requisitar um status para o território da vila como território de paz ou hostil (embora possamos dizer que, às avessas da lógica de ocupação tardo-moderna, a periferia não se reduz à insanidade e à violência), mas desarticular os estereótipos sobre o morador da vila deslocando o *espectador-ouvinte* para a cena. Ao fim da letra troca-se o “vai saber, né” pela afirmativa “cê vai sabê”, a alteridade desloca o sujeito ouvinte para uma posição de imprevisibilidade do sujeito da cena, o “vai” indica o futuro, um devir da ação não realizada, embora passível de realização.

No videoclipe, os rappers que circulam pela “quebrada” não ocupam nem o papel de criminoso, nem o papel de vítima, na medida em que cenas de assalto, sequestro e assassinio representadas circulam ao redor dos rappers sem nunca os atingirem diretamente, desse modo seus personagens escapam aos papéis pré-fixados evitando o binarismo, os rappers ocupam esse lugar de encruzilhada. Chamado a opinar sobre a posição dos personagens em cena, o ouvinte só poderá partir da posição imprevisível em que foi posto.

Ao fim do videoclipe os quatro rappers que fazem parte do grupo se encontram no bar e formam uma roda, um clima de amizade é estabelecido, a política em torno da amizade é um espaço seguro, é um estar seguro quando se está entre amigos, em relação a passagens perigosas expressas no videoclipe. Desse modo o clipe encerra, sob um aspecto *restaurativo*, a fragmentação

²²⁷ Sem valor

²²⁸ Cercar, rodear.

ocasionada pelo clima de violência é substituída do outro lado da travessia, o objetivo é o encontro, a comunidade, o sujeito deslocado do âmbito de violência é restabelecido.

Figura 14: Cena *Vai Sabê* – Roda de amigos



Fonte: Youtube²²⁹

A música termina com a imagem do DJ misturando batida e *scratch*, um fluxo interrompido constantemente por uma ruptura: “Filosoficamente, a estrutura rítmica de base africanista torna-se uma base para a individualidade criativa em conjunto com a ortodoxia do grupo que espera que suas *expectativas* comunalmente aceitas sejam quebradas” (OSUMARE, 2007, p. 47, tradução minha²³⁰).

²²⁹ *Vai sabe* (FAVELA, 2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6jZgSFN5w5A>. Acesso em: 23 jan. 2021.

²³⁰ “Philosophically, Africanist-based rhythmic structure becomes a basis for creative individuality in conjunction with the orthodoxy of the group that *expects* its communally agreed-upon assumptions to be broken”.

8.5 O ATIVISMO

8.5.1 “*Bem dizê o rap é minha vida*”

Preto NV atribui sua ruptura com as drogas à estabilidade propiciada pelo primeiro casamento, a mulher nesse caso aparece como um outro que o “salva” do mundo das drogas:

E37: Casamo daí eu parei, graças a Deus, largamo e continuamo, assim, né. Só tava atrasando a gente, né. Bah, tava atrasando um monte mesmo (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

No entanto, como é possível observar no relato sobre o nascimento de sua primeira filha, mesmo diante de uma nova ordem familiar, Preto NV mantém a estrutura entre um regime de trabalho na indústria e um no rap, o que acaba por mantê-lo afastado dos acontecimentos familiares:

E38: Eu me lembro quando nasceu minha filha, né. A minha primeira, a minha primeira filha. Tava envolvido com rap, também. Eu me lembro que eu tava cantando, eu acho que foi em Dois Irmãos, eu tava cantando. Daí nisso eu trabalhava na Petrobrás. Saí da Petrobrás, fui cantá. E nisso a minha cunhada me ligou dizendo que tinha nascido minha filha. E eu pensando que ia demora mais ainda. Daí saí apavorado, né. Cheguei lá, tava lá, ela. Muito importante pra mim (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

A Casa opera algumas disjunções no modo de vida de Preto NV. A primeira delas diz respeito ao regime de trabalho.

E39: A minha felicidade é... A minha felicidade agora, no meio artístico, é a Casa [rindo]. Eu não consigo pensar em mais nada além da Casa, vou te dizer [rindo]. Que a Casa mudô muita coisa assim. Mudô não só a minha, como até a dos guris, assim. Mudô, tipo, de trampo. Largamo o trampo de vez, né. Hã, bah, muita gente colando aqui, muita ideia, muita gente diferente. Muita energia boa. Tem muita coisa que aconteceu aqui (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Preto trabalhava na Petrobrás e rompeu com o trabalho na indústria em função das atividades no rap:

E40: Trabalhei muito na Petrobras, ficava muito tempo trancado, não tinha tempo pra fazer as atividades aqui. Saí da Petrobras, peguei um trampo aqui numa cooperativa de reciclagem, só pra mim tê esse tempo pro rap. Pra ti vê, bah, como é que pode, cara. Tudo! Que barbaridade! Agora eu vi, né, minha vida foi só em volta do rap. O hip hop em si. Mas duns cinco anos pra cá, né. Convivê com a cultura, assim. Bah, muito bacana, conheci bastante gente interessante, gente parceira mesmo. Vish, não tem nem o que fala meu. Bem dizê o rap é minha vida, conheci muitas pessoas, a maioria dos meus amigos que eu tenho contato até hoje é por causa de rap. Bah, até na Petrobras, né. Na Petrobrás é por causa de rap, também, os caras. Os caras me viam, me viam como rapper, né (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Esses excertos trazem alguns significados em torno da noção de trabalho na indústria e de trabalho no ativismo. Enquanto o trabalho na indústria é narrado como uma atividade enfadonha, alienante, desumanizadora, trabalho no capital para a subsistência: “*Ficava muito tempo trancado*”. O ativismo é narrado como uma atividade humanizada, voltada para as relações interpessoais, revelando-se uma atividade voltada ao coletivo: “*muita gente colando aqui, muita ideia, muita gente diferente*”, “*conheci bastante gente interessante, gente parceira mesmo*”. As “*atividades aqui*” coloca em comparativo a Casa de onde Preto NV enuncia seu discurso e o trabalho formal, denunciando que as “*atividades aqui*” são de outra ordem, que não aquelas representadas pelo tipo de trabalho desenvolvido na Petrobrás.

Ainda no **excerto 40**, Preto NV revela como suas relações interpessoais eram estabelecidas por meio da “*persona rapper*” sendo interpelado por seus colegas, “*Os caras, me viam, me viam como rapper, né*”. Preto assume a posição de sujeito no rap, como uma identidade mesmo em situações de trabalho no capitalismo, no entanto, ser visto como rapper se apresenta como ser visto como Outro no espaço de trabalho industrial. Embora Preto revele ter optado pelo trabalho em uma cooperativa para se aproximar do rap, fica claro que essa opção é em parte uma escolha, mas em parte uma inconformidade com o tipo de trabalho desumanizador a que se estava submetido. Ao se aproximar do rap, Preto fica diante de uma situação conflitiva na medida em que as duas posições se apresentam como incompatíveis, ser visto como rapper é ser visto como um corpo estranho diante da atividade disciplinar da fábrica.

