



**Daniela Silva de Freitas**

**Ensaaios sobre o rap e o slam  
na São Paulo contemporânea**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada no Programa de Pós-graduação  
em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para  
obtenção do grau de Doutor em Literatura, Cultura e  
Contemporaneidade.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Eneida Leal Cunha

Rio de Janeiro

Abril de 2018



**DANIELA SILVA DE FREITAS**

**Ensaaios sobre o rap e o slam na São  
Paulo contemporânea**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Eneida Leal Cunha**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Liv Rebecca Sovik**

UFRJ

**Profa. Leila Lehnen**

UNM

**Prof. Rôssi Alves Gonçalves**

UFF

**Profa. Monah Winograd**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 20 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

### **Daniela Silva de Freitas**

Graduou-se em Letras: Inglês/ Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2009. Em 2012, concluiu o Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa na mesma instituição. Foi professora da rede municipal do Rio de Janeiro, professora substituta de língua inglesa no Colégio Pedro II e de literatura norte-americana na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem interesse nas áreas de literatura e cultura norte-americanas e brasileiras contemporâneas. Atualmente, é professora do curso de Letras da Universidade Castelo Branco.

### Ficha Catalográfica

Freitas, Daniela Silva de

Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea / Daniela Silva de Freitas ; orientadora: Eneida Leal Cunha. – 2018.

132 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Hip-hop. 3. Rap. 4. Slam. 5. Performance. 6. Poesia. I. Cunha, Eneida Leal. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

*À Marielle Franco, minha vereadora,  
minha representante, minha voz silenciada,  
cuja presença vai ser para sempre chama.*

## Agradecimentos

A Iuri Gouvêa, meu parceiro de pesquisa e de vida, sem quem essa tese jamais existiria. A Ramon e Karina, por serem meus irmãos. A Rafa e Gabi, pelo hip-hop, pelos papos, por cuidarem dos gatos durante o sanduíche. A Tomás e Donato, pelas discussões sobre estética, ética e música. A Davi, Belinha e Pedro, por me ensinarem a aceitar que, apesar de todo o nosso empenho, escrever é falhar. A Maíra e Luna, pela amizade que ainda me ampara nessa cidade estrangeira.

A Aïcha Barat, Ana Dickstein, Julia Casotti, Mariana Elia e Valquíria Luna, pela parceria durante esses anos de luta. A Tiago Velasco e Ricardo Domingos, por me ouvirem, me ajudarem e me apoiarem sempre. A Kelly Cardoso, André Nascimento, Andressa Maia e Karen de Melo, por serem nossa família brasileira em Albuquerque.

À minha orientadora, Eneida Leal Cunha, por ser uma leitora exigente e me ensinar que toda produção é uma negociação. Às professoras Rôssi Alves e Leila Lehnen, pela sororidade e generosidade, por me ensinarem a lidar com o fato de que é sempre mais difícil sobre o contemporâneo e sempre mais difícil para as mulheres. À professora Szu-Han Ho, por todo o apoio e interesse, pela reflexão e pela prática. Aos professores Júlio Diniz e Liv Sovik, pela iniciação nos estudos da canção e do rap. Ao professor Fred Coelho, pela escuta e pela insistência no rap. Ao professor Miguel Jost, por aceitar compor esta banca.

A Rodrigo Santana, responsável pela secretaria de pós-graduação em literatura da PUC-Rio, pela ajuda sempre pronta e imediata.

À Capes e à PUC-Rio, pelo auxílio sem o qual essa pesquisa não poderia ser realizada.

A Charles de Jesus, organizador do *Slam Resistência* e Jive Poetic, organizador do *Nuyorican Poets Café*, pelos ingressos, entrevistas e conversas.

Acredito que a escrita seja uma prática social. Enquanto esta tese leva a minha assinatura, ela não se realizaria sem a colaboração, a influência, a presença e a leitura das pessoas nomeadas aqui e de tantos outros professores e amigos, colegas e alunos. A todos eles, o meu reconhecimento por sua contribuição para este trabalho.

## Resumo

Freitas, Daniela Silva de. Cunha, Eneida Leal. **Ensaaios sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea**. Rio de Janeiro, 2018, 132p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

*Ensaaios sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea* analisa algumas das transformações ocorridas no período entre 1997 – ano de lançamento do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do Racionais MC`s – e o momento atual, o ano de 2017, no que diz respeito à palavra cantada na cultura hip-hop em São Paulo. Como essa cena atualmente tem como característica central a sua multiplicidade, esta tese compõe-se por ensaios relativamente independentes sobre diferentes produções artísticas que têm em comum o apreço pelo chamado quinto elemento da cultura hip-hop: o conhecimento, e seus ideais de construção de comunidade e cidadania. Cada uma dessas produções lida com essas questões de forma distinta, às vezes dentro de um circuito independente, outras através da disputa pela ocupação de espaços dentro do circuito tradicional. Os textos estudados aqui – o trabalho do grupo Racionais MC`s e dos rappers Criolo, Emicida, Karol Conka e Rico Dalasam, e o *Slam Resistência* – apontam para a forte interrelação entre poesia e técnica existente no movimento hip-hop paulista. Eles querem ser *poiesis*, no sentido em que querem produzir não só poesia, mas também vida. O argumento central desta tese é que este processo poético passa pela utilização de novas linguagens e pela criação de novas lógicas e percursos para os sistemas de produção, recepção, curadoria e promoção da arte hoje.

## Palavras-chave

hip-hop; rap; slam; performance; poesia.

## Abstract

Freitas, Daniela Silva de. Cunha, Eneida Leal (advisor). **Essays on Rap and Slam Poetry in Contemporary São Paulo**. Rio de Janeiro, 2018, 132p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

*Essays on Rap and Slam Poetry in Contemporary São Paulo* aims to analyze some of the transformations that have happened within the hip-hop movement in São Paulo in regards to the realm of the “sung word” or “palavra cantada”, namely rap and slam poetry, during the last twenty years – from the release of Racionais MC’s *Sobrevivendo no Inferno* to the present moment. As the contemporary hip-hop scene in São Paulo is defined by its multiplicity, this dissertation is composed by separate essays that discuss and analyze different artistic productions. The respect for the fifth element of hip-hop culture – knowledge and its ideals of community-building, collectivity and citizenship – is what brings these productions together. Each of them deal with these matters differently, sometimes inside an independent circuit, other times fighting to occupy spaces within the mainstream. The works analyzed here, namely the work of rappers Racionais MC’s, Criolo, Emicida, Karol Conka and Rico Dalasam as well as the poetry slam *Slam Resistência*, point to the strong interconnection between poetry and technique in São Paulo’s hip-hop culture. These works want to be *poiesis*, in the sense that they want to produce not only poetry but also life. The thesis presented here is that such a poetic process entails the use of new languages and the creation of new logics and paths for the systems of production, reception, curatorship and promotion of art today.

## Keywords

hip-hop; rap; slam poetry; performance; poetry.



## Sumário

1. Introdução.....	11
2. As baladas líricas do Racionais MC's.....	19
3. Do rap ao rap: Criolo, Emicida e a “linha evolutiva” da música popular brasileira.....	35
4. Karol Conka e Rico Dalasam: usos do erótico.....	67
5. <i>Slam Resistência</i> : poesia, cidadania e insurgência.....	92
6. Considerações finais.....	116
7. Referências bibliográficas.....	122

## Lista de imagens

Imagem 1 – Processo de produção da primeira mixtape de Emicida	43-46
Imagem 2 – Criolo posa de Cartola	60
Imagem 3 – Foto do Instagram de Mano Brown	62
Imagem 4 – Jaloo e Karol Conka na gravação de Superbonita	73
Imagem 5 – Cenas do clipe de “Lalá”	75
Imagem 6 – Karol Conka no clipe de “É o Poder”	76
Imagem 7 – Karol Conka e MC Carol no Lollapalooza de 2016	80
Imagem 8 – Foto do Instagram de Rico Dalasam	83
Imagem 9 – Capa do EP <i>Balanga Raba</i>	84
Imagem 10 – Sequência de fotos do Instagram de Rico Dalasam	85-87
Imagem 11 – Paulina Turra no <i>Slam Resistência</i>	100
Imagem 12 – Tawane Theodoro no <i>Slam Resistência</i>	103
Imagem 13 – Patrícia Meira no <i>Slam Resistência</i>	105
Imagem 14 – Lucas Koka no <i>Slam Resistência</i>	108
Imagem 15 – Lucas Afonso no <i>Slam Resistência</i>	110

# 1

## Introdução

*Ensaaios sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea* investiga algumas das transformações ocorridas no período entre os anos de 1997 – ano de lançamento do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do Racionais MC's – e o momento presente, o ano de 2017, no que diz respeito à palavra cantada na cultura hip-hop na cidade de São Paulo. Contudo, como uma das principais características dessa cena hoje é exatamente a sua multiplicidade, queremos, desde já, enfatizar a impossibilidade do mapeamento e da análise de todas as mudanças significativas ocorridas durante esses vinte anos. Ao longo desse período, muitos artistas, produções e práticas surgiram, com especificidades e agendas das mais diversas.

Longe de buscar compor um panorama exaustivo capaz de apreender e analisar por completo toda essa pluralidade, esta tese é composta por quatro ensaios relativamente independentes sobre diferentes produções artísticas que têm em comum o apreço pelo chamado quinto elemento da cultura hip-hop: o conhecimento, (ou o “compromisso”, como o chamava o rapper Sabotage) e seus ideais de construção de comunidade e cidadania.

Na introdução à primeira edição do *Journal of Hip Hop Studies*, de 2013, seus editores afirmam que se antes se supunha que o hip-hop era uma moda passageira, hoje ele adquiriu o status de um fenômeno transglobal: o hip-hop se tornou um “astuto professor” para aqueles dispostos a escutar suas “mensagens pesadas” e “aprender suas lições”. Com “suas mensagens de resistência, consciência social e pessoal, ativismo [...] e engajamento social”, o hip-hop é “uma voz para muitos e um espaço e lugar de expressão individual contextualizada e legítima”. Muito mais que “gênero musical”, eles afirmam, o hip-hop

é uma voz; é uma identidade; é um movimento; é uma força; é uma comunidade de pessoas em busca de justiça e conhecimento elevado; é um ambiente para aqueles que buscam consolo espiritual e libertação catártica; é performance; é, como afirmou KRS-One, um lugar onde

vozes – tanto as marginais quanto as *mainstream* – podem ser ouvidas e florescer (MILLER et alli, 2013, p.6, *tradução nossa*).

No seu *The Gospel of Hip Hop*, o rapper KRS-One identifica o “conhecimento de rua” como o sétimo elemento da cultura hip-hop. Porém, a ideia do quinto elemento, dizem os pesquisadores, tem sua origem em Afrika Bambaataa, um dos três DJs que, junto com Kool Herc e Grandmaster Flash, compõe a santíssima trindade do hip-hop, um dos três fundadores do gênero.

Em seu artigo sobre o quinto elemento em *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, Travis L. Gosa afirma que parte do esforço de Bambaataa tem sido “(re)inventar o hip-hop como um movimento social coerente”, organizar os quatro elementos do hip-hop – DJs (que são o componente musical do movimento), b-boys (a dança), grafiteiros (as artes visuais) e rappers (a arte das palavras) – “em uma cultura comunitária unificada”. Gosa cita uma declaração de um dos primeiros dançarinos de break, Jorge “Popmaster Fabel” Pabon, que afirma que, antes de Bambaataa, “cada elemento dessa cultura tinha a sua própria história e terminologia” (Gosa, 2015, p.59).

Quanto ao quinto elemento, Gosa afirma que:

A contribuição mais importante de Bambaataa para a cultura hip-hop, além da invenção da expressão “hip-hop” e da introdução da música funk-eletrônica ao repertório dos DJs, é a sua insistência de que o “conhecimento de si” fosse considerado o quinto elemento oficial da cultura hip-hop. [...] de acordo com Bambaataa, um movimento ideológico coerente de batidas, temas, dança, arte e política poderia empoderar pessoas oprimidas ao redor do mundo. (Gosa, 2015, p.58-59, *tradução nossa*)

O autor conta que Bambaataa teve essa ideia ao assistir o filme *Zulu*, de 1964, no qual

um pequeno grupo de guerreiros zulus usam os sons de escudos batendo e músicas para aterrorizar e depois derrotar o poderoso exército inglês na África do Sul pré-colonial. Da mesma forma, Bambaataa previa que a música, a dança e um senso renovado de orgulho africano poderia derrotar os traficantes e a desesperança no South Bronx. (Gosa, 2015, p.60-61, *tradução nossa*)

Isso porque, na época da origem do hip-hop, Nova Iorque tinha se tornado uma cidade

cirurgicamente dividida entre um grupo de colarinho branco, influente, tecnocrata e profissional que controlava a vida comercial e financeira de uma cidade internacional e um setor de serviço desempregado e subempregado, substancialmente negro e hispânico. (Rose, 1994, p.29, *tradução nossa*)

A própria trajetória de Bambaataa, que foi de líder local de uma gangue de rua a DJ fundador do movimento hip-hop, ilustra o contexto de surgimento do hip-hop nos Estados Unidos. Como a Nova Iorque do fim dos anos 1970, as metrópoles brasileiras pós-redemocratização estavam mergulhadas em uma crise política, social e cultural. Enquanto “as classes alta e média” podiam dispor “de uma nova simulação de democracia, encenada pelo impeachment do presidente Collor e pela projeção dos moradores da favela como marginais e parasitas”, a camada mais pobre da população só pôde assistir, à margem, esse novo espetáculo da democracia. Mesmo depois da redemocratização, o direito deles à cidadania continuou interditado, conforme aponta George Yúdice em seus estudos sobre o contexto de surgimento do funk e do rap no Rio de Janeiro e em São Paulo (Yúdice, 1997, p. 38).

Ao longo desta tese, veremos que cada uma das produções estudadas – a obra do grupo Racionais MC's e dos rappers Criolo, Emicida, Karol Conka e Rico Dalasam, e o slam de poesia *Slam Resistência* – lida com o quinto elemento da cultura hip-hop de forma distinta. Em seus projetos de manutenção desse compromisso, elas buscam ser *poiesis*, no sentido em que objetivam produzir não só poesia, mas também vida. Ao longo da pesquisa, observamos que o processo de construção poética de cada uma dessas obras passava, inescapavelmente, pela criação de novas linguagens, lógicas e percursos para a produção, recepção e promoção da poesia e da música – inovações técnicas imprescindíveis para a produção de um novo sistema de circulação e produção de significados.

Em *Black Noise*, Tricia Rose aponta para como “os elementos musicais do rap e seu emprego da tecnologia são aspectos cruciais para o desenvolvimento de sua forma e são absolutamente críticos para a evolução do hip-hop em geral”. Apesar de parte das origens do rap derivarem da tradição oral da cultura afro-

americana, o rap não se caracteriza como uma mera extensão dessa tradição. É só a partir da análise da fusão dessa oralidade com a tecnologia pós-moderna que a lógica do rap pode ser propriamente entendida (Rose, 1994, p.25, *tradução nossa*).

Quanto à invenção desse novo circuito de produção, recepção, divulgação e curadoria da arte – especificidade do rap brasileiro não compartilhada pelo rap americano –, em entrevista a pesquisadores da UFJF, Allan da Rosa, escritor marginal contemporâneo explica a necessidade da criação dessas novas lógicas:

É porque a gente também não está só interessado no texto, mas também está interessado no texto. Não estou interessado só no livro. Falar “só” é até errado porque o livro é um mar. Eu estou muito interessado em outras coisas além do livro. Não só no meu texto, mas na Edições Toró como editora, acervo. Eu estou interessado não só em arejar a literatura, em arejar a crítica, [mas] em arejar a educação brasileira na questão afro-brasileira. Outros caras estão interessados em outras fitas, os caras estão interessados em arejar a mídia. Outro cara já está interessado em erguer vigas do movimento de moradia. Então, não é um movimento de gente que fala assim “sou escritor e pronto”, porque senão acaba escrevendo um livro a cada seis meses. Não falta ideia. Eu e várias pessoas. Então, por que? Porque você prioriza, além das miradas que a vida te oferece, né? filhos, amores, outras coisas, você tem as responsabilidades com o seu texto. Eu sinto falta de escrever. Muita falta. É um dilema, um vulcão no meu peito. Caramba, eu quero escrever! Eu não pego um ônibus sem pensar em escrita, no texto. Só que, por que não tem tempo? Não estou reclamando que não tenho tempo. É porque eu estou fazendo do meu tempo outras catapultas, né? Assim como outros caras também. Não é um movimento de gente que só quer escrever, sabe? Não é um movimento de gente que está só pensando em fazer texto. A gente está, a partir desse eixo da palavra, vitalizando um monte de outras vontades. E essa palavra, quando vai para o papel, ela traz tudo isso aí, meu. A gente sabe que... a gente não é besta, né? A gente sabe que está escrevendo coisas que nunca foram escritas. E que se não fosse a gente hoje, não seriam escritas. Não estariam sendo escritas, ou estariam sendo escritas de uma forma estereotipada. E isso é uma consciência. Pode ser uma consciência errada, mas é uma consciência que se tem desse papel mesmo. (Rosa, 2011, p.9)

Allan da Rosa explica que seu interesse não é “só” escrever livro. Ele alega não ter tempo para isso. Seu interesse – ele afirma nesse trecho e no restante da entrevista – é fazer com que seu livro circule por novos lugares, alcance e forme novos públicos: é criar uma editora, um acervo, um novo circuito; publicar outros

autores; “arejar a literatura, [...] a crítica [e] [...] a educação brasileira na questão afro-brasileira”. Assim como o circuito tradicional da literatura não basta para a literatura marginal, os circuitos tradicionais da música e da poesia parecem não bastar para o rap e para o slam, como veremos no decorrer da tese.

Com essa citação de Allan da Rosa, sinalizamos que, mesmo que o foco desta tese esteja no rap e no slam, parte-se da premissa de que eles são parte de uma cena maior da palavra cantada dentro da cultura hip-hop e que considerá-los como um sistema independente, que opera fora do diálogo com esse circuito implicaria em um erro central de análise. A partir desse contexto, percebemos que os limites entre rap e poesia, entre hip-hop e literatura marginal sempre foram tênues, suas fronteiras são constantemente borradas pelos artistas e pelo público em suas práticas. Seus frequentadores e personagens compõem um cena grande e heterogênea, mas relacionam-se entre si, migram entre linguagens, se interconectam. Mano Brown colabora em *Capão Pecado*, de Ferréz, e é homenageado em poema de Sérgio Vaz. Ferréz canta rap “só pra cativar os moleque pra literatura”, conforme ele relata no filme *Palavra En(Cantada)*. Emicida gravou sua primeira mixtape depois de vencer a Liga dos MC’s e se declara fã de Sérgio Vaz. Criolo e DJ DanDan fundaram, em 2006, a Rinha dos MC’s. Em “Vasilhame”, Criolo avisa seus ouvintes que “toda quarta-feira ainda tem Cooperifa”. Em entrevista, Charles de Jesus, organizador do *Slam Resistência*, fala sobre a influência do Sarau do Binho no *Slam*. Lari Marques, poeta frequentadora do *Resistência*, também compete nas batalhas de MC. Del Chaves, *slammaster* do *Slam Resistência*, cita trechos do Racionais durante o *Slam* e os poetas participantes sempre citam e sampleiam trechos de raps em suas poesias. Poetas do slam publicam coletâneas com suas poesias e se tornam literatura marginal. Enquanto a literatura marginal, os saraus, as batalhas de rima, o rap e o slam ainda mantêm certa especificidade de suporte, público e alcance, todo esse circuito se interrelaciona, autocontamina e borra, principalmente no nível de suas linguagens, temas e compromissos.

Quando empregamos a expressão “palavra cantada”, portanto, nos referimos ao conceito proposto por Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros na sua introdução ao volume *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Para as organizadoras,

O universo de repertórios concernidos pela palavra cantada compreende um amplo espectro de modalidades de vocalização musical do discurso poético. Engloba grande parte das literaturas orais ou vocais, a canção primitiva, folclórica e mediatizada, o canto erudito e o teatro musical, podendo comportar ainda outros tipos de vocalização expressiva (palavras declamadas, entoadas, gritadas...). (Matos et al, 2001, p.7)

Da forma como a utilizamos nesse trabalho, a expressão “palavra cantada” anuncia a fluidez dos limites entre poesia, literatura, música e canção. Ela acena também para a presença da voz e do corpo como componentes significativos dentro da cultura hip-hop.