A zona conflitiva fica entre a atividade laboral desumanizadora e o rap, que em alguns momentos leva Preto a ter o sentimento de não corresponder aos anseios familiares, “*até deixei muito a minha família de lado*”. Isso não significa que Preto não tenha ocupado a posição de *trabalhador* em vários momentos de sua narrativa, porém esse sujeito (ou assujeitamento) ocupa lugar em outro sistema de significação não relativo às práticas em torno do rap que cada vez mais começam a ser a posição mais assumida por Preto, embora mesmo a identidade rapper se caracterize como uma identidade instável.

Sob o ponto de vista da Casa, Preto NV se constitui como um *ativista*, e sob o ponto de vista do ativismo o trabalho no capitalismo torna-se um limitador e não uma possibilidade emancipatória. Nota-se que ao olhar para uma situação de trabalho no passado, ocupando a posição do presente da entrevista na Casa, um tom crítico emerge na narração:

E41: Daí saia pra vende no carrinho de mão. Rodava a vila. Daí saia em Sapucaia. Daí, nisso, quem é que chamou pra faze. Fiz panfletagem pra política né meu, bah na época, pra ti ver, o cara criança. E eu me lembro era o A., A. M. P., nome do vereador. Daí dá um. Ó meu. Nem me lembro o que é que ele deu assim. Acho que um leite. Um saco de leite, um pão e um melado lá, era um mel lá, um bagulho. Daí me deu aquilo de lá, pra nós. Deu pra nós. Viu nós vendendo os bagulho: ‘ó se vocês pude né, entrega os panfleto’. E a gente entregava os panfleto, né cara. Vendia as coisas e pegava os panfletos. Bah, que tristeza.

O trecho narrado relativo a uma situação de exploração do trabalho quando ainda era menor gera um tom de indignação para Preto. O fato de ser uma reavaliação da situação a partir do presente se constata quando entrevistado me interpela em sua fala: “*Fiz panfletagem pra política, né meu, bah, na época, pra ti ver, o cara criança*”, marcadores como “*né meu*” e “*pra ti ver*” indicam que a visão crítica se dá no presente e direciona-se a mim enquanto entrevistador/ouvinte. Colocando-se sob esse ponto de vista, a situação se dá num tom de voz crítico reforçado pelo sentimento expresso de “tristeza” ao fim do excerto.

O tom de orgulho relativo ao fato de começar muito cedo no mercado de trabalho, encontrado em trechos anteriores, se transforma em tristeza sob o ponto de vista que ocupa hoje. Outro ponto a ser considerado é o entrelaçamento entre trabalho e política, que sob o ponto de vista da Casa muda de significado: trabalhar com política sob a perspectiva da Casa indica trabalho social voltado ao coletivo, enquanto a entrega de panfletos relatada está relacionada ao tipo de trabalho gerador de renda necessário para a subsistência no sistema capitalista. Diferencia-se, portanto, trabalho “*pra política*” como objeto externo do sentido de trabalho político encontrado na Casa.

Para além das distinções entre trabalho no Capital e o trabalho social desenvolvido na Casa, os **excertos 39 e 40** trazem uma significação política em torno da amizade que emerge e se fortalece no decorrer da narrativa. A Casa parece ser um espaço em que novos laços de amizade são criados e recriados: “*Bem dizê o rap é minha vida, conheci muitas pessoas, a maioria dos meus amigos que eu tenho contato até hoje é por causa de rap*”. A amizade emerge como uma categoria política importante para o aspecto transformativo no rap: vida e amizade estão no mesmo âmbito.

8.5.2 “Mas tipo, eu acho que a gente tá deslocado aqui, né”

A localização da Casa de Hip Hop é motivo de tensão para Preto NV, na medida em que embora seja um espaço que se propõe como estratégico²³¹, como um lugar próprio para os projetos sociais dos rappers, se localiza em um território estranho, um bairro branco e de classe média; sendo assim, trata-se de um lugar próprio dentro de um território outro, o que acaba por gerar uma sensação de estar fora do lugar, um “deslocamento” como descrito pelo rapper:

E42: Da Casa, assim, eu vejo que ela, ela tem potencial pra ajudá muita gente. Só que ela tá num local que, como é que eu posso te dizê, a gente sofre preconceito bem dizê, né. Aqui no centro. A gente sofreu muito preconceito aí, né, com os vizinho. Até na mídia saiu. Essa foi uma das minhas tristezas, assim, né. Esse aí foi das minhas tristezas ultimamente, né. Mas não tenho muita tristeza também. Só isso daí que me deixou chateado. Mas tipo, eu acho que a gente tá deslocado aqui, né. Que era pra gente tá nas comunidades, né. Tem gente que mais... Que necessita mais, né. Tipo, eu vejo que às vezes eles têm dificuldade pra vim, né. Das vilas pra cá, né. A vila mais predominante que tem é a Ezequiel e a Pedreira, que é pertinho do Centro (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

De acordo com Kilomba (2019, p. 170), negros e negras em territórios brancos tendem a serem destacados e isolados como modo de garantir a supremacia branca e de classe. O destaque dado pelos vizinhos em uma página da mídia funciona como uma técnica de segregação que marca a casa como um território específico dentro do bairro branco e de classe média. A Casa inverte a relação estabelecida pela escola na medida em que a escola é vista como um espaço estranho dentro de um território próprio da vila, e a Casa é um espaço próprio dentro do território estranho. A ordem de raça e classe estabelecida pelos vizinhos é ameaçada pela presença da Casa. De acordo com Preto, vizinhos comentaram em uma notícia de um veículo de comunicação que a casa seria um espaço da “zueira, de vagabundos, de drogados, prostituição”²³². Para Kilomba, o isolamento é modelado pelo medo branco que caracteriza o Outro como sujeira em seu território: “A ideia de sujeira está relacionada à ordem. Suja está qualquer coisa que não esteja no lugar certo” (2019, p. 171).

A Casa perturba a ordem anterior do bairro, porém, em visitas, nunca presenciei o uso de qualquer tipo de entorpecente ou prestação de serviços sexuais. Na verdade, existe uma série de cartazes indicando a proibição de uso de bebidas e drogas no local. Além disso, a Casa é

²³¹ “A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.)” (CERTEAU, 1998, p. 99, *grifo do autor*).

²³² Relato via Whats app.

responsável pela geração de emprego para parte dos participantes e os horários de funcionamento estão de acordo com as leis de perturbação pública. Nesse sentido, é possível aferir que todo e qualquer estranhamento por parte da vizinhança é baseado em um julgamento moral e estético, vide o tipo de caracterização descrito por Preto NV.

As restrições proporcionadas pela localização distante da vila geram um sentimento de estar fora do lugar, “*eu acho que a gente tá deslocado aqui*”, uma ruptura: “Sua realidade é fragmentada, já que ela é separada das/os Outras/os pelo racismo” (KILOMBA, 2019, p. 220). A relação entre o ideal projetado por Preto NV em relação à Casa e a dificuldade de efetivação devido à distância entre a Casa e o “povo” geram um sentimento de frustração: “É o desajuste entre crenças e condições objetivas de existência que conduz, muitas vezes, a sentimentos de frustração, de culpabilidade ou de ilegitimidade” (ALVES, 2016, p. 314). Entendo, nesse caso, que em última instância, a realização política da Casa se faz pelas relações humanas estabelecidas no território, pela presença do “povo”.