Essa fluidez revela a natureza pós-autônoma (Ludmer, 2007) desse tipo de arte. Além de se materializar no nível formal, essa pós-autonomia também se faz presente no que diz respeito à separação, por exemplo, entre as esferas da arte e da vida, da realidade e da ficção, da oralidade e da escrita, do eu e do outro, do indivíduo e da comunidade, do privado e do público, do pessoal e do político, limites que todas essas manifestações cruzam de maneiras distintas, como veremos no que diz respeito ao rap e ao slam ao longo da tese.

O marco inicial de nosso recorte é o lançamento do álbum *Sobrevivendo no Inferno* do Racionais MC's em 1997. Sua centralidade não se dá só por causa da virada que o álbum representa dentro do projeto da obra do Racionais, mas também por conta da forma como ele (e as práticas do grupo na época do lançamento e divulgação do álbum) ecoa dentro de variadas séries: dentro dos sistemas do rap, da canção e da música popular brasileira e até dentro dos sistemas da poesia e da literatura brasileira, afetando a linguagem e o circuito de produção, recepção e distribuição da música e da arte.

No primeiro capítulo, argumentamos como, a partir desse álbum, o rap do Racionais MC's transforma o sistema da poesia e da música brasileira. Como Ecio Salles (2007) e Adam Bradley (2017), tratamos o rap simultaneamente como música e poesia. Para exemplificar as mudanças provocadas pelo trabalho do Racionais, usamos o prefácio de William Wordsworth à edição de 1802 de *Lyrical Ballads*, em que Wordsworth esclarece ao público que não conseguia enxergar onde estava a poesia em seu livro quais foram os pressupostos teóricos e estéticos dos quais ele partiu para compor o volume em pareceria com Samuel Taylor Coleridge. O primeiro capítulo tenta mostrar como a obra do Racionais, como a



de Wordsworth e Coleridge, redefinem os termos do que é poesia – de que assunto ela deve tratar, de que maneira e com que propósito –, quem é o poeta e para quem ele fala<sup>1</sup>.

Ao mesmo tempo em que o Racionais propunha uma nova linguagem para poesia, o grupo também desenhava um circuito independente para a sua arte, se recusando a participar de programas de televisão ou a conceder entrevistas para a grande mídia, gravando e distribuindo seus álbuns de maneira independente, arranjando os próprios shows. Mesmo dentro desse esquema independente, *Sobrevivendo no Inferno* vendeu mais de um milhão de cópias com seu álbum de 1997 – além de quatro milhões de cópias piratas, segundo dados extra-oficiais.

No segundo capítulo desta tese, vemos como o trabalho do Racionais abriu portas para as transformações que Criolo e Emicida trouxeram tanto para o negócio do rap no Brasil quanto para a expansão do seu repertório estético, formal e temático e dos lugares que o rap começou a poder ocupar dentro da música brasileira. Frutos da “nova classe C” emergente nos governos Lula e Dilma, Criolo e Emicida empregam uma série de estratégias que lhes permitem negociar as fronteiras do independente e do *mainstream*, do rap e da canção com bastante autonomia, criando estratégias para entrar e sair de diferentes circuitos.

O terceiro capítulo investiga os usos do erótico na produção dos rappers Karol Conka e Rico Dalasam. Como Audre Lorde, estes rappers usam o erótico como instrumento de empoderamento para dar visibilidade a questões de raça e gênero e sua interseção no Brasil contemporâneo. Para tanto, mais que as letras dos raps, nos voltamos para as performances de Dalasam e Conka, o repertório cultural criado pelos textos produzidos por seus corpos através de imagens e videocliques disponibilizados em suas plataformas sociais – como o *Instagram*, o *YouTube* e o *Facebook* –, das entrevistas que concedem a jornais, revistas, programas de TV ou

---

<sup>1</sup> Depois da escrita desse ensaio, primeira parte que escrevi desta tese, encontrei, no livro de Adam Bradley, *The Book of Rhymes*, um estudo comparativo entre o rap e a poesia. Em determinado trecho, Bradley comenta especificamente a semelhança entre o rap e a forma poética da balada. Coincidentemente, ele cita o mais famoso poema de Coleridge, “The Rime of the Ancient Mariner” e o compara com o primeiro rap gravado, “Rapper’s Delight”. Ele fala sobre como Coleridge recorre à forma da balada por causa de sua eficiência enquanto meio narrativo, já que a estrofe, o ritmo e a rima da balada servem como recursos mnemônicos para que o poeta ou o narrador se lembre de longas passagens narrativas. Por ter objetivos discursivos parecidos, Bradley argumenta, o rap também recorre à estrutura da balada, incorporando-a à sua forma. (Bradley, 2017, p.17, *tradução nossa*)

canais no *YouTube* e até de algumas das campanhas publicitárias das quais participam.

O quarto capítulo da tese investiga os entrelaçamentos entre poesia, cidadania e insurgência a partir do *Slam Resistência*, uma batalha de poesia que acontece há quatro anos, todas as primeiras segundas-feiras do mês na Praça Roosevelt, no centro de São Paulo. Nascida em Chicago nos meados dos anos 1980, a *slam poetry* é herdeira da vasta tradição de poesia falada existente nos Estados Unidos. Foi através da sua associação à cultura hip-hop em Nova Iorque que ela rapidamente se espalhou pelo mundo. Hoje, o slam é um dos movimentos da cultura jovem urbana que mais crescem pelo Brasil. No fim de 2017, mais de quarenta slams de poesia foram contabilizados apenas em São Paulo. Devido à sua localização, o *Slam Resistência* congrega, a cada edição, centenas de pessoas vindas de diferentes áreas da cidade, que seguram a respiração a cada poema declamado sem microfone, no meio da praça barulhenta.

Argumentamos que, em cada um dos casos, a atualização dos termos e da linguagem da poesia, o emprego e a criação de novas técnicas e tecnologias objetivam a produção, a proteção e a promoção da vida de jovens negros/as periférico/as, cujas vidas estão sob a constante ameaça dos mecanismos de operação da biopolítica do Estado e da sociedade brasileira. Nos ensaios que seguem, veremos como essas novas técnicas poéticas operam a partir da lógica do desentendimento (Rancière, 2006), afetam as práticas da nossa sociedade, bagunçam os termos da partilha do sensível, propõem novos modos de dizer, fazer e ser.

## 2

### As baladas líricas do Racionais MC's

Mas quem são eles? Quem somos nós? Quanto de nós existe neles e quanto deles existirá em nós?

“Necessidades básicas”, El Efecto

Em 1801, três anos depois do lançamento de seu livro escrito em parceria com o amigo e mentor Samuel Taylor Coleridge, o poeta William Wordsworth decide publicar um prefácio (expandido em 1802 – versão que utilizamos) para esclarecer às pessoas que não conseguiam enxergar onde estava a poesia em seu livro quais foram os pressupostos teóricos e estéticos dos quais ele partiu para fazer *Baladas líricas*. Apesar de afirmar não querer parecer empenhado na esperança tola e egoísta de convencer o leitor a aprová-lo, em seu prefácio, Wordsworth compartilha sua visão sobre o que é poesia – de que assunto ela deve tratar, de que maneira e com que propósito –, quem é o poeta e para quem fala.

Dois dos maiores escritores românticos ingleses, representantes da fina flor da intelectualidade britânica, Coleridge e Wordsworth, em seu livro de estreia, se voltavam para a natureza e para a vida simples das pessoas comuns em busca das formas belas e permanentes da natureza, que ali estariam melhor reveladas. Segundo Wordsworth, a linguagem destes homens comuns, da qual ele se apropriava, depois de purificada de seus defeitos, teria a capacidade de exprimir paixões mais essenciais do que aquelas expressas através da linguagem artificial e rebuscada largamente adotada pelos poetas de sua época.

A eleição destes novos temas e linguagem seria feita pelo Poeta – um homem cuja sensibilidade (“gênio poético”, segundo Coleridge) seria superior à dos demais. Sua poesia seria capaz de despertar nas pessoas a capacidade de se entusiasmar com a beleza e a dignidade da mente humana numa época em que a vida moderna, a acumulação dos homens nas cidades e a uniformidade de suas ocupações reduziam as mentes das pessoas a um estágio de torpor quase selvagem.

Wordsworth também declara que a função primeira da poesia seria produzir prazer, mas especifica que o prazer pode, por exemplo, ser uma maneira mais

efetiva de gerar empatia com a dor: “Não temos empatia”, ele afirma, “exceto aquela que é propagada pelo prazer: [...] quando empatizamos com a dor será porque a empatia é produzida e promovida através de sutis combinações com o prazer”. Para Wordsworth, mesmo o conhecimento só pode ser alcançado através do prazer: “Não temos conhecimento algum, quer dizer, nenhum princípio geral derivado da contemplação de fatos específicos, exceto aquilo que foi construído pelo prazer e existe em nós só pelo prazer” (Wordsworth, 1802, *tradução nossa*).

Wordsworth também afirma a superioridade da poesia em relação à ciência e em relação à prosa. Segundo ele, as situações e os sentimentos mais patéticos, aqueles que têm uma maior carga de dor associada a eles, seriam melhor suportados pelo leitor na rima do que na prosa. Além disso, se compararmos duas composições dessa natureza, igualmente bem executadas, uma em verso e outra em prosa, a versão em verso, provavelmente, seria lida cem vezes enquanto a prosa seria lida uma única vez, dizia Wordsworth.

Assim como costumamos ouvir centenas de vezes as nossas canções favoritas. No final da segunda faixa do DVD *Mil Trutas, Mil Tretas*, “Fórmula Mágica da Paz”, Mano Brown se dirige à plateia e diz:

Zona Leste,  
 Não se acostuma com esse cotidiano violento porque essa vida não foi  
 feita pra você, rapaz  
 Você foi feito pra correr nos campo, andar de cavalo no meio de  
 criança, cachorro, velho – entendeu, rapaz? – flores, natureza, rios,  
 água limpa pra beber, rapaz  
 Essa foi a vida que Deus preparou pra você, mas o ser humano é  
 ambicioso, ele estragou tudo  
 Ele estragou tudo – vamo vivendo esse é o caos, esse é o mundo em  
 que você convive hoje, século XXI  
 Com a geração do século XXI – Que que você vai fazer pra mudar?  
 Cruzar os braço e reclamar ou você vai ser a revolução em pessoa?  
 Acredita em você, rapaz  
 Procure a sua, eu vou atrás da minha  
 Fórmula mágica da paz  
 Acredita em você, zona leste  
 Acredita em você, periferia  
 Firmeza total  
 Muito amor pros irmãos que tão presentes nesse domingo frio

Em diversos momentos – como esse – o assunto e a linguagem da poesia do Racionais MC's se assemelham àqueles do romantismo europeu do século XIX: a natureza, a vida do homem comum, sua linguagem – dessa vez sem purificações. Talvez as semelhanças acabem por aí. Mas, talvez, possamos aproveitar a estrutura do prefácio de Wordsworth e perguntar: dessa vez – “São Paulo, século XXI”, como localizam os próprios Racionais –, quem é o poeta? Para quem ele fala? Qual é o propósito da poesia do Racionais? Para tentar responder tais perguntas, olharemos mais de perto três canções: “Diário de um Detento”, “Negro Drama” e “Vida Loka - Parte II”, tomando de auxílio outras canções e performances do grupo.

\*\*\*

Vários críticos apontam a mudança que houve no projeto do Racionais MC's, já entrevista por alguns em *Raio-X do Brasil*, mais tarde consolidada em *Sobrevivendo no Inferno*. Lançado em 1997, de forma independente, mesmo fora do mainstream, o álbum já tinha vendido mais de meio milhão de cópias (dizem que cerca de cinco milhões de CDs foram vendidos no total) quando o videoclipe da música “Diário de um Detento” recebeu o prêmio VMB<sup>1</sup> de melhor videoclipe do ano na escolha do público e de melhor videoclipe de rap de 1998.

Na cerimônia de entrega, ao receber o prêmio de melhor videoclipe de rap, sobem ao palco os quatro integrantes do grupo e mais umas vinte pessoas. Ice Blue, Edi Rock e Mano Brown se pronunciavam em sequência:

Ice Blue: [...] Falaram que o rap não era música, mas é o seguinte, o Racionais tem uma missão e não vai parar, certo? A nossa música é da periferia, a música dos preto, de preto pra preto. Os quatro preto favelado, continua favelado, mas é o seguinte, agora nós tem a voz. É nós na fita.

Edi Rock: [...] Eu infelizmente não tô completamente feliz, tá ligado? Tô contente, me sinto agradecido, mas eu tenho um grande problema na hora de escrever, morô?, na hora de subir no palco, que é ainda a deficiência, a miséria, as favela, a droga, o vício – eu me inspiro nisso, tá ligado? Eu não queria me inspirar nisso, tá ligado? Infelizmente é assim, morô? Eu quero que um dia isso acabe, tá ligado? Eu quero que meu povo acorde e não veja o sol atrás das grades, falou? Paz!

<sup>1</sup> Extinto prêmio de música da MTV brasileira.

Mano Brown: Eu quero agradecer [...] aos irmãos que tão lá no casarão [...], que fizeram o clipe junto com nós na maior boa vontade, morô? Agradecer os moleque da FEBEM e todas as favelas e do Brasil, morô? Paz!  
(VMB 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=wPljsJYIC-I>)

Ao receber o prêmio de videoclipe do ano, mais gente ainda sobe ao palco junto com o Racionais. KL Jay se pronuncia:

Nos lugar mais longe da cidade, e nos lugar mais distante do país, meu povo não tem tv a cabo e muitas vezes não tem nem conversor [...] pra pegar a MTV e assistir o *Yo, Rap!* ou assistir isso aqui que tá acontecendo, morô? Mas aí, mesmo assim esse prêmio aí vai pra todo o meu povo que veio da África, enriqueceu a Europa e a América do Norte e o que sobrou pra nós, morou, meu? Foi as favela, foi as cadeia [nesse momento, seu discurso é interrompido por Carlinhos Brown, que canta o trecho de uma música conclamando a mestiçagem do povo brasileiro] – aí, voltando aí o que eu tava falando, morô? Nós enriquecemo a Europa, enriquecemo a América do Norte pra nós sobrou as cadeia, as favela, os ponto de tráfico de droga, morô? E o dinheiro não sobrou pra nós. Esse prêmio vai pra todo meu povo ae, morô, mano? Que vê no rap, que vê no Racionais a esperança de justiça, de orgulho, e de poder, morô? Aí, é nós na fita mais uma vez. Poder pra maioria que é nós, morô? Paz!  
(VMB 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=54scSGUSLzQ>)

Como Wordsworth em seu prefácio, Blue começa defendendo que sua poesia merece tal título. Rap é música sim. Está aí o prêmio da crítica (e, mais tarde naquela mesma noite, o do público) para comprovar. Em seguida, ele levanta a questão da enunciação: os quatro pretos favelados, continuam favelados, mas agora têm voz, ele diz. Da mesma forma, nos agradecimentos de Edi Rock, Mano Brown e KL Jay, as grandes estrelas são o seu público, seu povo, seus manos. Esta é a grande mudança vista pelos críticos na obra do Racionais. A partir de *Raio-X do Brasil*, eles parecem migrar do lugar pedagógico que ocupavam – numa relação em que falavam de cima, do lugar de alguém que sabia mais (vide “Negro Limitado”, em *Escolha seu caminho*) – para falar do lugar do homem comum, do mais um. Este projeto alcança sua forma plena em *Sobrevivendo no Inferno*.

Na já citada “Fórmula Mágica da Paz”, última faixa deste álbum, Mano Brown entoia: “Ninguém é mais que ninguém, absolutamente/ aqui quem fala é só

mais um sobrevivente”. A grande mudança vista pelos críticos na obra do Racionais é a saída de um lugar em que se falava *para* os manos para um lugar onde se fala *com* os manos, em um projeto de enunciação coletiva – como a performance deles na entrega do prêmio demonstra. Racionais são os quatro componentes do grupo mais os manos que subiram no palco, além dos manos que estão em casa e que nem podem assistir àquilo. Veremos em seguida como esse projeto de enunciação se estrutura na letra e no clipe de “Diário de um Detento”.

\*\*\*

“Diário” descreve o episódio do Massacre do Carandiru, quando 111 presos foram mortos dentro do presídio de segurança máxima em 02 de outubro de 1992. A narrativa começa no dia anterior ao massacre. Em sua primeira parte, o filtro através do qual observamos o Carandiru é o olhar de um preso que nos conta sobre si, sobre seu vigia, seu ambiente, suas esperanças, sua família e sobre o tempo:

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8 horas da manhã  
 Aqui estou mais um dia  
 sob o olhar sanguinário do vigia  
 Você não sabe o que é caminhar  
 com a cabeça na mira de uma HK  
 Metralhadora alemã ou de Israel  
 estraçalha ladrão que nem papel  
 Na muralha em pé mais um cidadão José  
 Servindo o Estado, um PM bom,  
 Passa-fome metido a Charles Bronson  
 Ele sabe o que eu desejo, sabe o que eu penso  
 O dia tá chuvoso, o clima tá tenso  
 Vários tentaram fugir, eu também quero  
 mas, de um a cem, a minha chance é zero  
 Será que Deus ouviu minha oração?  
 Será que o juiz aceitou minha apelação?  
 Mando um recado lá pro meu irmão:  
 Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão  
 Ele ainda tá com aquela mina  
 Pode crer, o moleque é gente fina  
 Tirei um dia a menos ou um dia a mais  
 Sei lá, tanto faz, os dias são iguais  
 Acendo o cigarro e vejo o dia passar  
 Mato o tempo pra ele não me matar.

Na sequência, ele nos conta sobre os seus colegas, traçando uma espécie de perfil dos presos, explicando a lógica que rege a sua condição, que engendra novos presos e, novamente, sobre o tempo:

Cada detento uma mãe, uma crença  
 Cada crime uma sentença  
 Cada sentença um motivo, uma história  
 de lágrima, sangue, vidas inglórias  
 Abandono, miséria, ódio, sofrimento  
 desprezo, desilusão, ação do tempo  
 Misture bem essa química, pronto:  
 Eis um novo detento [...]  
 Mas eu conheço o sistema, meu irmão  
 Aqui não tem santo [...]  
 Tic-tac, ainda é 9:40h  
 O relógio na cadeia anda em câmera lenta

Na cadeia o tempo não passa. Mas, simultaneamente, a estrutura temporal é um fator muito importante na narrativa da canção, um fator estruturante. Nesta primeira parte, a linguagem da canção se assemelha à de um filme onde não há progressão temporal ou espacial. O que há é um mergulho numa espiral que leva o leitor/espectador/ouvinte para dentro do cotidiano do personagem focal/ narrador – dentro da sua perspectiva sobre o mundo ao seu redor, mais fundo como se dentro da sua mente.

Na terceira parte da canção, a câmera é empunhada pelo narrador. O massacre é contado a partir de uma confusão/ profusão de imagens impressionantes, acompanhadas e perpassadas por estridentes frases de efeito, que funcionam como comentários em off:

Traficantes, homicidas, estelionatários  
 Uma maioria de moleque primário  
 Era a brecha que o sistema queria  
 Avisa o IML, chegou o grande dia  
 Depende do sim ou não de um só homem  
 Que prefere ser neutro pelo telefone  
 Ratatata, caviar e champanhe  
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!  
 Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo  
 Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio  
 O ser humano é descartável no Brasil



Como modess usado ou bombril  
 Cadeia? Guarda o que o sistema não quis  
 Esconde o que a novela não diz  
 Ratatata! sangue jorra como água  
 Do ouvido, da boca e nariz  
 O Senhor é meu pastor, perdoe o que seu filho fez  
 Morreu de bruços no salmo 23  
 Sem padre, sem repórter, sem arma, sem socorro,  
 Vai pegar HIV na boca do cachorro  
 Cadáveres no poço, no pátio interno  
 Adolf Hitler sorri no inferno  
 O Robocop do governo é frio, não sente pena  
 Só ódio e ri como a hiena  
 Ratatata, Fleury e sua gangue  
 Vão nadar numa piscina de sangue

Em “Diário”, o genocídio do povo negro é comparado ao genocídio do povo judeu – comparação já feita, por exemplo, no título do segundo álbum do Racionais, *Holocausto Urbano*. Além da imagem de Hitler sorrindo no inferno, incluída na letra, no clipe, nessa mesma parte da canção, imagens do Holocausto são superpostas a imagens reais do Massacre do Carandiru, imagens dos corpos dos mortos, imagens dos familiares na porta do presídio, desesperados por notícias, e imagens em estúdio do Mano Brown em meio a vários corpos banhados de sangue.

“Diário” é um registro desta memória traumática da chacina, de um acontecimento simbólico, imagem-símbolo de um sintoma da sociedade brasileira. Em sua tese sobre o Racionais, Acauam Silvério de Oliveira diz que “Diário” revela que “os detentos já estavam do lado de dentro do muro muito antes de se encontrar efetivamente presos, justamente porque o mesmo sistema que promove” o extermínio do detento

é aquele que o produz enquanto ser para a morte desde o nascimento, ao excluí-lo permanentemente da condição de cidadania. Daí a dimensão coletiva do relato, que tanto fala da experiência vivida no Carandiru quanto daqueles potenciais detentos produzidos cotidianamente. (Oliveira, 2015, p.245)

O genocídio do povo negro acontece dentro e fora dos muros da cadeia. Transposta em forma de rap (em versos carregados de dor, mas associados ao prazer, como diria Wordsworth), levada aos milhões de ouvintes do Racionais, a

história vai ser ouvida e lembrada cem vezes. Re-memorada, como diria Toni Morrison, re-membrada, reintegrada como parte da memória coletiva de uma comunidade.

A letra de “Diário de um Detento” foi composta numa parceria entre Mano Brown e Jocenir, detento do Carandiru que, inclusive, publicou seu próprio livro de memórias ao sair do presídio. Jocenir mantinha cadernos na cadeia, que rodavam entre presos de diversos pavilhões e funcionavam como um meio de comunicação entre eles, contendo histórias de todos. Além disso, Brown também utilizou, como fonte para a composição da letra, cartas e depoimentos que recebia dos presos e conversas suas com detentos que visitou no presídio. Como numa metaficção historiográfica, em “Diário”, Mano Brown se apropria de documentos históricos para oferecer um relato alternativo do massacre. Como também é típico deste gênero, sua narrativa demonstra que todo texto da história é inescapavelmente contado a partir de uma determinada perspectiva e que a história oficial tende a privilegiar certas versões. O status não-oficial e não-autorizado da versão enunciada pelo rap é destacado nos últimos versos da canção. Ao final de mais de sete minutos de relato, Brown se pergunta (e nos) pergunta: “Mas quem vai acreditar/ no meu depoimento?”. Ao levantar essa questão, ele parece questionar: Quem tem direito de ser o sujeito da história? Quem tem voz e legitimidade para contá-la?

A questão do gênero em “Diário” ocupa parte considerável da discussão que Walter Garcia (2007) faz em um artigo onde analisa exclusivamente esta canção. Para ele, este rap frustra as expectativas que geralmente temos quando ouvimos qualquer canção popular-comercial. Geralmente esperamos que esta seja uma obra predominante lírica, mas, segundo ele, em “Diário”, a lírica mal se equilibra frente a uma épica bem acentuada. Garcia define a lírica como a fala da vida interior de um sujeito e a épica como comunicação de experiências coletivas. Em seu artigo, ele aponta uma série de características da épica presentes em “Diário”, tais como o começo em *media res*, a distensão temporal e a presença de uma personagem cujo ponto-de-vista nos conduz pela história com a autoridade de quem participa dos fatos narrados. Mas há, para ele, dois traços da canção que não seriam típicos da épica: o diálogo entre o narrador e seu amigo no dia da visita – que, para ele, seria um traço dramático – e a ausência da distância entre o sujeito da canção e o mundo por ele cantado – traço típico da lírica.

Música, literatura, cinema, metaficção historiográfica, os três gêneros aristotélicos – todos estes “gêneros” foram listados e muito brevemente caracterizados aqui para mostrar como a forma de “Diário” parece não ter a menor pretensão à estabilização. A instabilidade genérica de “Diário”, o borramento dos gêneros na forma da canção, aponta para um outro borramento presente na letra, que se estende por outras canções do Racionais MC`s: o questionamento da fronteira entre eu e outro, questionamento este que está diretamente relacionado ao projeto do Racionais de enunciação coletiva.

\*\*\*

Muito já foi falado a respeito da enunciação coletiva em *Capão Pecado* de Ferréz, obra da literatura marginal paulista contemporânea, que constitui, em certa medida, a mesma cena cultural paulista na qual o hip-hop e o rap do Racionais se insere. Mano Brown até colabora com o livro de Ferréz, como “aliado da área”. Benito Rodriguez, por exemplo, compara o projeto de enunciação de *Capão Pecado* a um “mutirão”:

interessa-me apontar para o caráter *coletivo*, de empreendimento grupal que, embora aceite a rubrica de autoria, atribuída legalmente a Ferréz, desdobra-se, não apenas nos créditos habituais de agradecimentos e dedicatórias, mas na incorporação do discurso dos “aliados da área”. [...] Esta combinação heteróclita de materiais discursivos e estatutos narrativos, esta dimensão coletiva e celebrante da auto-representação, seja no plano visual, seja nos inúmeros paratextos, esta ansiedade de incluir o maior número possível de vozes e imagens do espaço e dos sujeitos destas comunidades, parecem evocar precisamente a ideia de um “mutirão”. Neste sentido, o livro é menos um empreendimento estético de corte autoral, nos quadros da cultura letrada, do que uma espécie de oportunidade para constituir, com os meios disponíveis e habilidades disponíveis na comunidade, uma obra que possa oferecer um espaço de reelaboração – em muitos casos de constituição primeira – de contraimagens dos sujeitos e de suas formas de relação e discurso, com respeito às suas representações típicas, emblematizadas pela composição da capa. (Rodriguez, 2003, p. 57-58, *tradução nossa*)

Com uma análise semelhante à de Rodriguez, David Vazquéz, em seu estudo sobre narrativas autobiográficas americanas/latinas, ao comentar a obra de

Julia Alvarez, afirma que, “em virtude dos traços autobiográficos” presentes em sua obra,

a subjetividade individual só é registrada na medida em que é matizada com a comunidade. Portanto, em vez de enfatizar o individualismo liberal, Alvarez constrói as suas narrativas autobiográficas de forma que a subjetividade só obtenha sua autoridade através de uma relação com sua comunidade. (Vazquéz, 2003, p. 384, *tradução nossa*)

Talvez os conceitos de Oliveira e de Vazquéz possam nos ajudar a compreender o projeto de enunciação presente na obra do Racionais. Um show deles, por exemplo, nunca é feito com apenas eles quatro no palco. Há mais um bando de gente que canta, dança ou que se comporta como num teatro mudo, interpretando papéis apresentados nas letras. No DVD *Mil Trutas, Mil Tretas*, e no show da Virada Cultural de 2013, até os filhos de alguns deles, crianças que parecem ter de 7 a 13 anos, estão no palco, vestidos de mini-rappers, cantando e dançando. Na última faixa de *Mil Trutas, Mil Tretas*, “Vida Loka – Parte 2” (que comentarei com mais detalhe em seguida), todos que participaram do show voltam ao palco: cerca de 40 homens cantam e dançam juntos.

A própria canção “Diário de um detento” parece ser uma espécie de biografia da vida dentro do Carandiru. Ou uma autobiografia: no clipe, Mano Brown é mais um detento. Vemos o rapper de calças beges (uniforme da prisão), atrás das grades, escrevendo no caderno, recebendo visita, presenciando o massacre.

Um terceiro exemplo seria “Negro drama”. Uma das mais belas canções do Racionais, este rap se inicia com uma sucessão de imagens. Novamente, como em “Diário.”, a linguagem cinematográfica é fortemente utilizada. A narrativa de Edi Rock, que mistura primeira e terceira pessoas, superpõe diversas imagens do negro drama: a luta pelo sucesso financeiro e pela fama, o “cabelo crespo e a pele escura, a ferida, a chaga, à procura da cura”, “o drama da cadeia e favela, túmulo, sangue, sirene, choros e velas”, o pretinho cujo caderno é um fuzil. Em um determinado trecho, Edi se atém a imagens do passado traumático e mostra as sombras que ele projeta sobre o presente:

Desde o início por ouro e prata  
 Olha quem morre, então veja você quem mata  
 Recebe o mérito, a farda que pratica o mal  
 Ver o pobre preso ou morto já é cultural  
 Histórias, registros, escritos  
 Não é conto nem fábula, lenda ou mito  
 Não foi sempre dito que preto não tem vez?! Então  
 Olha o castelo e não foi você quem fez, cuzão

A visão panorâmica de Edi é seguida por uma narrativa autobiográfica de Brown. Ele vai contar a sua história diaspórica – que é a história dele e de tantos outros meninos sem pai, filhos de migrantes nas favelas das grandes cidades brasileiras, que é a história da mãe dele e de tantas outras mães solteiras na periferia. Na versão do CD *Nada como um dia após o outro dia*, antes de começar a cantar sua parte, Mano Brown afirma que também não conseguiu fugir dessa história. “É isso aí/ Sou mais um/ Forrest Gump é mato/ Prefiro contar uma história real/ Vou contar a minha”. Na versão do DVD ao vivo *Mil Trutas, Mil Tretas*, antes de começar a cantar, Brown levanta a galera, entoando: “Essa é pra você, porque/ Essa é pra você!/ Essa é pra você, descendente de escravo, que não teve direito à indenização!”. Nessa mesma versão, à imagem de Brown cantando na tela, são interpostas fotos de Bob Marley, James Brown, Tim Maia, Garrincha e 2Pac, entre outros ídolos negros. A plateia é iluminada e enfocada pela câmera. Todos cantam forte. A força poética deste trecho é difícil de ser descrita.

Nessa canção, Brown assume a voz que, ao mesmo tempo em que é a dele, é a voz de um eu expandido, a voz do negro drama. Há muitas outras músicas nas quais ele é narrador em primeira pessoa, e se apresenta e se nomeia Mano Brown: “Capítulo 4, Versículo 3”, “Fórmula Mágica da Paz”, “Da Ponte pra Cá”, “Jesus Chorou”, “Vida Loka - Parte 2”, entre outras. O meu argumento é que, como Julia Alvarez, os membros do Racionais não podem ser eles sem o seu povo.

Em sua tese, Oliveira (2015) afirma que ao considerarmos a figura de Brown, “não estamos [...] diante da figura do herói, ou do representante da periferia que se destaca em meio ao lamaçal para combater a opressão, pois sua autoridade decorre diretamente da atitude ‘humilde’ que insere essa subjetividade no plano coletivo”. Como ele mesmo se apresenta em “Capítulo 4, Versículo 3”, Brown é “apenas um rapaz latino-americano, apoiado por mais de 50 mil manos”,

mais um negro de (na época, há vinte anos atrás) “27 anos contrariando as estatísticas”.

Em uma nota de rodapé, Oliveira comenta uma entrevista dada pelo rapper ao programa Roda Viva, na Rede Cultura e diz que Brown parece fazer

questão de evitar a posição de líder e exemplo da juventude na qual os entrevistadores buscavam enquadrá-lo, evitando cair na posição de porta-voz dos valores da periferia, como se esta fosse uma unidade previamente construída – ou seja, como se o Racionais criassem valores e os transmitissem para a periferia, ao invés de serem eles próprios portadores de valores comunitários. (Oliveira, 2015, p. 252)

O rap é força constitutiva desta identidade. Em sua introdução a *Triangulations*, obra onde o estudo sobre Alvarez se encontra, Vazquéz afirma que,

Enquanto a ideia de uma escrita autobiográfica socialmente enraizada não é nova, eu argumento que os autores incluídos nesse estudo usam suas narrativas em primeira pessoa para imaginar espaços de pertencimento absolutamente diversos. [...] Ao invés de representar-se como lutando para se libertar da obrigação com os outros em suas comunidades, as representações interdependentes incluídas neste estudo sugerem subjetividades mutualmente dependentes que desafiam as doutrinas de individualismo liberal [...]. Uma vez que as narrativas pessoais em primeira pessoa que esse livro investiga emergem de diálogos polilaterais, parte do que elas narram são as relações sociais projetadas pelas comunidades de seus autores. [...] [Essas narrativas] criam espaços imaginários onde novas relações sociais são projetadas e discursivamente postas em prática. (Vazquéz, 2011, p. 6-7, *tradução nossa*)

“Vida Loka – Parte 2” se inicia com a fala de um MC convidado, Cascão, que diz: “Firmeza total, mais um ano se passando, aí/ Graças a Deus a gente tá com saúde, aí, morô?/ Muita coletividade na quebrada”. A coletividade é uma das ideias predominantes neste rap. Quase todas as cenas do clipe enfocam um grupo de manos, juntos, na noite, em um churrasco, zoando, ouvindo música, dando uma volta de carro (e sendo parados pela polícia), caminhando pela favela. Essa coletividade também é expressa nas performances ao vivo desta canção, como já foi mencionado anteriormente, durante as quais diversos manos sobem ao palco junto com os quatro membros do Racionais. Na letra da canção também há muitas

frases na primeira pessoa do plural. No meio da música, por exemplo, Brown diz “E meus guerreiro de fé, quero ouvir, irmão”, ao que várias vozes respondem, juntas: “Programado pra morrer nós é/ Certo é certo é dê no que der”. Além disso, apesar de “Vida Loka – Parte II” ser cantada só por Brown, no clipe, Ice Blue, KL Jay e Edi Rock cantam e dançam em close, mas a voz que sai de suas bocas é a voz de Brown. Todos são Racionais, o Racionais são todos os manos.

A partir desses e de outros exemplos aqui citados, vemos que o Poeta, com “P” maiúsculo, não existe mais. No Racionais, a autobiografia não é mais a narrativa de um eu cuja vida individual revela algo que é verdade para todos, universalmente. Como nas narrativas autobiográficas analisadas por Vazquez em sua tese, o narrador das canções do Racionais não pode ser ele sem o seu povo. Seu projeto, como aquele visto por Rodriguez em *Capão Pecado* é um mutirão da palavra. Para que este projeto de enunciação fosse alcançado, certas noções românticas, como a do gênio poético, ou a do “eu” que transcende diferenças sociais e históricas, ou a noção de que cada indivíduo possui uma identidade singular e única, que ao mesmo tempo é a expressão da natureza humana universal – típicas das autobiografias tradicionais – tiveram que ser derrubadas.

Além disso, o Racionais não precisa simular as paixões do homem comum, como Wordsworth achava que tinha que fazer em sua poesia. O lugar de fala do poeta mudou. Eles são esse homem comum. Sua linguagem não é mimetizada, nem purificada e eles não evitam expressar dor e nojo. Nesse sentido, o Racionais é a materialização da “liberdade e do poder” que provém “da ação e do sofrimento reais e substanciais” idealizados por Wordsworth (1802). O Racionais são “o efeito colateral que esse sistema fez”, conforme eles mesmos já anunciaram em “Capítulo 4, Versículo 3”, a resposta ao desejo de expressão estética de Wordsworth, sua materialização.

\*\*\*

Contudo, ainda falta responder duas das perguntas postas no início deste capítulo, levantadas pelo prefácio de Wordsworth: para quem o Racionais fala? Com que propósito?

Em sua tese, Acauam Silvério de Oliveira afirma que a experiência do rap não pode ser apropriada por outros que estão fora da comunidade em seu

benefício. O rap é “um projeto de enunciação coletiva, mas específico da periferia”, sua “voz é coletiva, mas não é pra qualquer um”. (Oliveira, 2015, p. 285)

Em 28 novembro de 2015, cinco jovens negros, Wilton de 20 anos, Wesley, de 25, Roberto, de 16, Cleiton, de 18, e Carlos Eduardo, de 16, estavam em um automóvel Fiat Palio, indo fazer um lanche para comemorar o primeiro salário de Roberto. Policiais militares fizeram 111 disparos contra o carro. Todos morreram. Sidney Teles, membro da Comissão de Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Estado Rio de Janeiro (Alerj), lembrou em entrevista:

Neste caso, foram 111 tiros disparados contra essas crianças. Lembrando que 111 foi o número de mortos no Carandiru. A gente não pode mais se calar, a gente tem que partir pra cima e disputar o poder e fazer dele uma política que preserve a vida dos nossos jovens, porque estamos sendo exterminados diariamente, mas ainda estamos calados. (Souza, 2015)

Um ato em repúdio a este acontecimento aconteceu em Madureira, em 03 de dezembro de 2015. Bruno Rico, seu organizador, escreveu um texto de três laudas sobre as circunstâncias e as motivações que o levaram a organizar o ato e o postou na página do evento no Facebook. Este é um trecho perto do final da postagem:

Só pra fechar, este ato é contra o genocídio do povo preto, e isso não impede que pessoas brancas participem dele, desde que saibam da luta, da causa e não falem besteira dizendo que também existe genocídio branco; não, parça, isso não existe, qualquer coisa pesquisa nas estatísticas ou então faz um rolê em qualquer favela e sai trocando ideia com os moradores, pra você ouvir a história fúnebre de cada um deles.

Sei que tem uma galera do lado extremista que vai dizer que não quer pessoas brancas no ato, essa é uma postura que eu, particularmente, nunca concordei, pois vivemos reclamando que as pessoas brancas não possuem empatia com a nossa causa, daí quando alguém se propõe a ajudar, alguns tacam pedra, mas quando o protesto é nos EUA, tipo em Ferguson, e os brancos lutam juntos com os negros, esses extremistas do Brasil dizem que o povo de lá sabe lutar e o daqui não; eu fico só observando essa incoerência, e não gosto disso. Mas foi como eu disse, se você quer criar um ato pelo povo preto, frequentado exclusivamente por pessoas pretas, fique à vontade, segue na tua ideologia que eu sigo na minha. Uma causa não precisa anular a outra, todas são agregadoras, principalmente nesse caso. (Rico, 2015)



Para Stuart Hall, há duas conotações historicamente possíveis para identidade cultural: uma que é fixa e estável, definida nos termos de uma única cultura compartilhada, um reflexo de experiências históricas comuns e códigos culturais compartilhados, e uma segunda, mais contemporânea, instável e metamórfica, baseada no jogo da diferença – e diferença aqui não se refere a uma forma pura de alteridade. Ele explica:

O jogo da diferença dentro da identidade [...] não poderia [...] ser representado [...] como uma simples oposição binária – ‘passado/ presente’, ‘eles/ nós’. Sua complexidade excede a estrutura binária da representação. Em lugares, tempos, em relação a questões diferentes, há uma resistência às fronteiras. Elas se tornam, não só o que elas, algumas vezes, já foram – categorias mutualmente excludentes, mas também o que elas, às vezes, são, pontos diferenciais dentro de um contínuo. [...] Esta segunda conotação de diferença desafia as fronteiras fixas que estabilizam o significado e a representação e mostram como o significado nunca está acabado ou completo, mas continua se movendo para englobar outros significados adicionais ou suplementares que [...] perturbam a economia clássica da linguagem e da representação. (Hall, 2003, p. 238-239, *tradução nossa*)

A partir desta segunda concepção, a identidade cultural passa a “pertencer tanto ao futuro quanto ao passado” (Hall, 2003, p.236, *tradução nossa*). No ato em Madureira, brancos e pretos cantavam “Negro Drama” juntos, em coro. Se o rap é a enunciação coletiva da diferença, seu maior poder reside justamente na articulação derridiana que Hall aplica à diferença no tocante à identidade cultural. Dessa forma, a obra do Racionais não seria uma manifestação cultural destinada exclusivamente para mãos. Afirmar isso, contudo, não implica que o rap tenha deixado de ser compromisso, como cantava Sabotage.

Na parte mais brilhante de sua tese, Oliveira defende que a obra do Racionais tem um projeto ético e estético. Na falência do projeto ético, o estético não faz sentido. Diferentemente do que ambicionava Wordsworth, o fim primordial da poesia do Racionais não é dar prazer. É “ser parte ativa de um processo político-cultural de transformação daquelas condições de vida. Não apenas encontrar a forma adequada de representar esse modo de vida marcado pela pobreza e violência genocida [...], mas propor maneiras de escapar a esse horizonte”. “Diário de um Detento”, ele afirma, “propõe duas operações

complementares: compreender o sistema que engendrou aquelas mortes [...] e criar estratégias de luta e sobrevivência” a partir de “um modelo [...] coletivo de organização narrativa” (Oliveira, 2015, p. 276). Dar prazer talvez seja consequência inevitável da música. Como já foi dito por eles mesmos em citações célebres: KL Jay sobre o porquê do Racionais não aparecer na grande mídia: “Não somos produtos, somos artistas”; ao que Mano Brown replica: “Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista.”

O terrorismo do Racionais objetiva desviar o mano do caminho já programado para ele, impedir que novos jovens sigam sendo transformados em detentos. No processo, ele acaba alcançando também o filho do senhor de engenho, retratado em “Negro Drama”, que ironicamente quer ser preto, quer comprar esta condição no grande mercado global das identidades. Para além dessas duas classes de pessoas, dessa articulação binária de identidade, o Racionais fala para todos os que se preocupam com a sua causa, excedendo dicotomias, borrando fronteiras, afirmando uma diferença que nunca se estabiliza.