8.5.3 Sonhador na prática

A palavra “projeto” é substituída por “sonho” no âmbito individual. A possibilidade do sonho aparece como poder imaginativo, o MC dotado de habilidades ancestrais opera por meio da palavra, a mediação entre as representações e a sua efetivação (OSUMARE, 2017). Não por menos, ao ser questionado sobre a importância do Racionais MC’s para os anos 1990, Mano Brown declarou que: “Houve um tempo, e isso não é a primeira vez que eu vou falar, que eu nem *sonhava*, era o caos. Precisou ter um motivo, e qual foi esse motivo? Um concurso de rap” (BROWN apud ALMEIDA, 2020, *grifo meu*)²³³.

Sonhar e projetar no rap não se encontram separados do *fazer* – como nos versos de Emicida ser sonhador é uma prática:

*Mas fique esperto porque sonho é planejamento, investimento, meta, tem que ter pensamento, estratégia, tática / Eu digo que sou sonhador, mas sonhador na prática / Tô ligado que a vida bate, tô ligado quanto ela dói, mas com a palavra me ergo e permaneço, porque a rua é nóiz*²³⁴

²³³ *Entrelinhas* (ALMEIDA, 2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jLYM6Slieug&t=202s>
Acesso em: 30 nov. 2020.

²³⁴ *Milionário do Sonho* (EMICIDA, 2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vgdnbRg92n0>.
Acesso em: 28 nov. 2020.

A narrativa que tem como referente a Casa ocupa espaço em outros âmbitos da vida de Preto. O rap que antes aparecia ocupando principalmente a esfera pública começa a ocupar um espaço na fala relativa à vida íntima do rapper. A Casa se apresenta primeiramente como “um sonho” pelo qual Preto “brigou” para que se realizasse, sonhar na prática possibilita romper com o regime de trabalho no mercado.

E43: Me lembro aqui, bah, que nós começamos aqui a Casa, no início da Casa a gente... Eu, né! No meu caso, assim. Na semana antes da inauguração eu fiquei quatro dia de virada. Eu trabalhava, passava em casa ali, comia um negócio, vinha pra casa aqui. Ficava aqui até as cinco horas da manhã, seis horas da manhã, eu ia pra minha casa, tomava outro café, ia pro trampo direto. Oh, isso daí muita briga. Muita briga mesmo. Mas isso daqui foi um sonho né, um, sem explicação (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

A adesão ao projeto social da casa gera conflitos pessoais para Preto NV num primeiro momento. A “casa ali” funciona num ritmo distinto da “casa aqui”. Reorganizar os regimes que giravam em torno do trabalho e da Casa demanda uma reorganização no modo de vida tanto pública como pessoal. Com a possibilidade de se manter financeiramente pelo trabalho social, dentro do movimento hip hop, o “eu” retorna à fala. Com a criação da Casa, rap e ativismo possibilitam a libertação do trabalho exploratório vivenciado na indústria. O conflito inicial entre os diferentes regimes rap, trabalho e a vida íntima logo é superado pela adesão do projeto da Casa no âmbito familiar:

E44: Eu vivo numa correria aqui entre a Casa, meu grupo e minha família. E na minha família agora, bem diz, eu chego, já virô até trampo, né, porque eu falo, a gente fala mais sobre trampo eu e minha companheira, né. É trampo disso... Ah, eu creio que tá muito presente o rap na minha vida, cara [Risos]. Bah, eu curto. Eu não sei o que eu ia tá fazendo hoje. Hoje era capaz de eu tá trancado dentro da Petrobras ainda, vá trampo, sem pensa, sem nada. E aqui eu consigo pensa na minha família em casa (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Ao assumir o lugar de rapper-ativista, Preto NV alia o individual ao coletivo, a possibilidade de sobreviver trabalhando em prol do coletivo. Estar trancado dentro da Petrobrás sem pensar, ou seja, apenas como corpo produtivo, reforça o tipo de libertação que o rap proporciona ao trabalho alienado junto à possibilidade de pensar. Nesse sentido, falar sobre o trabalho em casa e pensar sobre a família no trabalho representa a integridade social, política e individual adquirida como trabalhador do rap. Isso demanda um esforço de ruptura para deixar de ser definido pelo outro, para assumir a própria narrativa:

E45: Eu, assim, sou uma pessoa feliz, vivo humildemente. Não sei se... Tenho meus filhos, tenho uma mulher que eu amo muito [Risos]. Tipo assim, o que eu quero agora pra mim é a marca, ter uma marca. Minha mina é designer, grafiteira, né. Daí ela faz os desenhos e eu vou fazer a mão de obra serigrafia e bordado também, né. Que nem eu te falei que ia sair a camisa e o boné da Cria di Favela, mas não é da nossa marca. Mas futuramente vai ser tudo da nossa marca. Pela Pelicage. Já tô já com site, tá tudo pronto. O negócio falta só a execução e os projetos. Esse é um sonho, bah. Dois mil e dezenove tá pesado pra mim [Risos]. Bah, muito pesado, muita carga. Mas é uma carga boa, assim. Creio eu que vou levar pro resto da minha vida. Muito feliz. Antigamente até tinha algumas validades a questão de casa e carro, né. Que nem eu trampava na Petrobras, chegava, sobrava dinheiro, investia no carro, transformava o carro. Agora ultimamente nem faço mais isso, até troquei de carro. Tive três sonhos que era ter um Chevette, um Tempra e um Vectra. Tive os três [Risos]. É antigamente eu pensava de um jeito, né meu. De uns dez anos pra cá eu penso de um outro jeito, bem diferente. O negócio não é... O negócio não é querê mostrá praquela pessoa, o negócio é ser uma pessoa, né. Qualquer pessoa, livre. Sem pensamentos, tipo né, ah vou comprar um carrão, né. Não tem porquê. Eu acho, viver simples, mano. Tipo, né. Até quando eu faço as compras lá, né. Pro rango na baía. Eu pego um guisado e um frango e já era. Já deixo até separadinho um punhadinho. Que lá em casa ninguém come muito também, né, só belisca. Eu gosto de viver humilde, humildemente assim, né. Eu não consigo... Tive a oportunidade já de tê um baião²³⁵, né. Mas não, prefiro simples. [Risos]. Não sei nem como te explica, mano. É um bagulho, sei lá. Não gosto de ser uma pessoa vaidosa, né. Sei lá. Ah, não sei. [Risos]. E aí acabo [Risos] (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

Diferentemente da percepção de MC Cabal²³⁶ sobre o rap, Preto NV não confunde humildade com pobreza, mas viver “humildemente” significa viver como uma “pessoa livre”: “*O negócio não é querê mostrá praquela pessoa, o negócio é ser uma pessoa, né*”, ser uma pessoa, um sujeito integral, “isto é, internamente, não se existe mais como a/o ‘Outro/o’, mas como o eu” (KILOMBA, 2019, p.238), diferenciando-se do hedonismo do “baião”, do “carrão” e do trabalho no capital. Como na roda de *freestyle*, em que cada um colabora como pode, o princípio econômico em casa passa a girar em torno da circularidade e não do acúmulo, de modo que até a alimentação é organizada para suprir a necessidade de todos sem excessos desnecessários “*Já deixo até separadinho um punhadinho*”. A família envolta nesse processo produz no espaço íntimo os princípios coletivos, colaborativos e emancipatórios do espaço público.