### 3

## Do rap ao rap: Criolo, Emicida e a "linha evolutiva" da música popular brasileira

Na sua tese *O fim da canção?: Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*, Acauam Silverio de Oliveira parte das considerações que Chico Buarque fez, em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 2004, sobre o rap enquanto “a negação da canção como a conhecemos”, para afirmar que o rap é o fim (o término) da canção, porque o fim (a finalidade) da canção já não é mais o mesmo:

Trata-se de reconhecer que a “canção tal como conhecemos” se esgotou porque o rap nunca esteve lá. [...] é precisamente porque a MPB não culminaria no rap – por ser feita da mesma matéria imaginária da nossa modernização – que seu falecimento foi decretado. Por outro lado, considera-se que aquilo que emerge como rap sempre esteve em alguma medida presente, tencionando, subvertendo e preparando sua própria emancipação. (Oliveira, 2014, p.8)

Dessa forma, o rap seria, segundo Oliveira, um conjunto de “traços fantasmagóricos”, um “corpo negro” que emerge através de um processo de construção de uma identidade a partir da ruptura, afirmando uma comunidade negra que se desvincula do projeto de nação mestiça tal como concebida até então, denunciando o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem a partir de um mecanismo formal radicalmente distinto (Oliveira, 2014, p.8-11).

Seria só a partir da emergência do rap e da consequente morte da canção que esses traços fantasmagóricos poderiam ser finalmente reconhecidos, que poderíamos “trazer à tona a história que o paradigma da formação” – preferido pelo cânone da canção – “reprime, sufoca, desloca, etc., reinterpretando artistas, gêneros e movimentos como Jorge Ben, Branca di Neve, o samba rock de São Paulo, a tradição black dos anos 70, o axé”, ou “Djavan, Tim Maia, [o] movimento Black Rio e certa tradição do samba que se adequa mais a certa

concepção de marginalidade, como Bezerra da Silva”. Apesar de listar todos esses exemplos de produções que se alinhariam ao rap, Oliveira insiste que o “rap no Brasil surge em certa medida desligado [da] tradição estético-cultural da música brasileira” e que tratar o rap através do “paradigma da formação” implicaria no “risco de se fazer desaparecer a alteridade no momento mesmo em que a invocasse” (Oliveira, 2014, p.6-9).

Perguntado sobre os caminhos de sua pesquisa, sobre como seus estudos sobre a bossa nova e João Gilberto contribuem para os seus estudos sobre o Racionais, um dos maiores especialistas em Racionais do país, o professor Walter Garcia responde que não sabe avaliar se sua

dissertação de mestrado sobre João Gilberto, depois publicada em livro, contribui ou não para o estudo dos Racionais MC's. Mas penso que não há exatamente um caminho da “bossa nova” ao “rap”. Aliás, como não é nada fácil lidar com esses rótulos, seria melhor afirmar que não vejo um caminho que vá de João Gilberto aos Racionais MC's. Penso, sim, que se formaram dois sistemas na canção brasileira de mercado (remeto-me à noção de sistema trabalhada por Antonio Candido na literatura, adaptando-a evidentemente às condições de realização da canção popular). Num desses sistemas, João Gilberto ocupa o lugar central. Noutro, o Racionais MC's ocupa o lugar central. (Garcia, 2011)

Em artigos publicados tanto em revistas acadêmicas como em jornais online, Ricardo Teperman, autor da dissertação de mestrado *Tem que ter suíngue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz* e do livro *Se Liga no Som – as transformações do rap no Brasil*, questiona os limites do projeto da chamada nova escola do rap paulista. Em “Do rap ao rap: Emicida de 2015 não é o Racionais de 1990... nem o Brasil”, Teperman lança dúvidas sobre o potencial de enfrentamento político de um gênero que, através do trabalho de rappers como Criolo e Emicida, se inseriu “na ‘linha evolutiva’ da música popular brasileira – estética e politicamente” (<http://www.nexojornal.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>).

Além de parte da crítica especializada, muitos fãs do Racionais MC's criticam os novos rumos, as produções solo de vários membros do grupo e o álbum *Cores e Valores*, lançado em 2014. Contudo, os rappers afirmam que não

faz mais sentido manter a atitude e a estética de antes: o Brasil, eles afirmam em entrevistas, é outro. Eles são outros. Em 2013, Edi-Rock lançou um CD solo, cujo primeiro single tem a participação do cantor Seu Jorge, e título em inglês: “That’s My Way”. Em 2017, Mano Brown também lançou um CD solo, *Boogie Naípe*, composto exclusivamente por canções de amor. O primeiro single, “Amor Distante”, teve clipe filmado em Nova Iorque. Emicida, Criolo e a nova geração do rap entenderam essa mudança de contexto antes que o Racionais e por isso se tornaram o futuro do rap brasileiro.

Mano Brown participa do DVD ao vivo que Criolo e Emicida lançaram em 2013. Juntos, os três cantam trechos de dois clássicos do Racionais: “Capítulo 4, Versículo 3” e “Vida Loka (Parte I)”. O DVD, produzido por Andrucha Waddington e Paula Lavigne, produtores contratados por Criolo e Emicida exclusivamente para o projeto, é distribuído pela Universal Music.

O que significam essas mudanças nos rumos do rap paulista na última década? Que mudanças, exatamente, foram essas? Com que fatores elas se relacionam? De que forma as alterações das condições de vida na periferia de São Paulo – a facilitação do acesso a bens de consumo, a melhoria na oferta de educação, as novas tecnologias de informação e comunicação – impactaram o rap? De que forma a emergência de novas técnicas de produção e distribuição musical influenciaram o trabalho dos rappers? Em que medida esse reposicionamento do rap se distancia ou se mantém fiel aos valores centrais, ao quinto elemento da cultura hip-hop? Em que medida a mudança de estratégia promove esses valores por vias alternativas? É possível afirmar que o rap é, ou um dia significou, o fim da canção? Em que importa retomar esse debate?

### **“Cês esperavam que eu roubasse tudo menos a cena”: mercado, cidadania e consumo**

Na época de *Sobrevivendo no Inferno*, Mano Brown afirmava que os Racionais não eram artistas, mas terroristas, porque faziam armas e não arte. Nessa época, o Racionais se recusava a conceder entrevistas ou a participar de programas de grandes redes de TV ou a assinar qualquer espécie de contrato com grandes gravadoras. Segundo Ricardo Teperman,

Os três primeiros discos do grupo foram produzidos, lançados e distribuídos pelo selo Zimbabwe, de William Santiago, fundador da equipe de baile de mesmo nome, que desde os anos 1970 promovia bailes black na cidade de São Paulo (ver Felix, 2005; Macedo, 2007). Por meio de intensa divulgação nas dezenas de rádios comunitárias da periferia, e de centenas de apresentações em clubes, casas de show e vários tipos de palcos improvisados nas “quebradas”, o Racionais causou um impacto difícil de dimensionar na juventude das favelas e periferias de São Paulo.

Em 1997, o grupo criou sua própria gravadora, Cosa Nostra, e lançou o CD *Sobrevivendo no Inferno*, que vendeu mais de 1,5 milhão de cópias. O Racionais construiu sua trajetória sem depender dos mecanismos “centrais” de produção. No mesmo processo, o Capão Redondo, bairro de periferia de São Paulo, tornou-se o centro do rap nacional. (Teperman, 2015, p. 37)

Em uma época pré-internet, quando as grandes gravadoras ainda regulavam, em grande medida, o circuito de produção, distribuição e divulgação da música no Brasil, o Racionais vendeu mais de um milhão de cópias com seu álbum de 1997 – além de quatro milhões de cópias piratas, segundo dados extra-oficiais. Eram eles que compunham suas próprias músicas, produziam seus shows, faziam divulgação e distribuíam os próprios CDs, criando um novo sistema fonográfico independente, com um custo relativamente baixo, gravado e distribuído a partir de um esquema que não existia antes dessa época e que hoje se popularizou em um vasto mercado independente no Brasil, cujas práticas não são exclusivas aos produtores provenientes da periferia, mas cuja emergência foi fundamental para a democratização do acesso desses produtores aos meios de produção musical.

Essas mudanças no mercado fonográfico no país são analisadas em detalhe por Leonardo de Marchi (2006 e 2014) e Eduardo Vicente (2014). Seus estudos sobre a nova música independente apontam para como as estruturas de produção desse mercado mudaram em reação à recessão pela qual a indústria musical brasileira passou durante a década de 1980. Em 1979, o mercado fonográfico brasileiro era o quinto maior do mundo, mas entre os anos 1980 e 90, devido às variações da economia nacional, o fim da ditadura, a redemocratização, os desajustes econômicos e a inflação, ele estagnou.

Para reverter esse quadro, uma das transformações mais importantes “foi a adoção da tecnologia digital como paradigma tecnológico da indústria fonográfica

local”. Apesar dos CDs já serem suportes populares em países de economia mais desenvolvida desde a década anterior, a popularização do formato no Brasil só ocorreria na década de 1990, mediante uma “agressiva campanha das gravadoras para a substituição dos discos em vinil (LP e compactos) e das fitas magnéticas, tipo Cassete, pelos novos discos digitais”. Com a substituição, a indústria fonográfica pôde recuperar parte de seu lucro, porque não só se ganhava mais na venda de cada unidade de CD, já que os discos digitais tinham um custo final mais caro, mas seu transporte e estocagem eram mais fáceis, já que as unidades eram menores em tamanho (De Marchi e Vicente, 2014, p. 24).

Uma outra consequência da adoção da tecnologia digital, além da mudança no que diz respeito ao suporte, foi a transformação nos meios de produção. A partir de então, tendo em vista o barateamento e a flexibilização das relações empregatícias entre a indústria fonográfica e seus artistas e equipes de produção, as etapas produtivas de gravação de discos passaram a ser terceirizadas, de forma que a maior parte das grandes gravadoras sublocou serviços como gravação e produção industrial, tal como prensagem e gráficos, a terceiros.

“Uma vez que o equipamento para produção e reprodução de discos se padronizara por completo”, as grandes gravadoras passaram a controlar “o mercado através da distribuição dos produtos físicos e da divulgação dos artistas na mídia nacional”. “Para levar isso a cabo, houve a popularização de equipamentos digitais de produção musical, o que levou à proliferação de estúdios de gravação em todas as regiões do país” (De Marchi e Vicente, 2014, p. 24-25). A partir destas mudanças, somadas “à recuperação da economia brasileira com base nas políticas governamentais, em especial a partir do Plano Real (1994), o mercado fonográfico brasileiro iniciou um processo de recuperação” de modo que, em 1996, apesar de não conseguir retomar sua quinta posição, passou a ocupar o sexto lugar no ranking mundial (De Marchi, 2006, p.171).

Se, na década anterior, os catálogos das gravadoras se viam cada vez mais restritos, a proliferação dos estúdios de gravação levou a uma maior diversidade cultural, de modo que a produção musical da década de 1990 foi marcada por uma “renovação estética e social”, com o surgimento de produções e gêneros que se articulavam a partir de identidades regionais, sejam aqueles reconhecidos e acolhidos pelas grandes gravadoras, como o axé, o pagode, o brega e o sertanejo

ou as produções independentes, como o hip-hop, o funk, o manguebeat, o reggae e novos estilos de rock (De Marchi e Vicente, 2014, p. 26).

Outras transformações tecnológicas influenciaram os rumos do mercado fonográfico no fim dos anos 1990. Com a consolidação do mercado de microinformática no país a partir de 1997, ficou evidente “a crescente interdependência da fonografia em relação às novas tecnologias da informação e da comunicação e às indústrias a elas relacionadas”. O primeiro resultado foi a ampliação do mercado informal, com a pirataria física e digital, apontada pela indústria fonográfica como a responsável pela nova “crise” de vendas do setor, que dessa vez não acompanhava o ritmo de crescimento da economia nacional. “Ainda que plausível”, afirmam De Marchi e Vicente, “a centralidade que o argumento da pirataria assumia deixava certa suspeita de que ele era, na melhor das hipóteses, insuficiente para explicar o que se passava no mercado fonográfico brasileiro” (De Marchi e Vicente, 2014, p. 28). As inovações tecnológicas das estruturas de produção, que significaram o aumento imediato dos lucros da indústria fonográfica, foram as mesmas que levaram a mudanças de longo alcance no mercado da música no país a partir dos anos 2000.

De Marchi e Vicente destacam três fatores centrais e interrelacionados que foram determinantes para a crise deste modelo: a radicalização da produção fonográfica descentralizada, os sistemas alternativos de distribuição de fonogramas e o mercado de fonogramas digitais. Eles começam explicando que:

se ao longo dos anos 1990, as tecnologias digitais permitiram o surgimento de uma rede de prestadores de serviços e de pequenas e médias gravadoras nacionais, o desenvolvimento da indústria de microinformática facilitou o acesso de indivíduos a equipamento eletrônicos de gravação e reprodução sonoras (*homestudios, samplers* digitais, sintetizadores digitais etc.), permitindo que os próprios músicos comessem a gravar suas obras, prescindindo de qualquer auxílio de gravadoras. Isso foi decisivo para remodelar a indústria da música no país. Desde logo, facilitou que os próprios artistas conduzissem suas carreiras de forma autônoma, criando verdadeiras bandas-empresas, ou seja, bandas que se tornaram pessoas jurídicas a fim de que pudessem realizar concertos e vender seus produtos sem a necessidade de intermediários (gravadoras ou empresas de concertos ao vivo) (De Marchi, 2012). Passando às margens do mainstream musical, alguns desses empreendimentos conseguiram obter notoriedade em todo o país e relativo êxito comercial. (De Marchi e Vicente, 2014, p.29)



O segundo fator se relaciona com o primeiro na medida em que “a enorme produção resultante dessa descentralização radicalizada teria necessariamente de ser escoada por vias alternativas àquelas dominadas pelas grandes gravadoras do eixo Rio-São Paulo”. Dessa forma, houve a criação de novos pontos de venda de discos, “como concertos ao vivo, templos religiosos, bancas de jornal, entre outros lugares em que os artistas e seu público frequentavam em comum, prescindindo de grandes mediadores”, questionando “a legitimidade das lojas de disco como instituição representante da indústria fonográfica” e retirando “o poder das gravadoras de controlar o fluxo de produtos no mercado através de seus sistemas de distribuição” (De Marchi e Vicente, 2014, p.29).

O terceiro fator também se relaciona com os dois primeiros na medida em que as redes digitais de comunicação também se tornaram uma das principais “vias alternativas de distribuição”:

Enquanto as instituições representantes da indústria fonográfica insistiam em criminalizar os usuários de programas P2P e paralisavam seus investimentos no mercado digital, os artistas autônomos passaram a explorar as possibilidades comerciais que as redes digitais ofereciam. (De Marchi e Vicente, 2014, p.30)

De forma que muitas bandas começaram a desenvolver

todo um sistema de comunicação virtual com seus fãs, oferecendo de maneira gratuita seus fonogramas a fim de ampliar sua base de consumidores. Essa ação visava dois objetivos, basicamente. Por um lado, fazia com que os próprios fãs que se cadastravam em seus blogs, websites e perfis de redes sociais na internet (notadamente o *Orkut* e o *Facebook*) se tornassem os principais divulgadores de suas obras (que não tocavam nas rádios tradicionais). Por outro, eram oferecidos a esses fãs diversos outros produtos (camisetas, ingressos para concertos e até mesmo edições especiais de seus CD e DVD), que buscavam compensar a doação dos fonogramas digitais. (De Marchi e Vicente, 2014, p. 30)

Frente ao mapeamento feito por Leonardo de Marchi e Eduardo Vicente das mudanças ocorridas na indústria musical a partir dos anos 1990, podemos afirmar que o surgimento da internet e das redes sociais e o barateamento dos custos dos equipamentos de gravação e produção de áudio foram avanços tecnológicos que

contribuíram de forma essencial para o desenvolvimento do hip-hop no país. Esses avanços possibilitaram a emergência de novas vozes, democratizando o acesso a meios de produção artística e deslocando, em parte, a lógica que exigia a curadoria de gravadoras, críticos especializados, produtores etc, promovendo um canal menos intermediado e mais direto entre artista e público.

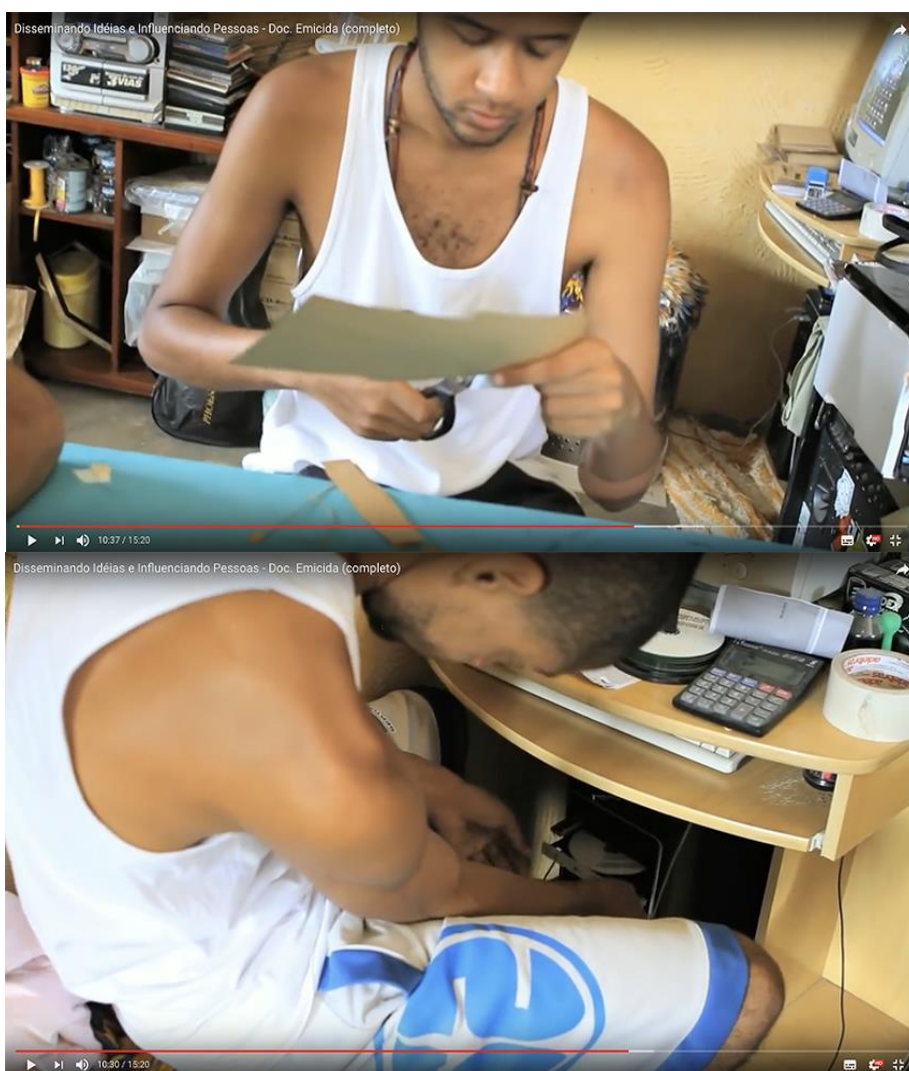
Além disso, essas tecnologias permitiram o acesso desses novos produtores tanto ao trabalho de artistas que circulam fora do grande mercado quanto a materiais artísticos ou documentais do passado, que, dependendo do caso, eles sampleiam e incluem em seu repertório ou retomam e problematizam, relembando aquilo que outras narrativas esquecem e apresentando o passado de uma nova forma.

Um terceiro fator é que, a partir de bases eletrônicas, é possível fazer música sem saber tocar instrumentos musicais, como no caso de Criolo, por exemplo. Vale lembrar que tanto o conhecimento de teoria musical quanto a posse de um instrumento são investimentos de alto custo, cujo acesso é limitado por questões econômicas. Com a nova tecnologia, é possível gravar seus versos em cima de batidas já prontas, recortando e colando bases de outras canções, criando novas bases a partir de material já existente.

Três exemplos muito recentes dessas transformações são o afrorap de Rincon Sapiência, o projeto filosófico e estético que ele cria a partir do diálogo com as culturas afro-brasileiras, africana e do Atlântico Negro em seu disco *Galanga Livre*, lançado em 2017, que o rapper compôs e gravou no seu quarto; o hit do carnaval 2018: “Envolvimento”, de Mc Loma e as Gêmeas Lacração, produzido por uma menina de quinze anos e suas primas de dezoito na periferia do Recife, que conta até com videoclipe feito por elas mesmas no quintal de casa e por ruas de seu bairro; ou ainda o sample de “Partita em Lá Menor”, de Johann Sebastian Bach, que é base de “Bum Bum Tam Tam”, funk que MC Fioti, um jovem morador do Capão Redondo – que, antes de se tornar MC, já foi ajudante de pedreiro e catador de papelão –, declara, em entrevista para o G1, ter composto num notebook “do pior que tinha”, “cheio de vírus”. No final de 2017, Fioti foi para Londres a convite de uma grande gravadora para lançar seu hit em versão trilingue no mercado internacional. Isso para não mencionar o império erguido desde 2011 por KondZilla no *YouTube*: seu canal conta com quase trinta milhões

de inscritos – o que significa que KondZilla tem mais seguidores no *YouTube* do que alguns artistas pop internacionais, como Rihanna, por exemplo.