²³⁵ Baía é o mesmo que estábulo, nas gírias substitui “casa”. Nesse caso, “baião” seria o equivalente à “mansão”.

²³⁶ “No Brasil, foi criado um estereótipo de que rapper tem que ser humilde, mas confundem humildade com pobreza” (BUZZO, 2010, p.125).

9 PODE CRÊ!

Esta dissertação caracteriza-se por ser um esforço de demonstração das transformações no rap nos últimos anos e, por meio dele, a possibilidade de constituição prática de sujeitos políticos, capazes de se organizar, manifestar suas vontades, sobreviver e resistir aos ataques operados pelo sistema capitalista, patriarcal, LGBTfóbico e racista. Para tanto, procurei encontrar nas manifestações e nos lugares ocupados pelos rappers na narração de sua história de vida os aspectos que garantem a formação dessas resistências. Todavia, a própria dinâmica da imprevisibilidade sobre a qual o rap se encontra inscrito garante que os resultados aqui descritos sejam sempre encarados como provisórios e inacabados. Não há qualquer pretensão de generalização dos resultados encontrados neste estudo, o que se procurou a todo momento foi captar um movimento.

Durante cerca de um ano acompanhei eventualmente os acontecimentos na CCHE no intuito de aprender sobre o rap, mas também sobre o modo como se estabeleciam as relações nesse espaço. Foi nesse espaço que conheci o rapper-ativista Preto NV. Durante nosso último diálogo, via *Whats App*, o rapper relatou que estava envolvido com mais uma Casa de Cultura em outro município da região. O movimento circular da “economia do axé” (NASCIMENTO, 2016, p. 34), que não se reduz aos bens materiais, mas também se estabelece em relação aos saberes e valores, garante que todo o conhecimento criado seja compartilhado pelos sujeitos políticos em diáspora, de tal forma que todo saber possa beneficiar o máximo de pessoas possível. Construções coletivas como a CCHE não se encerram em seu espaço físico, pois se realizam em corpos que atuam cotidianamente para a emancipação de outros.

9.1 A VIDA COMO HORIZONTE

A mesma vontade de viver que possibilitou a reconstrução das organizações (*zungus*, terreiros de santo, agremiações carnavalescas etc.) durante o regime colonial, aproveitando-se de uma infinidade de elementos simbólicos e materiais de uma diversidade de povos distintos advindos do continente africano em toda a América, têm sido o motor em torno das práticas produtivas no rap, de sorte que a preservação da vida de si e do Outro se coloca como fator central e motivador para os sujeitos que ocupam lugar de fala no rap.

A “energia” descrita por Preto NV em sua narrativa não pode ser outro senão a energia vital, cujo lastro se encontra nos becos, nas vielas, nas ruas sem calçamento da “bocada” incorporada e expressa pelo “povo”. Essa energia aparece como o fundamento primeiro, no qual a noção de “projeto” irá se calcar, maturar e complexificar com o passar dos anos.

A necessidade de formação de bairro no “Bronx em chamas” que possibilitou a comunhão de latinos e afroamericanos foi revivida na Estação São Bento, fundamentando uma série de organizações em São Paulo e também em diversos lugares do Brasil. No relato de Preto NV, não foi diferente, não ter um “lugar” seguro para praticar o rap, ou seja, ocupar o lugar de “expatriado” (MBEMBE, 2016) dentro da própria pátria aparece como a motivação inicial para ocupar a rua e a escola e em seguida produzir um projeto. Nota-se, porém, que a efetivação desse projeto social que tem a vida como princípio se dá por vias da ação coletiva, demandando solidariedade, um esforço *intersubjetivo*.

9.2 POLÍTICA DA AMIZADE

Durante todo desenvolver desta dissertação viemos acompanhando o esforço de horizontalização das relações operado pelo movimento hip hop e pelo rap, calcado em uma “intenção de igualdade” já identificada por Maria Rita Kehl (1999) em sua análise pioneira ainda nos anos 1990. Junto a esse esforço soma-se a intenção de ruptura com o pacto branco, patriarcal e burguês que impõe relações de interesse via mercado e individualismo. Nesse sentido, a narrativa de Preto NV e a performance analisada indicam uma resistência calcada na ideia de amizade, o estar aberto a conhecer o outro, torna-se, desse modo, um mecanismo de produção de coletividade. Preto diz: *“Bem dizê, o rap é minha vida, conheci muitas pessoas, a maioria dos meus amigos que eu tenho contato até hoje é por causa de rap”*. Torna-se significativo assumir que o rap é sua “vida” e na mesma afirmação o rap ser a causa da maioria de seus amigos. Em última instância, os laços de amizade indicam segurança, proteção, confiança, aspectos importantes em um contexto de ampla letalidade.

9.3 A DEMOCRACIA EM PERFORMANCE

O rap instaura regimes democráticos na periferia. O ato de resistir, de formular uma representação individual ou coletividade ante a criminalização não aparece privado de uma *atitude* democrática, de formular falas sobre a exclusão, por meio de uma diversidade de vozes. Uma política da amizade, ou a “frátria” (KEHL, 1999), manifestada no rap é constituída por um discurso sobre a não-exclusão, do aperto de mão, do “pegar junto”, uma política de tonelada que se faz por quilo. Nesse sentido, um sujeito periférico que se faz resistente não parece abrir mão da vulnerabilidade, da abertura ao Outro, obedece ao mesmo movimento da improvisação na roda de *freestyle*.

Nesse movimento em que se assume o manto do passado e ao mesmo tempo se contesta, o rap garante a sua integridade ante a máquina capitalista sem, contudo, deixar de ser interpelado pelo inusitado. Nesse sentido, a política da diversidade que tem ganhado força nos últimos anos dentro do movimento parece estar vinculada aos mesmos critérios circulares da roda que Preto descreve na vila, em que corpos que transitam por ali são capturados, instaurando uma democracia na prática de baixo pra cima.

9.4 A QUESTÃO DA DIVERSIDADE

Mesmo que a Casa tenha se demonstrado como um espaço de encontro entre “velha” e “nova” escola, a pesquisa revela que os traços mais característicos do rap noventista se mantêm intactos na narrativa de Preto, e também em sua performance. Constato, no entanto, que resta um espaço para avançar em futuras pesquisas a uma variedade maior de narrativas, principalmente almejando personagens que se aproximem da chamada nova escola de rap. Fica claro na narrativa de Preto e também em sua prática política que as disputas em torno da classe e da raça continuam pungentes, a tese de que haveria um esvaziamento político na dimensão de classe e raça devido à aproximação da nova escola não se sustenta na narrativa e na performance de Preto.