Antes do momento que vivemos hoje, há quase uma década atrás, em 2009, Emicida lançou sua primeira mixtape, *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe*. Contendo raps de sua própria autoria, os CDs eram gravados um a um, manualmente, em sua casa na periferia de São Paulo, por membros de sua família, como seu irmão Evandro Fióti. As capas dos discos também eram feitas artesanalmente: eram envelopes criados por Emicida (que cursou ensino médio técnico em design) e seu amigo Marcelo Lima, feitos a partir de rolos de papel kraft, recortados e colados a mão, e carimbados na frente e atrás, compondo a capa e a contra-capas do álbum.











Imagens do documentário *Disseminando Ideias e Influenciando Pessoas – Emicida*, de 2010, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=juzKuwR\\_VbQ](https://www.youtube.com/watch?v=juzKuwR_VbQ)

Emicida vendia seus CDs a dois reais na rua, no trem e em eventos de rap pela cidade. Em um mês, ele vendeu três mil cópias e se tornou assunto de grandes publicações da mídia paulista, como a *Revista Época*. Na época do documentário do qual as imagens acima foram retiradas, Emicida e Fióti já contabilizavam a venda de dez mil cópias de sua primeira mixtape. Esse foi o primeiro produto da Laboratório (ou Lab) Fantasma, que se tornou selo, produtora e grife que desfila na *São Paulo Fashion Week*, o evento de moda mais prestigiado do país. Hoje, Emicida não vende mais seus CDs de mão em mão: para seu álbum mais recente, *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, a Laboratório Fantasma contratou o serviço da *Sony Music* e terceirizou a distribuição. Contudo, a gravadora não tem nenhum direito sobre o álbum e

nenhuma influência sobre o o processo de produção ou o resultado final do álbum: ela é só uma empresa que presta serviços ao artista e distribui o álbum por toda a América Latina e Portugal.

“Já é hora do jogo virar a nosso favor, né?”, defende Emicida em “Avua Besouro”, primeiro single de sua segunda mixtape, *Emicídio*, lançada em 2010. Nela, Emicida fala sobre as mudanças no que diz respeito ao lugar do rap e do rapper na São Paulo de então:

Guetos, precisam de heróis  
 Pretos, digam, desde quando o medo existe entre nós?  
 Peço a Ogum: Proteja meu ex-algoz  
 No flow, rapaz comum tem como arma sua voz  
 Vou cortando como laminas, seguido pelas câmeras  
 Causando pane nas máquinas, cantando o que a inflame  
 As favelas pique enxame pras vida que tão arame  
 Já chego no kamehameha, progresso vem das gambiarra  
 Sagaz, agradeço a Deus por meus ancestrais  
 Fazendo o que outros não faz  
 Com dez vezes mais, na manga o ás, o rap em cartaz  
 E o mundo todo vai saber do que a gente é capaz  
 Nasci preto sem grana num país de terceiro mundo, vish  
 Cê acha que eu assusto com o termo crise?  
 Negão, olha como chego, me concentro  
 No jogo, topo topo e vamo cair pra dentro  
 Vendo o que nem Pierre Verger viu  
 Sem essa de tadinho dos neguin, xiu  
 Aja como eu tivesse na outra ponta do fuzil  
 Quando cê nem lembra que meu cabelo parece Bombril  
 Sabe tio, é sem dilema:  
 Algum dinheiro soluciona problema, muito dinheiro traz novos problemas  
 Ligeiro o pique o passo do Flash Dance  
 Faça rima os verme some, igual jato da Air France  
 Ou o padre do balão, é coisa arcaica  
 Mas some mesmo igual P.O Box ou Beto Jamaica  
 Então me mira mas me erra  
 Se não vou ter que te mostrar com quantos favelados se faz uma guerra  
 Mixtapes de mão em mão pelas esquina  
 Se alastra entre os irmão mais que a gripe suína  
 Os gambé quer mais não pode me pôr algema  
 Cês esperavam que eu roubasse tudo, menos a cena

Já é hora do jogo virar, a nosso favor né?

Faça o favor zé, pras rima trincar  
 Não sai pra rua se não sabe brincar, morô?  
 Já é hora do jogo virar, disposto, na sede  
 Meu caso é grave, eles quer sacudir as rede  
 Eu vim pra arranca a trave

Guetos precisam sair do vermelho  
 Ter cabelo duro e achar foda quando olhar no espelho  
 Sem pagar pra capitães do mato, que como cães  
 Não passam, de lacaios do sistema que desrespeita mães  
 Ainda ouço as chicotadas, o esquisito  
 É que silenciaram seus gritos  
 Rap tem mó respeito, mas tá sumido  
 Tipo a Glória Maria das tela  
 Então, e aí favela  
 Tô pra honrar camisa  
 Nóiz vai falar pra quem concorda ou pra quem precisa?  
 Contrariar a meta imposta pelas pesquisa  
 Realmente bater de frente, tombar divisa  
 Acima da média, algemas ou rédias em pauta  
 A cota hoje é fazer preza, eu faço falta  
 Respeito o choro se for violão, pandeiro e flauta  
 E a linha da miséria já me pareceu mais alta  
 Repórteres me chamam de fenômeno, eu amo  
 Mas a rua sabe que eu sou só mais um mano  
 Consegue me ver e se ver no plano  
 Trampando pra caralho, sem pegar um atalho, e aí, tio, vamo?  
 Rap toca nas passarelas da Gisele  
 Mas se não for favela não dá certo, tipo Ronaldo com a Cicarelli  
 Rola, até que o mais real se revele  
 Aposentando os falso que põe pra cantar os Pirelli  
 Ganha dinheiro pra sair do mafuá  
 Se mantém verdadeiro pra aguentar cordão de ouro e os patuá  
 Os tesouro vão chegar  
 Vai, Besouro, tá na hora de avuar

“Avua Besouro” oferece as coordenadas simbólicas do novo lugar que o rap e o rapper passam a ocupar a partir de um novo contexto social na periferia de São Paulo, um momento de progresso econômico, em que a “linha da pobreza já [...] pareceu mais alta”. O rapper continua sendo um rapaz comum, mais um mano, que usa sua voz como arma, como no discurso do Racionais e no discurso clássico do hip-hop. Porém, agora, através de gambiarras, de esquemas e estratégias de trabalho improvisados e inovadores (como as mixtapes de Emicida), ele é capaz de operar nas brechas do sistema, de fazer o que os outros que têm dez vezes mais



dinheiro e oportunidade que ele não conseguem. Ele alcança o sucesso e ocupa o centro da cena cultural, contrariando as expectativas da sociedade quanto ao seu futuro e driblando a opressão policial, que, apesar de querer, não pode lhe conter. Ao ser seguido pelas câmeras, ele causa pane nas máquinas, sabota as lógicas opressoras, traça novas rotas para si e para o seu ouvinte. Enquanto herói e criador de heróis, de mitos, ele dá o exemplo: através do trabalho duro, sem recorrer a atalhos, sem envolvimento com o crime, o rapper e seus ouvintes vão contrariar as metas, bater de frente, tombar divisas, sair do lugar assinalado a eles na sociedade, embaralhar a partilha do sensível.

Dentro desse novo contexto, o rap continua sendo “favela”, seu compromisso com a representação da periferia e a proteção dos “seus” permanece, caso contrário, ele perderia a sua legitimidade e relevância. Contudo, isso é feito de um novo modo, através da ocupação de novos espaços, do alcance a novos públicos e da incorporação de novos temas ao seu repertório. O rap passa, então, a operar a partir de uma chave distinta, com um foco mais subjetivo e micropolítico do que aquele que ele costumava ter. Ele vai ajudar os seus ouvintes a atingir o sucesso material através do trabalho honesto, a superar a tristeza e os traumas herdados da escravidão, a valorizar sua beleza e a ter amor-próprio (como “Mandume”, faixa do álbum *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, de Emicida, faz de maneira tão bonita).

Seguindo o modelo do rapper, a periferia vai roubar a cena, ocupar os lugares que (não) lhe são devidos, prosperar a partir de novos caminhos, traçando novas rotas. No que diz respeito à ocupação de novos espaços, alcançar novos públicos se torna parte importante da missão do rap: é importante falar para quem precisa ouvir, alcançar novos interlocutores, não falar só para quem já concorda. Nessa medida, parte da missão do rapper é atuar enquanto mediador entre diferentes esferas da sociedade, estabelecendo diálogos, conquistando, através da música, o filho do senhor de engenho – como Brown ameaçava em “Negro Drama”, abrindo caminhos para que o resto da sociedade aceite o novo lugar de protagonismo dos sujeitos periféricos.

“Meu caso é grave”, resume Emicida, “eles quer sacudir as rede, eu vim pra arranca a trave”. Sua ambição não é meramente alcançar o sucesso através dos meios tradicionais, mas traçar um novo percurso, propor novas lógicas para o circuito do rap e da música popular no Brasil, através de técnicas que sejam, ao

mesmo tempo, capazes de gerar lucro e de conferir autonomia artística, legitimidade social e relevância à sua obra, o que significa a proteção da vida dos sujeitos periféricos.

A partir de “Avua Besouro” e de *Emicídio*, o projeto de Emicida de conquista do grande mercado se aprofunda. Seu último CD, acompanhando a tendência dos albums visuais do hip-hop americano, conta com videoclipes para quase todas as faixas, que suplementam o sentido dos versos. Dentre os vídeos, há produções de porte cinematográfico, como o clipe de “Boa Esperança”, dirigido por Kátia Lund (de *Cidade de Deus* e *Notícias de uma guerra particular*) e João Wainer (de *Pixo* e *Junho*). O roteiro do filme foi criado a partir de um laboratório com as empregadas domésticas Dona Gracinha, Divina Cunha e Raquel Dutra – moradoras da ocupação Mauá, localizada no centro de São Paulo, local onde Emicida já havia gravado o clipe de “Crisântemo” – e com a mãe de Emicida, Dona Jacira, que também já foi empregada doméstica. Os filhos de Mano Brown, Domênica e Jorge Dias, também atuam no filme. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AauVal4ODbE>)

Apesar de seguir os moldes de uma grande produção, ou talvez por essa razão, o assunto do clipe de Emicida causou uma comoção significativa na internet na época de seu lançamento, reavivando a discussão acerca da PEC das empregadas domésticas, que estabeleceu a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais. É a partir de diálogos como esse que Emicida busca manter a relevância de seu trabalho como rapper. “Chapa”, outra faixa do CD *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, tem clipe gravado em parceria com as Mães de Maio – movimento formado a partir dos assassinatos de 564 pessoas durante 10 dias em São Paulo em maio de 2006 e que, hoje, conta com a participação de mães e familiares de vítimas da violência, principalmente da violência do Estado, em todo o Brasil (<https://www.youtube.com/watch?v=qjFQA9MswkM>). Como no caso de “Boa Esperança”, o clipe de “Chapa” é acompanhado por um mini-documentário que explica em detalhe a causa das mães. (Making of de “Chapa”: <https://www.youtube.com/watch?v=LQiSxrajFSO>, Minidoc “Boa Esperança”: <https://www.youtube.com/watch?v=3NuVBNeQw0I>)

Com vistas ao mercado lusófono internacional, em 2017, Emicida lançou o projeto *Língua Franca*, em parceria com Rael e com os rappers portugueses

Capicua e Valet, cujo álbum foi produzido Kassin (produtor de artistas como Los Hermanos e Banda do Mar). Em 2015, para a produção do CD *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, o rapper fez uma viagem à África, financiada pelo patrocínio do edital Natura Musical, onde visitou os países de Cabo Verde e Angola. O CD conta com participações de artistas angolanos, como Kaku Alves, guitarrista de Cesária Évora, cabo-verdianos, como as Batucadeiras do Terreiro dos Órgãos, e brasileiros, como Vanessa da Mata, Caetano Veloso e o escritor Marcelino Freire. Em fevereiro de 2018, Emicida gravou uma faixa em parceria com as irmãs franco-cubanas Lisa Kainde e Naomi Diaz, que formam a dupla Ibeyi. Apesar da vontade da parceria ter partido delas, a faixa também deve se dirigir ao mercado nacional e internacional.

Enquanto o esquema de Emicida permanece, em certa medida, independente – no sentido em que o rapper não tem contrato assinado com grandes gravadoras, que uma parte considerável de sua renda é proveniente de outros produtos que não os fonogramas, que ele tem uma relação direta com os fãs através das redes sociais –, várias das estratégias empregadas pelo rapper o inscrevem dentro do grande circuito, do *mainstream* da música brasileira, como, por exemplo, a colaboração com artistas que têm contratos com gravadoras – como Pitty, Vanessa da Mata e Caetano Veloso –, o fato de que o rapper participa com frequência de programas da TV aberta, que, desde março de 2018, ele apresenta o programa *Papo de Segunda*, no canal GNT, que suas músicas tocam nas rádios comerciais, que seus fonogramas não podem mais ser baixados gratuitamente em seu site, que sua marca desfila na *SP Fashion Week*.

A inscrição de Emicida dentro destes contextos é ambivalente. Assim como é ambivalente a aproximação entre as noções de consumo e cidadania que as estratégias de Emicida parecem propor. A lógica se assemelha àquela identificada por Néstor García Canclini em seu livro *Consumidores e Cidadãos*, de 1995. Para Canclini, desde as últimas décadas do século XX, na América Latina,

a participação social é organizada mais através do consumo do que mediante o exercício da cidadania. Para muitos homens e mulheres, sobretudo jovens, as perguntas próprias aos cidadãos, sobre como obtermos informação e quem representa nossos interesses, são respondidas antes pelo consumo privado de bens e meios de comunicação do que pelas regras abstratas da democracia ou pela

participação em organizações políticas desacreditadas. Esse processo pode ser entendido como perda e despolitização em relação aos ideais da democracia liberal ou iluminista. Mas também pode-se pensar, como observam James Holston e Arjun Appadurai, que a noção política de cidadania se expande ao incluir direitos de habitação, saúde, educação e a apropriação de outros bens em processo de consumo. É nesse sentido que proponho reconceitualizar o consumo, não como simples cenário de gastos inúteis e impulsos irracionais, mas como espaço que serve para pensar, e no qual se organiza grande parte da racionalidade econômica, sociopolítica e psicológica das cidades. (Canclini, 2010, p.13-14)

Canclini expande a perspectiva de Appadurai e Holston quanto à visão da cidadania enquanto prática micropolítica e propõe que o consumo constitui uma nova modalidade de cidadania:

quando se reconhece que ao consumir também se pensa, se escolhe e reelabora o sentido social, é preciso se analisar como esta área de apropriação de bens e signos intervém em formas mais ativas de participação do que aquelas que habitualmente recebem o rótulo de consumo. Em outros termos, devemos nos perguntar se ao consumir não estamos fazendo algo que sustenta, nutre e, até certo ponto, constitui uma nova maneira de ser cidadãos. (Canclini, 2010, p.42)

Para Evelina Dagnino (2004), o que vem ocorrendo na América Latina desde os anos 1990 é, na verdade, uma confluência perversa entre dois projetos políticos distintos, o projeto democrático-participativo (ou democratizante) e o projeto neoliberal, que apesar de se basearem nos mesmos três princípios – sociedade civil, cidadania e participação – atribuem significados radicalmente diferentes a esses referentes. Enquanto, por exemplo, para o projeto democratizante, a garantia de participação dos cidadãos implica na capacidade do Estado de compartilhar seu poder com a sociedade, enquanto administra e visibiliza o conflito – elemento central de qualquer prática democrática –, para o projeto neoliberal, o mercado se torna um modelo para a organização da sociedade como um todo, que passa a ser regida pelos ideais de competência, técnica e eficiência. Meu argumento é que o rap paulista, a partir de Criolo e Emicida, permanece fiel ao quinto elemento da cultura hip-hop, promovendo a prática da cidadania, porém, como forma pós-autônoma, ele reflete a disputa acerca das versões do que constituiria essa prática.

Desde os anos 2000, as políticas públicas de redução da pobreza, inclusão social e redistribuição de renda dos governos do Partido dos Trabalhadores, principalmente dos governos Lula, levaram à formação do que o economista Marcelo Neri (2008 e 2010) chamou de nova classe média. Através de uma série de estratégias, como a geração de empregos formais, a valorização do salário-mínimo e o aumento do valor da remuneração do trabalho em geral, houve um aumento na renda corrente da população. Essa renda também foi incrementada a partir do aumento da oferta de crédito (e da consequente ampliação do mercado de consumo interno), de medidas de estímulo ao acesso a bens de consumo duráveis – como TVs, eletrodomésticos, carros e computadores (e da ampliação e barateamento dos serviços de internet) – e da facilitação do acesso a crédito imobiliário, além de outros programas de habitação. A democratização do acesso à educação técnica e superior também foi determinante nesse processo, enquanto fator gerador de renda e da possibilidade de ascensão social. Durante os anos dos governos petistas houve a implementação do sistema de cotas em nível nacional, a unificação e simplificação do sistema de entrada na universidade através do Enem, a criação do ProUni, o incremento da verba destinada a investimentos em cursos de pós-graduação, que implicou no aumento no número de bolsas de estudo e de cursos ofertados, a expansão da rede de Institutos Federais de Ensino e a criação das Etecs, escolas técnicas administradas em parceria com os governos estaduais.

Todas essas medidas transformaram, de maneira inegável, a vida das pessoas nas regiões periféricas por todo o país, e tiveram um forte impacto sobre a periferia de São Paulo, como a própria trajetória de ascensão social de Emerica comprova. Contudo, alguns críticos (Bartelt, 2013) apontam os limites dessas mudanças, tanto por conta do fato de elas se restringem à esfera econômica, quanto porque as medidas adotadas pelo governo são economicamente superficiais. Enquanto, dentro desta nova política econômica, por exemplo, a redistribuição de renda se dá através de salários e remunerações, o fato de que a propriedade imobiliária e fundiária são as verdadeiras fontes de riqueza da classe média e alta no Brasil é ignorado, logo essas medidas atuam, então, sobre os efeitos e não sobre as causas das desigualdades estruturais que marcam a nossa sociedade. Para Bartlet (2013), um dos sentidos das manifestações de 2013, inclusive, seria exatamente o anúncio do limite da capacidade do acesso ao

consumo de representar uma garantia de cidadania e participação efetivas para a sociedade civil, uma demonstração de que há esferas da vida cidadã que não dizem respeito ao dinheiro, mas a direitos de participação, de vida coletiva, de segurança e de acesso ao espaço público que não são contemplados pelo projeto do Estado neoliberal, que restringe o significado da cidadania e da vida na cidade à esfera do consumo, ao valor de troca, ignorando seu valor de uso.

Enquanto a importância do acesso aos bens de consumo por parte da população periférica é inquestionável, as consequências da promoção de práticas de consumo enquanto práticas de cidadania, promovida também pelo rap, é ambivalente. Sendo assim, ao adotar estratégias diferentes de antes, ao se inscrever também no *mainstream* e valorizar o consumo enquanto dimensão importante da cidadania, o rap conquista espaços definitivamente importantes, mas pode acabar contribuindo para a perpetuação de um sistema de opressão que ele sempre condenou, uma vez que é complicado separar, por exemplo, as lógicas do racismo e do capitalismo.

Contudo, é interessante lembrar que o rap é uma cultura popular e, como tal, ele constitui um campo de luta, em cujo interior, conforme aponta Stuart Hall, existe um duplo movimento de contenção e resistência. Em “Notas sobre a desconstrução do popular”, Hall lembra que “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação” (Hall, 2013, p.281). Não existe um espaço fora da lógica do sistema que a cultura popular possa ocupar.

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas. (Hall, 2013, p. 282)

Na prática da cultura, perdas e ganhos não podem ser identificados ou quantificados a priori, fora do campo social ou do jogo das relações sociais.

Apesar de suas relações ambíguas com a cultura de consumo, pelas muitas conquistas que enumeramos até aqui, nos parece que o rap de Emicida continua na luta. Ao criar estratégias para entrar e sair do *mainstream*, ao se afiliar tanto à tradição da música brasileira quanto à da música do Atlântico Negro, ao redimensionar seu foco, passando da macro para a micropolítica, seu rap ocupa novos e importantes espaços.

### **Criolo e a expansão do repertório do rap**

Enquanto Emicida é, inegavelmente, o maior agente transformador do negócio do rap no Brasil, a obra de Criolo desempenha um papel fundamental na expansão tanto do repertório estético, formal e temático do rap quanto dos lugares ocupados pelo rap dentro da música brasileira.