Sob o ponto de vista histórico, o relato de Preto questiona a linearidade histórica hegemônica na medida em que, como pudemos perceber, muitos elementos, práticas, saberes, valores que estiveram em evidência no rap dos anos 1990 ainda se fazem presentes no cotidiano do rapper. A ausência do Estado em forma de políticas públicas no discurso de Preto NV revela

que muitas mudanças analisadas no âmbito do rap hegemônico não se efetivaram da mesma forma na vida de Preto NV, ou pelo menos não têm o mesmo peso em sua narrativa.

A relação com o mercado mantém um discurso próximo ao estabelecido pelo rap ainda nos anos 1990, o “Preto tipo A” de Capítulo 4, *versículo 3* (1993), do Racionais MC’s, defendido há quase trinta anos, ainda aparece como um modelo de comportamento. Ao questionar em *Vai Sabê*, o personagem que se veste apenas de “corrente” e “onda”, ou seja, não mantém os valores antimercado, o grupo de rap CDF reforça a mensagem sobre os perigos do hedonismo capitalista. O mesmo posicionamento emerge da narrativa de vida: “*Tipo assim, meu grupo, ele também não tá pra fazê fama, nem pra ganhá dinheiro*” (ENTREVISTA, 18 de Junho, 2019).

A questão racial eclode de toda a narrativa de Preto NV desde a infância, produzindo lugares e o expulsando de outros. A posição do negro como um corpo moldado para o trabalho e não para a intelectualidade parece ser o ponto de virada que o rap proporciona para o rimador na medida que reestabelece o corpo na narrativa e em sua história como uma fonte de saberes. Perceber-se positivamente como negro e periférico nos parece um ponto importante para ocupar um lugar de sujeito para Preto NV.

Sob o ponto de vista do gênero, a narrativa e a performance ainda se aproximam do tipo de masculinidade *gangsta* pautada numa ética do manual de sobrevivência, tendo a virilidade como dimensão em disputa. Nesse sentido, o discurso sobre o gênero durante a performance de “*Vai saber*” ainda coloca o feminino na condição de subalternidade. Em sua narrativa de vida, a figura da mãe, da avó e da mulher ocupam uma posição importante, principalmente em relação ao trabalho, o fato de a esposa aparecer como quem o salva do mundo das drogas não deixa de reproduzir a estrutura binária em torno do feminino entre a “puta” e a “santa” presente no rap.

Apesar de Preto NV citar alguns nomes, a cena internacional do rap também não aparece como central em seu discurso; em contrapartida, as influências locais parecem de suma importância para o papel que vem assumindo hoje, o fato de se identificar com um grupo local é um primeiro passo para uma identificação positiva em relação à sua condição e ao rap.

As disputas no âmbito do trabalho no rap nos parecem fundamentais para entender sua posição hoje: a emancipação econômica, nesse caso, não representa um enfraquecimento político, mas uma possibilidade de uma ação *reparadora*. No mesmo sentido, a relação com o dinheiro no rap não pode ser lida de modo simplista, mais dinheiro, mais alienação. O modo como as relações

em torno dos ganhos é organizada de forma circular na história de vida de Preto NV mostra que o acúmulo não é o princípio com o qual essa relação é estabelecida.

A questão da diversidade não deve deixar de fora os próprios fundamentos democráticos com os quais nos deparamos, na esquina, entre os “manos” e as “minas”, todo mundo é bem-vindo, as tias, os tios, o assaltante, o marginalizado. Ao questionar-me no início desta dissertação se o sujeito periférico resiste ao novo cotidiano do rap, no caso de Preto NV não só resiste como tem ali sua força motora.

9.5 MANIFESTAR-SE

A Estética Africanista como defendida por Osumare (2007) se confirma na história de vida de Preto NV, não como um *continuum*, mas como um manifestar-se. Fragmentos emergem da narrativa e formam um conjunto de práticas reelaboradas no contexto em que acontecem: trancar a rua, a roda, a improvisação, a partilha, a confraternização. Por meio da performance, um ocupar-se das vias públicas, um ocupar-se da escola, um ocupar-se do trabalho informam um sujeito que se faz como *manifestação*.

Nesse sentido, o lugar de sujeito ocupado por Preto NV no rap está ligado às práticas que visam a coletividade e a manutenção dessa coletividade. O afastamento da Casa do “povo” da “energia” devido ao distanciamento territorial dificulta essa manutenção e traz insatisfação para a narrativa de Preto NV. Ao ingressar na CCHE, Preto NV consegue aliar trabalho e ativismo, a noção de rap como trabalho possibilita que as práticas em torno do rap sejam elas também aplicadas no convívio íntimo familiar, na administração da alimentação, no trabalho compartilhado, ou seja, esse sujeito se manifesta no espaço íntimo também. Por meio dessas manifestações propõe regimes e produz narrativas e transformação no cotidiano dos rappers.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUENA, Marilía. **Quebrada Queer**: conheça o primeiro grupo de rap gay do Brasil. conheça o primeiro grupo de rap gay do Brasil. 2018. Disponível em: <https://entretenimento.r7.com/musica/quebrada-queer-conheca-o-primeiro-grupo-de-rap-gay-do-brasil05102019#:~:text=%E2%80%94%20Representamos%20muita%20gente%3A%20o%20negro,alguns%20heteros%2C%20somos%20muito%20gays..> Acesso em: 22 out. 2020.

ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação**: racismo e encarceramento em massa. São Paulo: Boitempo, 2017.

ALVES, J. A. Topografias da Violência: Necropoder e governamentalidade espacial em São Paulo. **Revista do Departamento de Geografia – USP**, v. 22, 2011, p. 108-134.

ALVES, J. M. D.; PIZZI, L. C. V. Análise do Discurso em Foucault e o papel dos enunciados: pesquisar subjetividades nas escolas. **Revista Temas em Educação**, v. 23, n. 1, p. 81-94, 29 jun. 2014.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos**. 2. ed. São Paulo: Educ, 2014. [e-book].

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

BRANDÃO, Terezinha. A heterogeneidade do sujeito: contribuições de teorias da enunciação. *In*: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (orgS.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**: a modernidade sem peias. Lisboa: Teorema, 2004.

ARAN, Márcia; PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade. **Rev. Saúde Pública**, São Paulo, v. 41, n. 5, p. 849-857, Out. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-89102007000500020&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 21 Out. 2020.

AZEVEDO, A. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 70, p. 44-58, 30 ago. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/149632>. Acesso em: 06 ago 2020.

BALL, Jared A. **The Mixtape**: A case study in emancipatory journalism. 2005. 207 f. Tese (Doutorado). Journalism Course, University of Maryland, College Park, Md, 2005. Disponível em: <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/3225>. Acesso em: 28 jan. 2020.