Como o VMB de 1998, que teve os Racionais MC's como os grandes ganhadores da noite, o VMB de 2011 foi um novo ponto de virada na história do rap nacional, que reafirmou a importância do gênero dentro da música brasileira. Emicida foi o ganhador das categorias artista do ano e melhor videoclipe e Criolo foi premiado nas categorias de artista revelação, álbum do ano, e música do ano pelo single “Não existe amor em SP”. Na cerimônia, o rapper tocou a música vencedora ao vivo, ao lado de Caetano Veloso.

Em 2010, antes do lançamento de *Nó na Orelha*, quando Criolo ainda atendia pelo nome de Criolo Doido, já circulava no *YouTube* o vídeo de sua versão para “Cálice”, de Chico Buarque e Milton Nascimento. No vídeo, o rapper se reclina sobre o balcão de uma vendinha. Ouve-se o som do rádio e do tráfego dos veículos ao fundo. Em primeiro plano, sempre em close do peito para cima, o rapper declama os versos *a capella*, enquanto pede uma média ao balconista. Feito em único take, a câmera nunca deixa o rosto de Criolo, que recita:

Como ir pro trabalho sem levar um tiro?  
 Voltar pra casa sem levar um tiro  
 Se às três da matina tem alguém que frita  
 E é capaz de tudo pra manter sua brisa  
 Os saraus tiveram que invadir os botecos  
 Pois biblioteca não era lugar de poesia

Biblioteca tinha que ter silêncio  
 E uma gente que se acha assim muito sabida  
 Há preconceito com o nordestino  
 Há preconceito com o homem negro  
 Há preconceito com o analfabeto  
 Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai  
 A ditadura segue meu amigo, Milton  
 A repressão segue meu amigo, Chico  
 Me chamam Criolo e o meu berço é o rap  
 Mas não existe fronteira pra minha poesia  
 Pai, afasta de mim a biqueira  
 Pai, afasta de mim as *biate*  
 Pai, afasta de mim a *cocaine*, pai  
 Pois na quebrada escorre sangue  
 (Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akZY0-6Rs0A>)

Através do diálogo direto com Milton e Chico, o drama de “Cálice” é atualizado para o espaço da periferia paulista contemporânea. A ditadura e a repressão seguem na periferia ainda hoje, denuncia Criolo, uma vez que a promessa de cidadania pós-redemocratização não foi estendida e garantida à toda a população. Ameaçados pela violência urbana (perpetrada tanto por civis quanto pelo próprio Estado), os sujeitos periféricos criam novas formas de resistência. Através da poesia dos saraus e do rap, contra o preconceito da sociedade classista e racista, eles superam a interdição da fala e dos espaços tradicionais de produção de cultura. Frente à recusa do acesso a espaços como bibliotecas, eles fazem dos botecos lugares legítimos para a produção de poesia (e de vida).

Um ano depois, em novembro de 2011, poucos dias após a premiação do VMB, Chico Buarque, em turnê, passou a tocar um rap composto por ele em homenagem a Criolo, cujo vídeo também circulou pela internet na época, provocando a atenção de muitos jornalistas para o trabalho dos dois. A partir de então, o diálogo e o interesse mútuos entre Criolo e a MPB, se intensificam, já que, como Criolo anuncia em sua versão de “Cálice”, apesar de seu berço ser o rap, não há fronteira para a sua poesia. Ele passa a fazer shows com nomes como Ney Matogrosso e Milton Nascimento; Caetano realiza participações nos shows do rapper; Criolo grava com Ivete Sangalo um CD e DVD em homenagem a Tim Maia, patrocinado pela empresa de cosméticos Nívea.



*Nó na Orelha*, segundo álbum de Criolo, representou uma profunda mudança formal na linguagem do rap paulista. Ao misturá-lo a diferentes gêneros musicais, Criolo e seu produtor, Daniel Ganjaman, ampliaram o repertório dos textos que podiam ser sampleados pelo rap: a balada romântica em “Não Existe Amor em SP”, o afrobeat em “Bogotá”, o samba em “Nó na Orelha”, o reggae em “Lionman” e “Samba Sambei”, o samba-rock em “Subirudoistiozin”, o brega em “Freguês da Meia-Noite”. Tricia Rose (1994) fala sobre como o sample funciona como uma forma de reordenar fórmulas e temas culturais conhecidos, um método de reformulação narrativa e resistência, que encontra no rearranjo de elementos prontos a originalidade de sua composição.

Da mesma forma, os assuntos das composições de *Nó na Orelha* também representaram uma expansão no repertório de temas sobre o qual o rap estava autorizado a falar. “Não Existe Amor em SP”, por exemplo, com sua linguagem metafórica e batida romântica, fala sobre a impossibilidade do amor na cidade grande, sobre escombros, bares e esquinas, sobre vida, morte e deus. Linda e decadente, a vida na cidade de São Paulo é impossível de ser descrita, exceto pelas imagens fugidias de Criolo. Melodia, letra e voz, os componentes cuja relação caracteriza a canção, segundo Luiz Tatit (2016), se equilibram de forma mais parecida ao modelo clássico da canção romântica do que à forma típica do rap.

Dessa maneira, a forma de cantar de Criolo também representa uma inovação na estética do rap brasileiro. Como em “Não Existe Amor em SP”, muitas vezes, ele canta a melodia em vez de privilegiar a entoação, de dizer suas palavras em um tom que se assemelha à conversa, como é de costume no rap. Além disso, em oposição às letras narrativas que constituem o formato mais clássico de composições dentro da tradição do rap, em *Nó na Orelha*, Criolo oferece letras imagéticas, que não fecham um sentido e evocam múltiplas interpretações; ou letras que falam em código e que obrigam o ouvinte de fora da periferia a estudar a história do hip-hop e buscar os intertextos de Criolo para conseguir compreendê-las. Para Irmani Perry (2004), “a incompreensibilidade” das letras “é uma estratégia para resistir à supremacia branca e à cooptação” do rap pelo mercado:

A dificuldade é uma estratégia do hip-hop tanto no nível das palavras, que são rápidas e difíceis de entender se você não for íntimo da comunidade do hip-hop, e das demandas por uma conexão pessoal autêntica entre o hip-hop e a sua geografia, a periferia [“the hood”, no original]. (Perry, 2004, p.50, *tradução nossa*)

Em oposição a uma tradição literária que preza a clareza, a incompreensibilidade, aponta Perry, desafia as limitações impostas pela tradição à inovação estrutural. A dificuldade, intencional ou não, de compreensão das letras do rap, assim como a técnica do sample, são manifestações no rap daquilo que Henry Louis Gates Jr chama de “*signifyin(g)*”<sup>1</sup>.

Para explicar a relevância do conceito para o campo do hip-hop, Perry cita a descrição oferecida por Sam Floyd sobre a noção de *signifyin(g)* aplicada à tradição musical negra:

*Signifyin(g)* é a maneira de dizer uma coisa querendo dizer outra; é uma reinterpretação; uma metáfora para a revisão de textos e figuras anteriores; é um pensamento tropológico, repetição com diferença, obscurecimento do significado – tudo para atingir o poder reverso, para melhorar situações, para trazer resultados prazerosos para o produtor do significado. (Floyd apud Perry, 2004, p.61, *tradução nossa*)

O conceito de *signifyin(g)* é apresentado pelo crítico negro americano Henry Louis Gates Jr. a partir da história do *Signifying Monkey*, figura tradicional das narrativas folclóricas afro-americanas. Louis Gates Jr. explica que o *Signifying Monkey*,

que habita as margens do discurso, sempre jogando com as palavras e com os tropos [“ever punning, ever troping”, no original], sempre encarnando as ambiguidades da linguagem, é o nosso tropo da repetição e da revisão, na verdade nosso tropo do quiasma, simultaneamente repetindo e invertendo como ele faz em um hábil ato discursivo. (Gates Jr. apud Perry, 2004, p.64, *tradução nossa*)

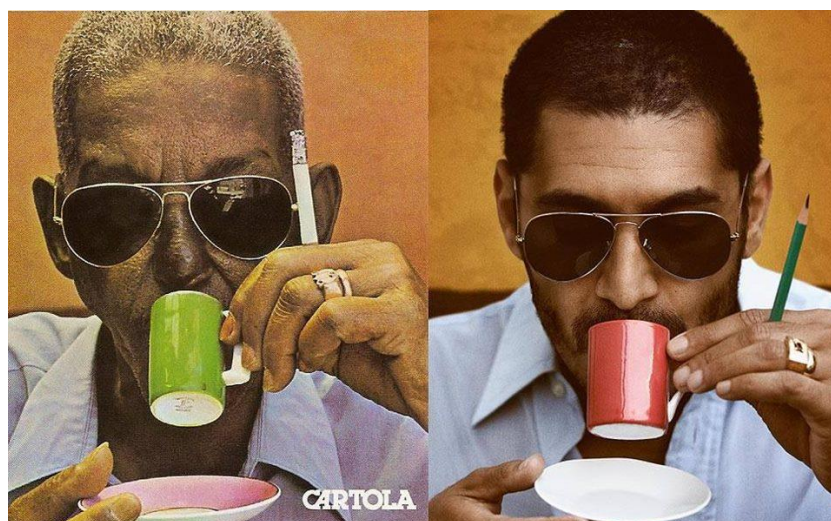
<sup>3</sup> Ao traduzirmos *signifyin(g)* como “significação” ou “significar”, vocábulos distintos em português, perde-se a ideia de que o gerúndio do vocábulo em língua inglesa nomeia simultaneamente tanto o processo completo, a ação já terminada, quanto o decorrer do processo em si. Por essa razão, para enfatizar a nomeação simultânea do processo e da totalidade da ação, continuaremos empregando o termo em inglês.

Perry argumenta que o hip-hop também é parte dessa tradição afro-americana. Além do sample, a prática do *signifyin(g)* também está presente no hip-hop através da metáfora, cujo emprego frequente constitui a base da habilidade artística no rap. A metáfora “joga com a tradição masculina afro-americana do encontro da liberdade na mobilidade”. Ela exprime “movimento e transformação: seu emprego permite que os artistas se desloquem para fora das fronteiras de sua comunidade e até que transcendam as limitações da falibilidade humana” (Perry, 2004, p.64, *tradução nossa*).

O exemplo mais famoso do grau de incompreensibilidade que o discurso metafórico de Criolo pode, às vezes, assumir é a resposta que ele deu a Lázaro Ramos, no programa *Espelho* do Canal Brasil, quando perguntado pelo apresentador acerca de sua opinião sobre a chamada ascensão da classe C. O episódio repercutiu tanto que mais tarde veio a se tornar parte da letra de “Cartão de Vista”, faixa do terceiro álbum de Criolo, *Convoque seu Buda*. Em sua resposta a Lázaro, Criolo explica, de maneira talvez excessivamente metafórica, a artificialidade da criação de um novo sistema de classificação social e o limite de sua relevância na vida prática. A interação entre o rapper e o entrevistador, que não pode ser descrita em detalhe sem dificuldade, pode ser assistida na sua duração completa em <https://www.youtube.com/watch?v=EilVPh4oW88>.

A prática cultural do *signifyin(g)* também é empregada por Criolo em seus dois álbuns mais recentes. *Ainda Há Tempo* (2016) é uma regravação de nove das vinte e duas faixas do primeiro CD de Criolo, o homônimo *Ainda Há Tempo*, lançado dez anos antes, em 2006. A letra de uma das canções regravadas, “Vasilhame”, teve seu conteúdo corrigido por causa de uma declaração transfóbica. Ao regravar um CD antigo com músicas compostas por ele antes da fama, ao repeti-lo com diferença, Criolo expõe seu novo e expandido público a questões que guardam centralidade e relevância mesmo passados dez anos. Apesar de suas músicas atuais não apresentarem o mesmo tom de seu primeiro CD, ou talvez exatamente por essa razão, repetir as mensagens de seu primeiro disco ao seu novo público se torna um empreendimento importante, já que o tom de seu primeiro disco não pode ser reproduzido hoje, depois da fama, pelo rapper. Falar a partir de um lugar que não é mais o seu seria uma falta grave contra o princípio do

“realismo” do rap (Perry, 2004), que determina que a autenticidade seja um dos valores centrais das composições.



Criolo posa de Cartola em ensaio para a *Folha de São Paulo*, em 2012, cinco anos antes do lançamento de seu CD de samba.

Seu CD mais recente, *Espiral de Ilusão*, lançado em 2017, é composto exclusivamente por sambas, o que aponta para os muitos pontos de contato existentes entre os dois gêneros. Tanto o rap quanto o samba, por exemplo, são gêneros musicais híbridos do Atlântico Negro, que têm a síncope como base de seu ritmo. Uma outra semelhança seria o tema: para Muniz Sodré, o samba carioca, como o rap paulista, tem como uma de suas principais características “a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional” (Sodré, 1998, p.43). Sodré também fala sobre o caráter pedagógico do samba, como o do rap, principalmente por conta de sua natureza proverbialista, cujo modo de significação se caracteriza por sua “constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social” (Sodré, 1998, p. 44). Outra característica que o samba compartilharia com o rap seria a transitividade de seu discurso. Sodré explica que:

o texto verbal da canção não se limita a falar sobre (discurso intransitivo) a existência social. Ao contrário, fala a existência na medida em que 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. [...] Nas letras de samba de gente como Wilson Batista, Geraldo Pereira (dois dos mais importantes sambistas dos anos 40) e

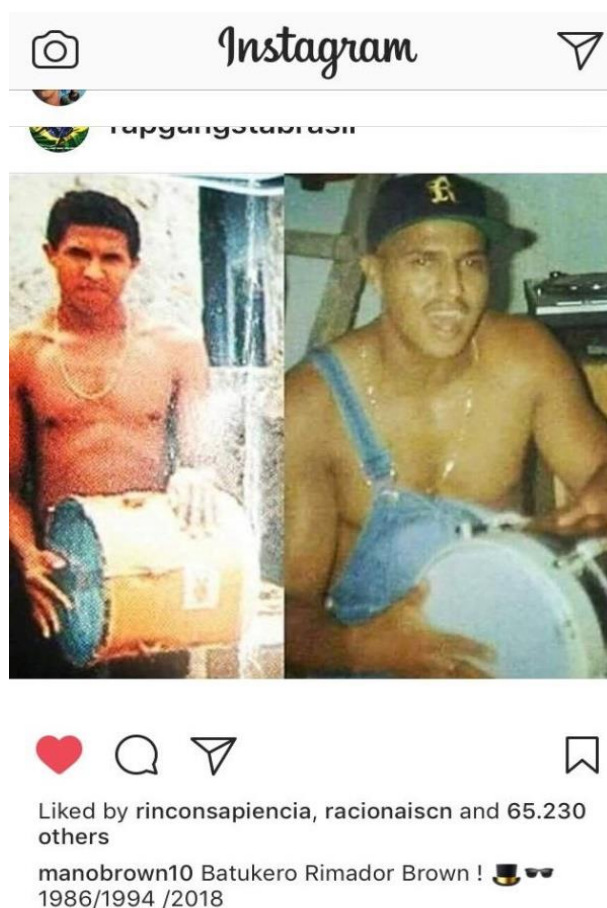
outros de idêntica posição cultural, o que se diz é o que se vive, o que se faz. Não se entenda com isto que haja uma correspondência biunívoca entre o sentido do texto e as ações na vida real, mas que as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte. (Sodré, 1998, p. 44-45)

Embora não apresente tantos horizontes utópicos quanto o samba, calibrando sua utopia de modo a focar na capacidade de transformação do presente e não no futuro, o rap também diz o que vive, se constituindo como um discurso transitivo.

Um quinto ponto de contato entre o rap e o samba seria o borramento entre o lugar do produtor e do consumidor. Sodré diz, que, a partir da gravação e comercialização do samba, essa relação que antes se confundia tem sua separação consolidada, tanto a partir da substituição do valor de uso do samba – sua sociabilidade e transitividade – pelo valor de troca – que reduz o samba a espetáculo –, quanto pelo “desenvolvimento do grupo de especialistas em música popular, que atua como intermediário entre a indústria e o público”, o crítico, que “maneja um saber a partir do qual se instaura um processo de divulgação sobre o compositor ou o artista” (Sodré, 1998, p. 53).

A relação entre produtor e consumidor é borrada no rap através do tropo do “call and response”, como aponta Irmani Perry (2004). A partir desta prática, ao frequentemente pedir uma resposta do DJ e do MC, o público participa da composição musical do rap. O mesmo se aplica ao MC e o DJ: sua habilidade de contagiar o público e fazê-lo participar é uma das medidas essenciais de seu sucesso. A resposta do público pode vir de forma verbal ou através de movimentos simples ou danças, quando seus corpos em movimento também se tornam parte da composição. Este tipo de reação está presente mesmo fora do contexto de performances ao vivo, quando os ouvintes de rap, sozinhos ou em grupo, cantam e movem seus corpos ao ritmo da música que ouvem. Além disso, através do uso de novas tecnologias e de um novo circuito de divulgação e distribuição das canções, a instituição da crítica foi deslocada da posição de centralidade que ela ocupava nesse processo, reaproximando a relação entre artista e público.

Em sua obra, *Criolo* significa o rap e o samba, se apropria das duas tradições e as repete com diferença. Ao inovar a linguagem do rap através da mistura com os outros gêneros e ao estabelecer um diálogo com a tradição da música popular brasileira, da MPB, da canção e do samba, *Criolo* mobiliza uma série de questões. Meu argumento, contudo, é que, desde antes de *Criolo*, o rap já vinha ensaiando a sua inserção nesse debate, mesmo que no contexto de sua emergência, na São Paulo dos anos 1990, as possibilidades para a entrada nesse sistema fossem outras. Do rap ao rap, de 1997 a 2011, o que mudou, junto com a condição da vida na periferia e com o espaço que o intelectual e o artista periférico, a partir de uma série de esforços, passaram a ocupar, foram as estratégias de acesso ao *mainstream* e à tradição da música popular brasileira.



“Batukeiro Rimador Brown! 1986/1994/2018”

Foto postada por Mano Brown em sua conta no Instagram em fevereiro de 2018

## Os intercessores

Em suas narrativas sobre a gênese do hip-hop paulista, os pesquisadores geralmente afirmam que o movimento teve seu início no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, com a chegada do rap nova-iorquino em São Paulo. Porém, a narrativa oferecida pelo Racionais MC's no documentário sem-título produzido por eles e incluído como extra do DVD *Mil Trutas, Mil Tretas* traça um novo começo para a história do hip-hop na cidade de São Paulo.

A história começa num momento sem data específica, mas anterior à abolição da escravidão na cidade de São Paulo. A vida do negro na cidade – suas habitações, seus territórios, suas profissões e ocupações, suas remoções, seus direitos, suas atividades de lazer e políticas – é narrada (no começo do documentário, em citação direta de um artigo da professora Raquel Rolnik) desde essa época até o final dos anos 1980. A partir dos bailes black, a música negra passa a ocupar um lugar de destaque dentro desta narrativa, já que, segundo se afirma no documentário, desde a ditadura de Getúlio Vargas, com a dissolução de partidos e associações negras, “os bailes passam a ser a forma mais eficiente de se fazer política entre os negros”. (<https://www.youtube.com/watch?v=slwalSi03g8>)

Dessa forma, a maior parte do documentário consiste em entrevistas com produtores de bailes black dos anos 1960, 70 e 80 na cidade de São Paulo, como a *Chic Show*, ou com pessoas relacionadas a essa cena. Essas entrevistas se misturam a vídeos das performances ao vivo dos artistas nacionais e internacionais nos bailes black e a gravações que mostram o processo de ocupação das favelas de São Paulo ao longo destes anos. Quando os entrevistados indicam que, a partir do fim dos anos 1980, houve uma mudança na música black, com a chegada do trabalho de artistas como o Sugar Hill Gang e Roger & Zapp ao Brasil, b-boys e clipes de hip-hop são superpostos a imagens das favelas paulistas deste mesmo período.

Contudo, assim como suas bases culturais existiam dentro da cultura brasileira desde antes da chegada da linguagem do rap no Brasil, o hip-hop esteve presente ao longo de todo o vídeo. A estética do sample, por exemplo, e sua apropriação de textos distintos, domina todo o documentário, que mistura fotos e vídeos da cidade de São Paulo e seus habitantes negros durante esses cem anos a trechos de reportagens e livros, registros, pronunciamentos e estatísticas oficiais

incorporados à narrativa em *voice-over*. Além disso, desde o início, a ponte entre diferentes momentos históricos é feita por trechos de raps do Racionais MC's.