BATEY, Angus. **DJ Kool Herc DJs his first block party (his sister's birthday) at 1520 Sedgwick Avenue, Bronx, New York**. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/13/dj-kool-herc-block-party>. Acesso em: 05 jun. 2020.

BENTES, Anna Christina. De frente para o “campo de batalha”: investigando as relações entre produção textual e contexto local no campo da cultura popular urbana paulista. In: BATTISTI, Elisa; COLLISCHONN, Gisela (orgs.). **Língua e linguagem**: perspectivas de investigação. Pelotas: Educat, 2011. p. 59-87.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. A prece de Frantz Fanon: oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona! **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, [s.l.], v. 16, n. 3, p. 504, 28 nov. 2016. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2016.3.22915>.

BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o rap e a política. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 14, n. 31, p. 214-237, jul. 2012. Quadrimestral. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/sociologias/article/view/34919/22566>. Acesso em: 15 ago. 2020.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 43, p. 441-474, Dez. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332014000200441&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 Set. 2020.

BOTELHO, Guilherme Machado. **Quanto vale o show?** O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular. 2018. 236 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.31.2018.tde-11122018-111009. Acesso em: 2020-06-29.

BOTELHO, Guilherme; GARCIA, Walter; ROSA, Alexandre. Três raps de São Paulo: “Política” (1994), “O menino do morro” (2003) e “Mil faces de um homem leal (Marighella)” (2012). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, [S.L.], p. 1-24, 1 dez. 2015.

BOTH, Valdevir. A política transformada em biopolítica. In: BOTH, Valdevir; CARBONARI, Paulo César (orgs.). **Michel Foucault**: diálogos sobre política, educação e ética. Passo Fundo, RS: IFIBE editora, 2016. (coleção Temáticas Filosóficas).

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. Escrita, leitura, dialogicidade. In: BRAIT, Beth (orgs.). **Bakthin**: dialogismo e construção de sentido. 2. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2005. p. 265-273.

BROWN, Mano. Um sobrevivente no inferno. Entrevista concedida a Guilherme Henrique, Henrique Santana e Nadine Nascimento. **Le Monde Diplomatique**, Site, Ed. 146, Abr., 2018.

BUTLER, J. Performativity's Social Magic. In: SHUSTERMAN, R. (ed.). **Bourdieu**: A Critical Reader. Oxford: Blackwell, 1999. p. 113–128.

BUZO, Alessandro. **Hip Hop**: dentro do movimento. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

CAMARGOS, Roberto. "**Periferia com o poder da palavra**": a poética dos rappers brasileiros. 2016. 325 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16334>. Acesso em: 20 set. 2020.

_____. **Rap e política**: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.

CANDIDO, Antonio. Radicalismos. **Estud. av.**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 4-18, abr. 1990. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000100002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 03 set. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141990000100002>.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARVALHO, Aline Torres Sousa. Relações teórico-metodológicas entre a AD e a Narrativa de Vida. In: MACHADO, Ida Lucia; MELO, Monica Santos Souza (org.). **Estudos sobre narrativa em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise de Discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2016. [ebook].

CARVALHO, Laura. **Valsa brasileira**: do boom ao caos econômico. 1ª.ed. São Paulo: Todavia, 2018.

CARVALHO, Luiz Maklouf. Soco, sufoco e fogo no gogo de GOG. **Piauí**. São Paulo, [on-line]. Fev. 2010. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/soco-sufoco-e-fogo-no-gogo-de-gog/>. Acesso em: 15 set. 2020.

CEPAL et al. **Derechos humanos y trata de personas en las Américas**: resúmen y aspectos destacados de la Conferencia Hemisférica sobre Migración Internacional. Santiago: Cepal, 2003. 115 p. (Seminarios y Conferencias - CEPAL). Disponível em: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/6658/1/S0311794_es.pdf. Acesso em: 19 set. 2019.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008

CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, vol. 2, nº 20, 1995, pp.185-206.

CRUZ NETO, Otávio. O trabalho de campo como descoberta e criação. *In*: MINAYO, Marília Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. Petrópolis - RJ: Vozes, 1994.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013. 309 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>. Acesso em: 10 ago. 2020.

DOMINGUES, Petrônio. O “Moisés dos pretos”: Marcus Garvey no Brasil. **Novos estud. CEBRAP**, São Paulo, v. 36, n. 3, p. 129-150, Nov. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002017000300129&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 Set. 2020.

DOMINGUES, Sérgio. **A contribuição do hip-hop para a construção de pedagogias de resistência e de transformação social**. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Políticas Públicas e Formação Humana, Centro de Educação e Humanidades Faculdade de Educação, Uerj, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://ppfh.com.br/wp-content/uploads/2014/08/dissertacao-S%C3%A9rgio-Domingues.pdf>. Acesso em: 22 out. 2020.

DORNELLES, Elizabeth Fontoura. Nas representações do sujeito os vestígios da partição. *In*: Indursky, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

DUSSEL, Enrique. **Ética da Libertação na idade da globalização e da exclusão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. **Política da Libertação: História mundial e crítica**. v.1. Passo Fundo: IFIBE, 2014.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

FERNANDES, A. C. F; MARTINS, R; OLIVEIRA, R. P. Rap nacional: a juventude negra e a experiência poético-musical em sala de aula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 64, p. 183-200, 2016.

FERNANDES, Ana Cláudia F. **O rap e o letramento: a construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo**. 2014. 273 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo.

Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-08122014-145049/publico/ANA_CLAUDIA_FLORINDO_FERNANDES.pdf. Acesso em 28 jun. 2020.

FIALHO, Vania Malagutti; ARALDI, Juciane. Fazendo rap na escola. **Música na educação básica**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, outubro de 2009. ISSN 2175 3172

FIGUEIREDO, Angela. Fora do jogo: a experiência dos negros na classe média brasileira. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 23, p. 199-228, Dec. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 14 Abr. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332004000200007>.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 15-43.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. [ebook]

FLICK, U. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3ª. ed. Porto Alegre: Bookman, 2009a.

_____. **Desenho da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, Artmed, 2009b. (Coleção Pesquisa Qualitativa)

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a Análise do Discurso em educação. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 114, p. 197-223, nov. 2001.

GANHOR, João Paulo. **Ciência, tecnologia e o rap: contribuições à educação científica e tecnológica em periferias urbana**. 2016. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação Científica e Tecnológica, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/169080>. Acesso em: 18 set. 2019.

GARCIA, Allyson Fernandes. Cultura política no rap cubano. In: Simpósio de História Nacional: Contra os preconceitos: história e democracia, XXIX., 2017, Brasília. **Anais...** Brasília: UNB, 2017. 1-14. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502848640_ARQUIVO_Culturapoliticanorapcubano.pdf. Acesso em: 20 set. 2020.

GARCIA, W. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC'S (1990-2006). **Ideias**, v. 4, n. 2, p. 81-108, 20 dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382>. Acesso em: 31 Ago. 2020

_____. "Diário de um detento": uma interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Lendo música**: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 179-216.

_____. Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", do Racionais MC's. **Estud. av.**, São Paulo, v. 25, n. 71, p. 221-235, Abr. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000100015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 18 Ago. 2020.

GATTI, Vanessa Vilas Boas. **Súditos da rebelião**: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015). 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2015.tde-22122015-110930. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-22122015-110930/pt-br.php>. Acesso em: 16 set. 2020.

GELEDÉS. **Projeto Rappers**: Memória Institucional de Geledés. [S. l.], 12 abr. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/projeto-rappers/>. Acesso em: 14 set. 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2002.

GOMES, Fernando Bertani. Escalas da Necropolítica: Um ensaio sobre a produção do 'outro' e a territorialização da violência homicida no Brasil. **Geografia, Ensino & Pesquisa**, Santa Maria, v. 21, n.2, 46-60, Mai-Ago, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/geografia/issue/view/1171>. Acesso em: out. 2020.

GONÇALVES DA SILVA, V. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 55, n. 2, 2013. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2012.59309. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/59309>. Acesso em: 10 nov. 2020.

GONZALEZ, Evelyn. **The Bronx**. New York: Columbia University, 2004.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988a.

GUEDES, Maurício. "A música que toca é nós que manda": um estudo do "proibidão". Rio de Janeiro, 2007. 135p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: EdiPUC-Rio, 2016.

_____. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HAMA, Lia. A mina do mano? **TPM**, São Paulo, v. 153, n. 1, p. 1-1, set. 2015. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-eliane-dias-mulher-de-mano-brown-e-empresaria-do-rationais>. Acesso em: 15 set. 2020

HOOD, Rappin'. O rap eleva o tom. [Entrevista concedida a] Pedro Alexandre Sanches. **Farofafá**. 2006. Disponível em: <https://farofafa.cartacapital.com.br/2006/06/26/o-rap-eleva-o-tom/>. Acesso em: 18 set. 2020.

hooks, bell. Escolarizando homens negros. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 677-689, Dez. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2015000300677&lng=en&nrm=iso. Acesso em 10 Nov. 2020.

KAJIKAWA, Loren. **Sounding Race in Rap Songs**. Oakland, California: University Of California Press, 2015.

KEHL, Maria Rita. Radicais, Raciais, Racionais: a grande frátria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo Perspec.**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 95-106, Set. 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288391999000300013&lng=en&nrm=iso. acesso em 15 Ago. 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAHIRE, Bernard. O jogo literário e a condição de escritor em regime de mercado. **Forum Sociológico**, [S.L.], n. 19, p. 73-79, 1 jun. 2009. Disponível em: <https://journals.openedition.org/sociologico/321>. Acesso em: 17 set. 2020.

_____. **Retratos sociológicos**: disposições e variações individuais. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LAURENCE, Rebecca. 40 years on from the party where hip hop was born. **BBC Culture**, 2014. Disponível em <https://www.bbc.com/culture/article/20130809-the-party-where-hip-hop-was-born>. Acesso em 29 jun. 2020.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda Hip Hop!**: despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin, aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACHADO, Ida Lucia. A narrativa de vida como materialidade discursiva. **Abralin**, São Cristóvão - Se, v. 14, n. 2, p. 95-108, jun. 2015. Semestral.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a ciência e o saber**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACEDO, Iolanda. A linguagem musical Rap: expressão local de um fenômeno mundial. **Tempos Históricos**. Marechal Cândido Rondon, v. 15, p. 261-288, jan. /jun., 2011.

MACEDO, Márcio. Hip Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, Lúcio; KOWARICK, Lúcio (org). **Pluralidade Urbana em São Paulo**: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais. São Paulo: Fapesp/editora 34, 2016. p. 23-53.

MADRID, Alejandro L. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. **Trans**: Revista Transcultural de música, Barcelona, v. 13, s. n, jan. 2009. Anual. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/article/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>. Acesso em: 23 set. 2020.

MAFFIOLETTI, C. **Retomando a nossa esquina**: o movimento hip hop e suas formas de fazer política em Porto Alegre (Dissertação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

_____. **Movimento hip hop em Porto Alegre rede de relações e protagonismo juvenil**. 2010. 74 f. TCC (Graduação) - Curso de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia Ciências e Letras, Ufrgs, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28467/000769862.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 set. 2020.

MARCHI, Leandro de. Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 167-182, jul. 2020. Semestral. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/76/77>. Acesso em: 14 set. 2020.

MARCON, Frank; SOUZA FILHO, Florival de. Estilo de vida e atuação política de jovens do hip-hop em Sergipe. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 509-544, ago. 2013. Contínua. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/download/82540/85515/0>. Acesso em: 14 set. 2020.

MARQUES, Rosa Maria; XIMENES, Salomão Barros; UGINO, Camila Kimie. Governos Lula e Dilma em matéria de seguridade social e acesso à educação superior. **Brail. J. Polit. Econ.**, São Paulo, v. 38, n. 3, p. 526-547, Set. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31572018000300526&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 jan. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/0101-35172018-2784>

MARTINS, Leda Maria. Performances da oraliteratura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MAUGER, Gérard. Violência Simbólica. In: CATANI, Afrânio Mendes de et al. (org). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MAZER, Dulce Helena. **Racionalidades do consumo musical**: práticas culturais juvenis na cena rap porto-alegrense. 2017. 246 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Informação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/173295>. Acesso em: 03 set. 2020.

_____. Rap de gaúcha: Performance e resistência de MCs nas cenas rap da região metropolitana de Porto-Alegre. **Contemporânea**, Salvador, v. 16, n.1, p. 133-153, jan-abr. 2018. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/25976>. Acesso em: 18 set. 2020.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, n.33, 123-151, Dez. 2016. Disponível em: <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acesso em: 21 out. 2020.

MORAES, Reginaldo Corrêa De. New York e o Bronx. A opulência vista pelo outro lado (I). **Jornal da Unicamp**, 2018. Disponível em <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/artigos/reginaldo-correa-de-moraes/new-york-e-o-bronx-opulencia-vista-pelo-outro-lado-i> Acesso em 04 jul. 2020.

MOREIRA, L. C. C. Retratos pungentes de populações periféricas: Marshall Berman e Helena Viramontes. **Outra Travessia** (UFSC), v. 8, p. 117-126, 2009.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Olojá: Entre encontros - Exu, o senhor do mercado. **Das Questões**, v. 4, n. 1, 27 set. 2016.

NEGUS, Keith. O *business* do rap: entre as ruas e os escritórios dos executivos das gravadoras. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream**: novas tendências da música independente no início do século XXI . São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 61-86.

OLIVEIRA, A. “Quanto vale o show?”: Racionais MC’s e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 5, v. 1, p. 113-37, jul.-dez. 2017. Disponível em: < <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/1010>> Acesso em: 17 jun. 2020.

_____. O evangelho marginal dos Racionais MC’s. In: MC’s, Racionais. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, [e-book]. Não Paginado.

_____. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e

Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.8.2015.tde-09102015-154802. Acesso em: 2020-08-28.