Para o Racionais, o rap paulista seria, então, formado não só a partir da influência de um movimento que começa no Bronx no fim dos anos 1970, e chega ao Brasil no final dos anos 1980, mas seria também herdeiro não só de uma vasta tradição de música negra dançante, como da própria história do negro na cidade de São Paulo. Ao inserir essa história raramente contada em seu DVD, o Racionais se inscrevem nessas tradições culturais e oferecem a seu público uma contra-narrativa histórica que contextualiza a origem da música e do discurso político que eles ouvem hoje, das contingências históricas que influenciam suas vidas.

Esse esforço de afiliação do rap na tradição músico-cultural brasileira contradiz a recepção do rap pela maior parte da crítica especializada, principalmente a paulista, que insiste na caracterização do rap enquanto uma estética estrangeira (adjetivo que parece cogitar a existência de formas nacionais puras), uma linguagem de violência e ruptura, que não guarda nenhuma continuidade com o nosso cancioneiro. Muitas leituras acadêmicas sobre o Racionais do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 reconhecem o sujeito e o público do rap como o outro radical, aquele no lugar de quem o crítico não consegue se colocar, como na leitura oferecida por Maria Rita Kehl (1999) em “Radicais, Raciais, Racionais”.

A violência que caracterizava as relações sociais na cidade de São Paulo no fim dos anos 1990, como apontado por teóricos como Teresa Caldeira (2003) e James Holston (2008), parece ter permeado também a relação entre o rap e a crítica. Como indicado por Holston, na São Paulo dessa época, a violência era um código da vida social praticado por todos, seja no trânsito, seja na fila do banco, seja em qualquer instância de convívio público, de maneira que sua prática não se restringia a determinadas relações, como aquelas protagonizadas por bandidos e policiais, por exemplo.

A constituição do discurso do rap enquanto violento, então, se dava não só por causa da intenção da palavra que saía da boca de seus produtores (e de seus manos), mas também por causa da recepção que essas palavras encontravam nos ouvidos dos críticos, que ou não entendiam o rap como arte ou como música – ou pelo menos não do jeito que a arte e a música “de verdade” se pareciam –, ou que,



quando reconheciam sua qualidade musical e artística, não viam nenhuma continuidade possível entre o discurso do rap e a tradição da canção brasileira.

Até para exprimir violência, o rap precisa se inserir numa série, precisa ter um interlocutor frente ao qual o seu ato discursivo se caracterize como uma afronta. “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra”, declara Gilles Deleuze. E continua:

Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. (Deleuze, 1992, p.156)

No final, a discussão sobre o rap e a canção apresenta, pelo menos, duas implicações relevantes. A primeira é que entender o quanto o rap sempre empregou estratégias para entrar e sair dessa tradição revela o equívoco da conclusão de que, em sua mistura com a canção e seu flerte com o *mainstream*, o rap perdeu o potencial político que costumava apresentar em sua forma pura. A segunda é que, no fundo, a discussão sobre o rap e a canção é uma discussão sobre quem pode narrar a canção, sobre lugar de fala, autoridade, interdição e desentendimento.

Se, no Brasil, a canção sempre foi o meio privilegiado para a discussão do estado da nação, “o espaço ‘nobre’ onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições socioeconômicas e culturais do país, dando-nos portanto o seu mais fiel retrato” (Santiago, 2004, p. 144), “um campo [...] onde se concatena e reconcatena repertórios musicais e imagens verbais” de representação do nacional (Sovik, 2002, p. 278), reclamar o lugar do rap dentro dessa tradição é legitimar as versões menores da nação oferecidas por esses novos sujeitos culturais, que anunciam os limites da versão oficial de sua narrativa pedagógica.

Cobrar que o rap se mantenha fiel às origens, regulando e restringindo seu assunto, sua forma, sua linguagem, seu público e sua circulação, se revela, no fim das contas, uma atitude racista, que limita os espaços que artistas negros de periferia podem ocupar, como afirma Emicida em sua entrevista a Ronald Rios. É querer associar o negro sempre ao sofrimento e nunca ao luxo, é isso o que vende,

explica Karol Conka na série documental “Afronta!”, e é esse o lugar que ela se recusa a ocupar.

No contexto de emergência do Racionais MC's, era importante afirmar e nomear a diferença que existia entre negros e brancos, pobres e ricos, moradores de áreas nobres da cidade e de áreas periféricas. O discurso do Racionais, e do rap na época, buscava provocar uma quebra no discurso de que o Brasil, e por consequência, a cidade de São Paulo, eram territórios habitados por uma população plural, mas não-conflitual. Afirmar a existência da segregação dentro do território nacional e do território da cidade era uma atitude muito importante na São Paulo dos anos 1990 – como Mano Brown afirma em entrevista: “era uma questão de sobrevivência” (Brown, 2018). A violência foi a estratégia que o rap utilizou, em um momento inicial, contra o discurso da cordialidade do convívio das raças para estabelecer seu diálogo com a tradição e significá-la, revisando-a, repetindo-a com diferença, ampliando seu repertório, contando as histórias que essa narrativa oficial esquece de contar, promovendo as vidas que ela esquece de proteger.

Do rap ao rap, de 1997 a 2017, as estratégias e tecnologias de proteção e promoção da vida negra contra o racismo são outras. As preocupações e as possibilidades são outras.

## 4

### Karol Conka e Rico Dalasam: os usos do erótico

Em 25 de agosto de 1978, na 4ª Conferência Berkshire sobre a História das Mulheres na Faculdade de Mount Holyoke, Audre Lorde, poeta e pensadora feminista lésbica negra estadunidense, apresentou uma fala intitulada “Os usos do erótico: o erótico como poder”. Nela, Lorde oferece uma série de definições sobre essa força inerente que, segundo ela, existe dentro das mulheres e que a sociedade machista tenta desvalorizar e reprimir, o erótico:

O erótico é um recurso dentro de cada um de nós, assentado em um plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos não-pronunciados e não-reconhecidos. Para se perpetuar, toda opressão deve corromper ou distorcer aquelas várias fontes de poder dentro da cultura do oprimido que podem prover a energia necessária para a mudança. Para as mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte válida de poder e informação em nossas vidas. (Lorde, 1984, p.53, *tradução nossa*)

Segundo Lorde, a sociedade machista mantém a força do erótico sob controle para que ela só possa ser utilizada a serviço dos homens, para que as mulheres não venham a explorar essa força dentro delas mesmas. Para tanto, promovem-se ideias como a de que a superficialidade do erótico é sinal da inferioridade feminina ou de que é só através da supressão do erótico em suas vidas e consciências as mulheres podem se tornar realmente fortes.

A confusão do erótico com o pornográfico é outra estratégia empregada pela sociedade patriarcal para manter o erótico sob controle. Para Lorde, o erótico e o pornográfico são dois usos diametralmente opostos do sexual: o pornográfico é a direta negação dos poderes do erótico, já que indica a supressão dos sentimentos reais e enfatiza a sensação sem sentimento, enquanto o erótico é uma força vital, que não se restringe só ao sexo, mas se liga a todos os campos da vida das mulheres:

A própria palavra *erótico* vem do grego *eros*, a personificação do amor em todos os seus aspectos – nascido do Caos e personificando o

poder criativo e a harmonia. Quando falo do erótico, portanto, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres, daquela energia criativa empoderada, cujo conhecimento e uso estamos reclamando agora em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nosso amor, nosso trabalho, nossas vidas. (Lorde, 1984, p.55, *tradução nossa*)

Além disso, afirma Lorde, “o erótico não é uma questão só do que fazemos, é uma questão de quão profundamente e completamente podemos sentir as coisas que fazemos” e de descobrir a nossa capacidade para a felicidade. Apesar de individual, tal descoberta da capacidade para a felicidade teria uma implicação coletiva. Entre os usos do erótico, Lorde destaca como principal

o poder que vem de compartilhar profundamente qualquer objetivo com outra pessoa. A partilha da felicidade, seja ela física, emocional, psíquica ou intelectual, forma uma ponte entre aqueles que a compartilham, que pode ser a base para entender muito daquilo que não é compartilhado entre eles, e diminui a ameaça de sua diferença. (Lorde, 1984, p.56, *tradução nossa*)

Além de elo entre as pessoas, o erótico também serve de ponte entre o espiritual e o político – esferas artificialmente separadas na sociedade patriarcal –, alimentando e nutrindo uma forma de conhecimento mais profundo, um conhecimento erótico que nos empodera:

O objetivo de cada coisa que fazemos é tornar as nossas vidas e a vida das nossas crianças mais ricas e mais possíveis. Dentro da celebração do erótico em todas as nossas empreitadas, meu trabalho se torna uma decisão consciente – uma cama pela qual eu muito esperei, na qual eu me deito com gratidão e me levanto empoderada.

Obviamente, mulheres tão empoderadas são perigosas. Então, somos ensinadas a separar a demanda erótica de quase todas as áreas mais vitais de nossas vidas além do sexo. (Lorde, 1984, p.55, *tradução nossa*)

Neste capítulo, discutiremos os usos do erótico na obra de Rico Dalasam e Karol Conka. Investigaremos como esses rappers usam o erótico como estratégia de empoderamento para dar visibilidade a questões de raça e gênero e sua interseccionalidade no Brasil contemporâneo. Para tanto, mais que as letras dos raps, analisaremos as performances de Dalasam e Conka, o repertório cultural criado pelos textos produzidos por seus corpos através de imagens e vídeos.

disponibilizados em suas plataformas sociais – como o *Instagram*, o *YouTube* e o *Facebook* –, das entrevistas que concedem a jornais, revistas, programas de TV ou canais no *YouTube* e até de algumas das campanhas publicitárias das quais participam. Antes de nos voltarmos para a produção desses rappers, justificaremos o porquê da escolha deste recorte de corpo, imagem e vídeo.

Para Stuart Hall (2003), o estilo, a música e o corpo ocupam um lugar central dentro das tradições da diáspora negra. Em “Que negro é esse na cultura popular negra?”, Hall explica que, dentro destas tradições, existem “questões profundas de transmissão e herança cultural, de relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora –

acredito que esses repertórios da cultura popular negra – uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante – eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais conexões foram forjadas. A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas das ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano – cito novamente Cornel West –, conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade (Hall, 2003, p.343)

Assim, segundo Hall, dentro das culturas diaspóricas negras, o corpo é uma tela de representação. A cultura hip-hop, uma das culturas negras mais populares do mundo há quase cinco décadas, confere ao corpo um lugar central: a forma em que os membros desta cultura falam, se portam, se vestem, usam seus cabelos, dançam e caminham são códigos que dificilmente podem ser separados da compreensão da manifestação musical e poética desta cultura, do rap enquanto arte.

Para Irmani Perry, autora de *Prophets of the Hood*, o rap é uma mídia mista:

Como forma de arte, ele combina poesia, prosa, canção, música e teatro. Ele pode vir na forma de narrativa, autobiografia, ficção científica ou debate. A diversidade desta mídia propõe um desafio para o crítico porque ele/a é chamado para avaliar a produção artística a partir de uma variedade de perspectivas disciplinares. Além disso, a

natureza corporificada desta arte, o borramento que existe entre a arte e o artista, compõe uma outra série de desafios quando falamos da avaliação e da interpretação tanto no nível estético quanto político.

[...] O rapper ou MC é tanto o sujeito quanto o artista em muitas das composições de hip-hop; quem ele é constitui uma parte direta da nossa experiência da música, e frequentemente, dentro do domínio do popular, o artista é imaginado como se não fizesse nada além de expressar verbalmente suas experiências, seu eu, suas ideias. O MC geralmente ocupa o lugar auto-proclamado de representante de sua quebrada. (Perry, 2004, p. 38-39, *tradução nossa*)

Mais à frente, Perry elabora sobre o que ela chama de tropo do “call and response” (ou “chamada e resposta”, em português) – que ela identifica como elemento comum dentro da tradição da música negra popular – e sua importância para a constituição do rap enquanto uma forma coletiva de arte. A partir desta prática, ao frequentemente pedir uma resposta do DJ e do MC, o público participa da composição musical do rap. O mesmo se aplica ao MC e o DJ: sua habilidade de contagiar o público e fazê-lo participar é uma das medidas essenciais de seu sucesso. A resposta do público pode vir de forma verbal ou através de movimentos simples ou danças, quando seus corpos em movimento também se tornam parte da composição. Este tipo de reação está presente mesmo fora do contexto de performances ao vivo, quando os ouvintes de rap, sozinhos ou em grupo, cantam e movem seus corpos ao ritmo da música que ouvem. “Este tipo de relação entre artista e público”, explica Perry,

tem suas raízes na tradição da arte funcional na medida em que ela enfatiza a comunidade e heterogeneidade dos indivíduos na sua composição. Ela também representa um gesto democrático importante porque identifica o hip-hop como uma música coletiva que pertence a qualquer um, à pessoa comum. (Perry, 2004, p.73-74, *tradução nossa*)

O borramento que ocorre, então, entre artista e público, arte e artista, produção e recepção seria, para Perry, essencial para uma análise devida do rap enquanto forma de arte.

Quanto à centralidade dos vídeos para a cultura hip-hop, em seu livro *Black Noise*, escrito em 1994, Tricia Rose fala sobre como o sucesso da MTV

criou um ambiente em que a recepção e o marketing musical são quase sinônimos com a produção de vídeos de música. As discussões de canções populares e as histórias que elas contam por parte dos fãs são quase sempre acompanhadas pela leitura da interpretação da canção apresentada no vídeo. O vídeo de música é uma colaboração na produção da música popular; ele revisa significados, oferece interpretações preferidas das letras, cria um contexto estilístico e físico para a recepção; e valoriza a presença icônica do artista. Será que realmente podemos imaginar, que dirá entender, a significância da presença de Michael Jackson como ícone da cultura popular sem interpretar as narrativas de seus videocliques? O mesmo se aplica a Madonna, Janet Jackson, U2, Whitney Houston, Nirvana e Guns N' Roses, entre outros. A visualização da música tem efeitos de longo alcance nas culturas musicais e na cultura popular em geral, dentre os quais está o aumento nas interpretações visuais de relações de poder machistas, o modo visual de se contar histórias, o foco maior em como uma cantor/a se parece em vez de como ele/a soa, a necessidade de elaborar uma imagem para acompanhar a sua música, e a pressão cada vez maior para seguir regras corporativas de formatação de um gênero musical específico. (Rose, 1994, p.8-9, *tradução nossa*)

No caso do rap americano, a importância do vídeo como parceiro na criação e recepção da música é ainda maior por conta do estilo não ter encontrado uma boa receptividade por parte das rádios negras, de forma que o principal veículo de comunicação massiva a partir do qual a cultura hip-hop se espalhou pelos Estados Unidos foi a TV, em canais como a MTV e a Black Entertainment Television (BET).

No caso do Brasil contemporâneo, o papel da imagem no trabalho do artista continua sendo central para a divulgação e recepção das produções musicais. O advento e a popularização das novas plataformas digitais de mídias sociais possibilitou a qualquer artista iniciante o acesso a uma rede de divulgação onde virtualmente todos têm a chance de expor seu trabalho sem a necessidade de ter que passar pela mediação e curadoria das gravadoras ou da mídia *mainstream* – apesar do controle exercido pelos algoritmos de buscas que influenciam os resultados exibidos por estas mesmas redes sociais. É através destas imagens e vídeos – que dificilmente podem ser dissociados da música produzida – que o trabalho de artistas da maioria dos gêneros musicais é consumido no país.

Entretanto, dentro do circuito do rap, os MC's de maior popularidade nos últimos anos parecem lançar seu trabalho em plataformas online só depois de terem atingido um certo nível de legitimação comunitária. Rico Dalasam, por

exemplo, assim como Emicida, era frequentador e vencedor frequente da Batalha do Santa Cruz, em São Paulo. Criolo e DJ Dandan organizaram a “Rinha dos MC’s” por onze anos, desde antes de alcançarem o sucesso com *Nó na Orelha* em 2011. Karol Conka ganhou uma batalha de rimas em sua escola antes de formar seu primeiro grupo de rap. Os integrantes do Racionais MC’s participavam das batalhas de rap que aconteciam no metrô da São Bento nos anos 1980 antes de se juntarem para compor o grupo. Mesmo assim, vídeos e imagens se tornaram centrais no trabalho destes rappers, principalmente no que diz respeito à produção da presença virtual destes artistas para além dos limites de sua quebrada. No caso de Rico Dalasam e Karol Conka, a relevância das imagens produzidas é ainda maior devido ao assunto e propósito de sua arte, como veremos a seguir.

No capítulo em que trata sobre o papel das mulheres no rap, Tricia Rose (1994) afirma que, como seus pares masculinos, as mulheres são, em sua maioria, vozes resistentes que costumam “dar voz a ideias que não estão em sincronia com elementos de discursos dominantes”. A diferença, argumenta Rose, está em seu “foco temático”: “enquanto a crítica social dos rappers frequentemente reclama da violência policial e das outras maneiras em que homens negros são policiados, a contestação central das rappers negras está na arena da política sexual” (Rose, 1994, p. 146-147, *tradução nossa*). As tendências identificadas por Rose no começo dos anos 1990 em Nova Iorque seguem presentes no trabalho de Rico Dalasam e Karol Conka: a questão do gênero aparece como o eixo central de suas produções. Através da contestação da política sexual de representação e controle dos corpos negros femininos, gays e não-normativos, esses rappers denunciam o policiamento do corpo negro pela sociedade racista e patriarcal.

Karol Conka é a rapper brasileira que ocupa o lugar de maior destaque nos cenários nacional e internacional. Além de cantora, Conka também é apresentadora do programa *Superbonita* no canal *GNT*. Em seus dezessete anos de exibição, o programa só teve uma outra apresentadora negra antes da rapper, a atriz Taís Araújo, que apresentou o programa há dez anos atrás. A versão do *Superbonita* de Conka difere substancialmente não só da versão de Taís, mas de todas as apresentadoras antes dela. Tradicionalmente focado no universo da beleza e qualidade de vida feminina, alternando entrevistas com celebridades femininas com reportagens sobre depilação, maquiagem, cabelo, as novidades tecnológicas da indústria de cosméticos, dietas e exercícios físicos, a versão do *Superbonita* de



Conka ainda fala destes assuntos, mas apresenta uma redefinição tanto do conceito de beleza quanto do conceito de feminino.

Em sua primeira temporada, Conka e sua equipe de produção incluíram entre os temas dos programas assuntos já presentes nas músicas da *rapper*, como empoderamento, autoestima, negritude, sororidade, feminismo, gênero fluido, a relação entre peso e beleza, e outros temas, como ancestralidade, depressão pós-parto, a relação entre pelos e beleza etc. Na maioria dos episódios da primeira temporada, há pelo menos uma pessoa negra participante e com falas além de Karol: cantoras, estilistas, blogueiras, influenciadoras digitais, atrizes, médicas e militantes – figuras geralmente ausentes dos circuitos tradicionais da TV. Dentre os entrevistados da primeira temporada, estão as funkeiras Valeska Popozuda e Ludmilla, cantores como Jaloo e Linn da Quebrada e a rapper Tássia Reis. Estas presenças negras e não-normativas ajudam a desfeticizar o lugar que a mulher, a trans e o homossexual não-brancos ocupam dentro da cultura brasileira. É como se o programa construísse uma rede que confere mais abrangência e eficácia ao trabalho que Karol parece querer empreender com seus raps.

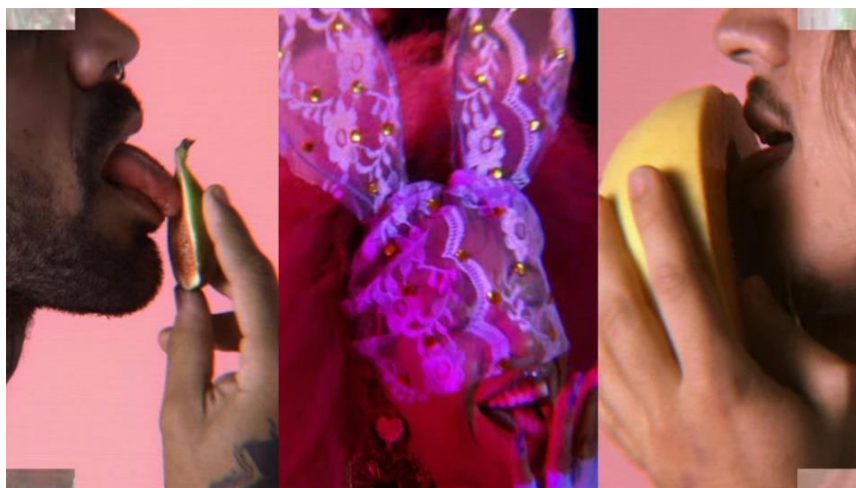


No programa, Conka e suas entrevistadas frequentemente apontam que o gozo feminino é a principal fonte da beleza feminina. Como no discurso de Lorde sobre os usos do erótico, a liberdade sexual, a revolta contra os valores da sociedade machista e racista, a sororidade e a auto-estima são invariavelmente promovidas como dimensões importantes deste gozo.