_____. **20 anos de “Sobrevivendo no inferno”**: entrevista com acauam oliveira (upe), parte 1. Entrevista com Acauam Oliveira (UPE), parte 1. 2019. [Entrevista concedida a] BVPS. Disponível em: <https://blogbvps.wordpress.com/2019/07/09/20-anos-de-sobrevivendo-no-inferno-entrevista-com-acauam-oliveira-upe/>. Acesso em: 26 ago. 2020.

_____. Tarefa da esquerda permanece a mesma: barrar o caráter predatório automático do capitalismo. **Cadernos IHU Ideias**, São Leopoldo, v. 16, n. 274, p. 1-48, jul. 2018. Quinzenal. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/images/stories/cadernos/ideias/274cadernosihuideias.pdf>. Acesso em: 15 set. 2020.

OLIVEIRA, L.; SEGRETO, M.; CABRAL, N. L. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 56, p. 101-126, 18 dez. 2013.

OLIVEIRA, Taís Silva. **Redes Sociais na Internet e a Economia Étnica**: Um estudo sobre o Afroempreendedorismo no Brasil. 135 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do ABC, São Bernardo do Campo, 2019.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papyrus, 1998.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015.

OS ALICERCES (Temporada 1, ep. 1). Hip-Hop Evolution [Série]. Direção de Darby Wheeler. Canada: **Netflix**, 2016. (48 min.), Streaming, Colorido.

OSUMARE, Halifu. Beat streets in the global hood: connective marginalities of the hip hop globe. **Journal of American & Comparative Cultures**. Nova Jersey, v. 24. p. 171-181, jan./jun., 2001.

_____. **The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop**: Power Moves. New York: Palgrave MacMillan, 2007.

PAIXÃO, Mayara. **Preta Rara**: “Para mim, resistir é estar viva”. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/11/25/preta-rara-para-mim-resistir-e-estar-viva>. Acesso em: 22 out. 2020.

PEREIRA, A. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologia da informação e da comunicação. **Revista Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, 25 jun. 2014.

PERUZZO, Círcia M. Krohling. Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participativa: da observação participante à pesquisa-ação. **Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas**, Colima (México), v. 23, n. 3, p. 161-190, set. 2016. Trimestral. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/316/31652406009/html/index.html#fn47>. Acesso em: 28 set. 2020.

PETHERBRIDGE, Danielle. O que há de crítico na vulnerabilidade? Repensando interdependência, reconhecimento e poder. **Dissonância**, Campinas, v. 1, n. 2, p. 145-176, dez. 2017. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/article/view/2992/2261>. Acesso em: 22 out. 2020.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior**: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual. São Paulo: Planeta, 2019.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana; SCALCO, Lucia Mury. Da esperança ao ódio: juventude, política e pobreza do lulismo ao bolsonarismo. **Cadernos IHU ideias**, São Leopoldo, v. 16, n. 278, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: 34, 2009. 72 p.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Stéphanie. Quem somos: mulheres negras no plural, nossa existência é pedagógica. In: HOLLANDA, Heloísa Buaque de (org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROCHA, Guilherme Lucio de. Explicando detalhes: o que é Cypher. **Z Matérias**. 2018. Disponível em: <https://kondzilla.com/m/explicando-em-detalhes-o-que-e-cypher>. Acesso em: 04 set. 2020.

ROCHA, Róbson Peres da. O negro e as condições de produção no subcampo da publicidade: uma análise de trajetória. In: ARAUJO, Glauco Ludwig (org.). **Ciências Sociais em Estudo**. Passo Fundo: UPF Editora, 2019.

RODRIGUES, Ricardo Santos. Entre o passado e o agora: diáspora negra e identidade cultural. **Rev. Epos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, dez. 2012. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-700X2012000200008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 05 jun. 2020.

ROSENTHAL, G.. **História de vida vivenciada e história de vida narrada**: *Gestalt* e estrutura de autoapresentação biográficas. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2017. 295 p.

_____. **Pesquisa social interpretativa**: uma introdução. Porto Alegre: Edipucrs, 2014.

SANTOS, FG. **Economia e Cultura do Candomblé na Bahia**: o comércio de objetos litúrgicos afrobrasileiros - 1850/1937 [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2013.

SANTOS, J. A. Diáspora africana: paraíso perdido ou terra prometida. In: MACEDO, J.R. (org.). **Desvendando a história da África** [online]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Diversidades series, p. 181-194. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/yf4cf/epub/macedo-9788538603832.epub..> Acesso em: 18 set. 2019.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem**: trajetória social e intelectual de mano brown. 2012. 293 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280940>. Acesso em: 14 set. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018. 124 p.

SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA, Rafael Lopes de; GOMES, Álvaro Cardoso; LEÃO, Maria Aparecida. Uma linguagem marginal em busca de reconhecimento: a música rap e a integração sociocultural dos jovens periféricos. **Revista da Universidade Vale do Rio Verde**, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 566-580, nov. 2015. Semestral. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/revistaunincor/article/view/2467/pdf_401. Acesso em: 14 set. 2020.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: culturas e identidades no movimento hip hop. 2009. 206 f. Tese (Doutorado) - Curso de Linguística Aplicada, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269280/1/Souza_AnaLuciaSilva_D.pdf. Acesso em: 26 fev. 2020.

SOUZA, Ângela Maria de. O rap crioulo em Portugal: corporalidades em performance dando voz a novas realidades. **Revista Angolana de Sociologia**, [S.L.], n. 8, p. 111-127, 1 dez. 2011. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/ras.564>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ras/564>. Acesso em: 20 set. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. [E-book]. Não paginado.

TADDEO, Eduardo. **A guerra na visão de um favelado**. São Paulo: Eduardo Taddeo, 2012.

TAVARES, Breitner. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. **Soc. Estado.**, Brasília, v. 25, n. 2, p. 309-327, Ago. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922010000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 17 Ago. 2020.

TEDESCO, João Carlos. **Georg Simmel e as sociabilidades do moderno**: uma introdução. Passo Fundo, RS: Universidade de Passo Fundo, 2006.

TEPERMAN, Ricardo. **Do rap ao rap: Emicida de 2015 não é o Racionais de 1990...** 2015. a. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/ensaio/2015/11/13/Do-rap-ao-rap-Emicida-de-2015-n%C3%A3o-%C3%A9-o-Racionais-de-1990...-nem-o-Brasil>>. Acesso em: 03 fev. 2020. TV, Rap Nacional. **Entrevista com**: Eduardo Taddeo. 2019. (28m 08s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gqV6CXFibrI>. Acesso em: 14 set. 2020.

_____. O rap radical e a nova classe média. **Psicologia USP**, [s. l.], v. 26, n. 1, p. 37-42, 2015. b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010365642015000100037&lng=pt&tlng=pt> Acesso em: 24 jan. 2020.

_____. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2015c.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: Uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, 285 pp.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estud. av.**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 225-241, Abr. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100020&lng=en&nrm=iso. Acesso em: on 14 Set. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100020>.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. .

_____. **A letra e a voz**: A "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **La poesía y la voz en la civilización medieval**. Madrid: Abada, 2006. (Lecturas: teoría literaria).