O último single de Karol, “Lalá”, lançado em junho de 2017, é sobre o sexo oral feminino, sobre a falta de habilidade ou resistência dos homens a praticá-lo. A música foi primeiro lançada em versão videoclipe, alcançando mais de um milhão de visualizações em menos de vinte e quatro horas, e só depois disponibilizada como áudio em plataformas como o *Spotify* e o *iTunes*. O vídeo contou com uma equipe de produção composta exclusivamente por mulheres.

Parte da ideia do clipe se baseia no trabalho da fotógrafa paulistana Lud Lower, “My Boy Toys”, que consiste em fotos e GIFs que retratam ela mesma “pegando” um cara: às vezes ela segura a câmera com uma mão enquanto a outra mão toca o corpo de seu modelo, às vezes o modelo é retratado enquanto se despe, às vezes o modelo toca ou beija alguma parte do corpo da fotógrafa. Os homens no clipe de Karol são retratados em situações semelhantes: sempre sem camisa, aparecem filmados de cima para baixo enquanto uma mão feminina lhes toca o rosto, a boca, a nuca ou o tronco; em close, eles lambem, cheiram e tocam flores e frutas que representam o órgão sexual feminino. Também há closes frontais de corpos femininos despidos; no centro do quadro, cobrindo a vulva, as mulheres seguram uma flor ou uma fruta, que também tocam em uma das cenas. Os takes nos quais as mulheres aparecem são mais curtos e menos frequentes que aqueles que apresentam os homens.

Karol Conka está totalmente vestida durante todo o clipe. Ela se veste como de costume, com looks extravagantes e coloridos, dois dos quais caem longe do corpo. Só o último e terceiro look - um tubinho de lantejoulas prateadas de um ombro só - acentua as suas curvas enquanto ela posa de diva, já perto do final do clipe, sobre um divã. Ao longo do clipe, Conka, que apesar da discrição sobre a sua vida íntima, se declara publicamente como bissexual, também cheira, toca e lambe flores e frutas. Sua boca está sempre em destaque, seja através de batom metalizado, de gloss ou de lantejoulas sobre o lábio superior ou grudadas na superfície da sua língua à mostra. No segundo look, ela também usa uma máscara de renda rosa-clara de coelhinha, remetendo a uma fantasia sexual. Em certo momento do clipe, Conka abre seu vestido e uma rosa surge, desabrochando, por debaixo do tecido. Em outro trecho, Karol aparece em close aspirando a fumaça do cigarro de maconha que menciona na letra – empoderada a partir da fruição dos seus prazeres e da sua liberdade.



No clipe de “Lalá”, Karol Conka abraça com força a linguagem do erótico para reivindicar “direitos de prazer iguais” para homens e mulheres, conforme ela também avisa na letra do rap. Em *Black Noise*, Tricia Rose fala sobre como “os trabalhos de rappers negras que dão destaque ao corpo das mulheres negras tem um efeito [...] contraditório; eles afirmam a beleza negra feminina mas ainda assim com frequência preservam a lógica da objetificação sexual feminina”. (Rose, 1994, p. 147, *tradução nossa*) Em “Lalá”, nem o corpo de Karol nem nenhum outro corpo feminino é exposto numa situação plastificada, superficial ou rasa, para empregarmos o vocabulário de Lorde – ainda que a representação dos corpos masculinos no vídeo flerte provocativamente com o pornográfico. No final do clipe, Conka aparece literalmente deitada na cama do erótico, de onde se levanta ainda mais empoderada.

O empoderamento é um conceito central na obra de Conka. “É o Poder” é o nome de um de seus singles mais famosos. Segunda parceria da rapper com o duo Tropikillaz, a faixa continua a ideia de “Tombei”, de desprezo das opiniões alheias, e empoderamento – conceito que a partir da popularização do *hit* passa a ser também chamado de “tombamento”, expressão que nomeia toda uma geração recente de jovens negros no Brasil. A música de “É o Poder” mistura uma batida de rap com elementos do reggae, enquanto a letra fala sobre o empoderamento de Karol, seu agenciamento, sua resistência, sua auto-estima e seu desprezo sobre a opinião alheia no que diz respeito à sua vida:

É o poder, aceita porque dói menos  
De longe falam alto, mas de perto tão pequenos

Se afogam no próprio veneno, tão ingênuo  
 Se a carapuça serve falo mesmo  
 E eu cobro quem me deve

(Refrão)  
 É o poder, o mundo é de quem faz  
 Realidade assusta todos tão normais  
 Viu, falei  
 Depois não vem dizer que eu não avisei  
 Só não vem dizer que não

Sociedade em choque eu vim pra incomodar  
 Aqui o santo é forte, é melhor se acostumar  
 Quem foi que disse que isso aqui não era pra mim se equivocou  
 Fui eu quem criei, vivi, escolhi, me descobri e agora aqui estou [...]



A frase “aceita porque dói menos”, presente no primeiro verso do rap de Karol, se tornou um dos bordões da chamada geração tombamento. No clipe de “É o Poder”, Karol interpreta uma diva queer, em looks absolutamente extravagantes – em intertexto visual tanto com o look de divas da cultura pop, como Beyoncé, Rihanna, Lady Gaga e Sia, quanto com representações de orixás africanos. Suas roupas no clipe, apesar de glamurosas e eróticas, frustram o

padrão convencional de representações e expectativas acerca da beleza feminina ao fazerem referência a uma estética afrofuturista – tendência que surgiu nos anos 1960 “a partir da união entre elementos hi-tech e traços de ancestralidade africana, misturando black power com ficção científica, utilizando a arte para resgatar e projetar a história do povo negro”, explicam Mariana Rudzinski e Laila Mouallem. “Como movimento de resistência, o afrofuturismo se constrói em torno da necessidade de projetar um futuro em que o protagonismo negro se faça presente” (<http://newyeah.com.br/afrofuturismo/>). Dentre os principais representantes desta estética afrofuturista no Brasil estão os rappers Karol Conka, Rico Dalasam e Tássia Reis.

O afrofuturismo é um dos componentes da chamada “Geração Tombamento”. Segundo João Pedro Domingos e Maria Alice de Faria Nogueira (2017),

O nome do movimento vem da gíria “tombar”, que significa “causar boa impressão de um jeito surpreendente, também correspondendo a outras gírias como “lacrar” e “arrasar”. A expressão popularizou-se em 2015 com a música “Tombei”, da rapper Karol Conka, e, a partir de então, tem início na internet menções ao movimento chamando-o de “Geração Tombamento”, nome utilizado para caracterizar a formação de uma tendência que vem se popularizando nos últimos dois anos.

O Tombamento surge em um panorama de ascensão social do negro no Brasil. O viés ativista desse movimento está relacionado a maiores reivindicações por espaços mais representativos, seja no mercado, nas universidades, na mídia, entre outros locais de afirmação subjetiva e de formação de sentido. (Domingos & Nogueira, 2017, p. 7)

Stephanie Ribeiro, ativista e membro auto-declarado desta geração, também conecta a consagração do termo “tombar” com o hit de mesmo nome de Conka: “O termo ‘tombar’ se consagrou no hit de Karol Conka e significa arrasar, brilhar, chamar atenção. Mas, no contexto de desvalorização da negritude, ele coloca orgulho onde tinha vergonha. Lacra”. Em “Meu Lacre é Poder”, Ribeiro explica as conexões entre a Geração Tombamento e a estética afrofuturista e explora suas significações políticas:

Jovens negras e negros cansados da invisibilidade estética e do repúdio às suas características físicas, vistas como negativas por uma sociedade racista, passaram a ignorar o que o mercado define como



padrão e a recriar suas próprias definições 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, e agora saem 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 a música, as artes e a moda para fazer uma mistura da cultura africana com tecnologia, ciência e futuro. O afro como possibilidade, como futuro, enfim, como algo positivo e orgulhoso.

Eles criam para si as imagens de referências que lhe foram negligenciadas. E não é só uma questão representatividade, mas sim experimentação, autonomia e reimaginação sobre si mesmo. O resultado? Um contingente de jovens negros, em sua grande maioria de origem periférica, que por meio da estética e da cultura transformam seus corpos – marginalizados e criminalizados por um sistema excludente – em ativismo e política, reafirmando sua negritude.

[...]

A história do negro é repleta de silenciamento. Nosso passado foi apagado, nossas origens foram usurpadas, nosso presente é marcado pela dor do racismo institucional. E hoje, há muitas formas de sobreviver e subverter esse contexto. A “lacrção” é uma delas: “A cor da minha trança, as roupas de brechó ou grife, não importa o que eu use ou faça: nada me protege do racismo. Entretanto, a coragem de enfrentá-lo no meu espelho faz com que eu queira me enfeitar. Quem não passou pelo o que uma mulher negra passou nunca vai entender a importância da autoestima, ou se preferirem, lacração, tombamento. Os looks, os hair babado, as tranças, são só a pontinha do iceberg”, crava Tássia Reis. A Lacração é resistência. É enfim, o aflorar da valorização da estética negra, e, sem dúvida, um “patrimônio imaterial” que já nasce tombado.

(<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/stephanie-ribeiro-escreve-sobre-geracao-tombamento-e-afrofuturismo>)

Através dessas falas, percebemos que o empoderamento de Karol certamente representa um empoderamento coletivo. A filósofa Djamila Ribeiro explica que a ideia de empoderamento – apesar de às vezes mal interpretada como um processo individual –, para o feminismo negro, significa “empoderar a si e aos outros e colocar as mulheres como sujeitos ativos de mudança”. Ribeiro cita bell hooks para explicar que o empoderamento diz respeito à criação de “estratégias de empoderamento no cotidiano, em nossas experiências individuais no sentido de reivindicar nosso direito à humanidade” e segue dizendo:

Logo, o empoderamento sob essa perspectiva significa o comprometimento com a luta pela equidade. Não é a causa de um indivíduo de forma isolada, mas como ele promove o fortalecimento de outras mulheres com o objetivo de alcançar uma sociedade mais justa para as mulheres.

É perceber que uma conquista individual de uma mulher não pode estar descolada da análise política.

O empoderamento não pode ser algo autocentrado, parte de uma visão liberal, ou ser somente a transferência de poder. Vai além. Significa ter consciência dos problemas que nos afligem e criar mecanismos para combatê-los. Quando uma mulher empodera a si, tem condições de empoderar a outras.

[...] É promover uma mudança numa sociedade dominada pelos homens e fornecer outras possibilidades de existência e comunidade. É enfrentar a naturalização das relações de poder desiguais entre homens e mulheres e lutar por um olhar que vise a igualdade e o confronto com os privilégios que essas relações destinam aos homens. A busca pelo direito à autonomia por suas escolhas, por seu corpo e sexualidade.

(<https://www.cartacapital.com.br/revista/971/o-que-e-o-empoderamento-feminino>)

No final de sua performance de “Tombei” no festival Lollapalooza, ao lado de MC Carol, Conka declara: “Tá rolando uma reeducação cultural no Brasil. Nós, feministas sim, vamos ajudar o país a chegar pra frente. Aceita porque dói menos, queridos machistas” (<https://www.youtube.com/watch?v=2V4F1K85EYc>). “100% Feminista”, música composta em parceria com a funkeira de Niterói, exibe esta mesma espécie de preocupação pedagógica. Musicalmente, a faixa, produzida por Leo Justi e Tropkillaz, emprega a linguagem do funk e do trap, com batidas fortes e violentas e sons de tiros ao fundo.

No refrão da música, as duas cantoras se apresentam como “Carol Bandida”, ressignificando a imagem da mulher bandida. Chamar uma mulher de bandida tipicamente implicaria em algo negativo: mal-caratismo, abusos, traições. Contudo, essa linguagem violenta, bandida e marginal são as armas escolhidas para indicar a assertividade da atitude feminista das duas “Carols” contra a sociedade patriarcal.



Da mesma forma, em “Gandaia”, um dos primeiros *hits* de Conka, a rapper fala sobre sororidade, sobre amigas saindo à noite para se divertir juntas, se protegendo de comportamentos machistas, bebendo e curtindo sem limites. Seu clipe acaba com Karol vomitando e as amigas segurando o seu cabelo no banheiro da balada, em símbolo de amor, respeito e sororidade. Signos assim, que à primeira vista podem parecer vulgares e toscos, são preferencialmente empregados por Conka em sua performance. Esta estética tosca<sup>1</sup> questiona a lógica da sociedade machista e racista, indica que ridículo não é a cor da pele, a roupa extravagante, a maquiagem marcada, o cabelo diferente, a dança sensual, as palavras ou a atitude de Karol, mas sim as caixas, amarras e limites que estrangulam certas formas de vida em nossa sociedade – questões que a arte de Rico Dalasam também se preocupa em denunciar.

Em “A ferro e fogo: tiro, porrada e bomba”, Adriana Facina, Carlos Palombini e Mariana Gomes discutem como, em seu rap, Rico Dalasam

fala de amor entre homens, racismo, sobre o cotidiano de se saltar sobre o sangue que escorre nas favelas paulistas e, principalmente,

<sup>1</sup> Karol comenta sobre esta estética tosca de seus clipes em sua visita ao programa *Saia Justa*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUpGWZkGqaU>



sobre o que chama de fervo. Para Dalasam, o fervo é protesto. Em suas músicas, ele reconhece que a performatividade tem seu papel subversivo em uma sociedade machista e homofóbica (Facina et ali, 2015, p.5).

Para Conka e Dalasam, o fervo – a noite, a balada, a moda, o empoderamento negro/feminino/trans/queer, o corpo – é um instrumento de transformação social. Suas músicas para dançar carregam a mesma espécie de utopia presente no trabalho de Adrian Piper, em suas *Funk Lessons*. Em uma série de performances feitas entre 1982 e 1984, chamadas *Funk Lessons*, a artista e filósofa Adrian Piper convidava grupos de pessoas a aprender a ouvir e dançar *funk music*, “getting down and partying together” (algo como “dançando e festejando juntas”). As *Funk Lessons* eram aulas de *funk music*, que começavam com a artista explicando movimentos básicos e depois convidando os participantes a improvisar e adaptar estes movimentos à sua própria dança durante a festa que se seguia. Em suas notas sobre as *Funk Lessons*, Piper chama esse processo de aprendizagem desta linguagem corporal do *funk* de “listening by dancing”, ouvir através da dança. Sendo a *funk music* um idioma cultural específico da cultura negra, fomentado pelo movimentos dos direitos civis, a música e a dança serviriam de ferramentas em um ritual participatório que ajudaria a desconstruir ideias estereotípicas dos brancos sobre a cultura negra. No processo de aprender a discutir, dançar e ouvir *funk music*, as performances ampliariam a percepção individual que os participantes tinham desta forma popular de dança e ajudariam a borrar fronteiras raciais e culturais. Através do formato didático das aulas, Piper buscava ensinar ao seu público, a partir da linguagem sem palavras da música e da dança, um tipo de experiência sensorial da qual todos podem dispor e vir a utilizar.

Como a performance de Piper, as músicas de Conka e Dalasam carregam a utopia de que as pessoas ouçam as mensagens de suas músicas através da dança, que seus corpos percebam e entendam a alteridade e desconstruam os preconceitos, que a dança faça com que os corpos entendam o que a mente não consegue entender, que a teoria se torne prática tanto na arte quanto na vida, que esses corpos engendrem uma nova comunidade.

“A ideia disso aqui”, afirma Rico Dalasam em entrevista, a respeito de sua arte, “além de fazer música e imagem, é tornar a vida mais possível. A minha, que

está totalmente aos meus cuidados, e a de quem se engajar na história também” ([http://www.huffpostbrasil.com/2017/08/08/rico-dalasam-eu-sou-uma-flor-e-a-granada-no-mesmo-corpo\\_a\\_23070802/](http://www.huffpostbrasil.com/2017/08/08/rico-dalasam-eu-sou-uma-flor-e-a-granada-no-mesmo-corpo_a_23070802/)). Em outra entrevista, Rico fala sobre como sempre teve “problema em colocar em paralelo todas essas minorias que se juntam” em sua história:

“Gosta de rap, mas é gay”. “É um jovem negro, mas gosta de estar em lugares de arte” (e lá os negros não estão). Eu recebo um olhar estrangeiro por existir nesses lugares. Meus amigos, quando eu era mais jovem, nunca queriam sair do bairro. Eu não entendia. Depois, quando comecei a andar pela cidade sozinho, passei a entender. Eu ia de Taboão para a Galeria do Rock e recebia aquele olhar. As pessoas tinham uma coisa de segurar a bolsa, porque minha presença remetia ao perigo. Ser gay não te salva disso. Ser tudo isso – jovem negro e gay – faz você se sentir tão morto... ([https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/11/cultura/1470928039\\_323923.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/11/cultura/1470928039_323923.html))

Em entrevista sobre a campanha que estrela ao lado de Karol Conka para a marca de cosméticos *Avon*, Rico Dalasam – que foi assistente de produção de moda antes de se tornar rapper e que aos doze anos começou a trabalhar como cabeleireiro fazendo tranças afro em Taboão da Serra, bairro da periferia de São Paulo onde mora – fala sobre moda e maquiagem, sobre como roupas, acessórios, cabelos e cosméticos também são ferramentas de transformação, afrontamento e empoderamento:

É um mundo de possibilidades que eu trago para ajudar a contar como eu me sinto, como me vejo, como quero ser visto também. E ter os elementos estéticos como ferramentas e armas há bastante tempo já tem me feito sentir mais leve, me sentir mais jovem, me sentir mais vivo. Acima de tudo mais vivo. ([http://www.huffpostbrasil.com/2017/08/08/rico-dalasam-eu-sou-uma-flor-e-a-granada-no-mesmo-corpo\\_a\\_23070802/](http://www.huffpostbrasil.com/2017/08/08/rico-dalasam-eu-sou-uma-flor-e-a-granada-no-mesmo-corpo_a_23070802/))



O vocabulário empregado por Rico nestas entrevistas – vida, morte, cuidados de si – remete muitos conceitos hoje em alta circulação, discutidos a partir das contribuições de teóricos da biopolítica, como Michel Foucault e Giorgio Agamben. Para Dalasam, cuidar de si é uma questão ética que necessariamente implica no cuidado ao próximo. Roupas, cabelos e looks são ferramentas de vida usadas para defender sua forma de existência da morte metafórica ou real à qual ela está fadada pelo preconceito, principalmente frente à onda conservadora que vivemos no Brasil contemporâneo: juízes que aprovam a cura gay, exposições LGBTQ taxadas como portadoras de “conteúdo impróprio” e canceladas, a possível proibição do aborto mesmo em caso de estupro, a tramitação no congresso do projeto de lei que criminaliza o funk etc. Em entrevista ao blog *Tenho Mais Discos que Amigos*, Rico comenta essa onda de retrocesso político reacionário no Brasil e declara:

Acho incrível poder ser a outra ponta dessa história, em que, apesar de tudo, estamos construindo imaginários e possibilidades de existência. A gente dialoga com uma geração inteira que tem um apetite para transformar e isso acontece diariamente, não só no palco. Acho muito importante essa relação que se constrói nas ruas. (<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2017/07/21/rico-dalasam-entrevista/>)

Além de seus raps, clipes e shows, as falas de Rico Dalasam em entrevistas como as que acabamos de citar e as imagens de si que ele posta em sua conta no *Instagram* são veículos particularmente potentes de sua arte.

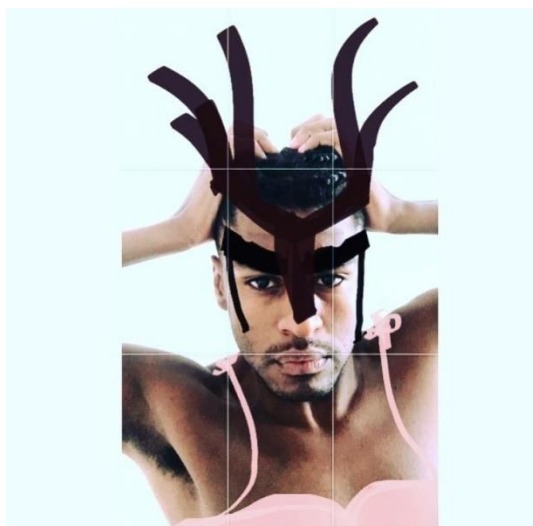
Como no caso de Conka, o trabalho recente de Dalasam tem usado o erótico como estratégia política de transformação. A capa de seu último EP, *Balanga Raba*, lançado em 21 de julho de 2017, traz Rico vestido com um macacão preto de borracha e com cabelo, bigode e maquiagem que remetem a Prince, ídolo pop dos anos 1980 cujos looks extravagantes e andróginos tornaram-no símbolo da cultura gay.



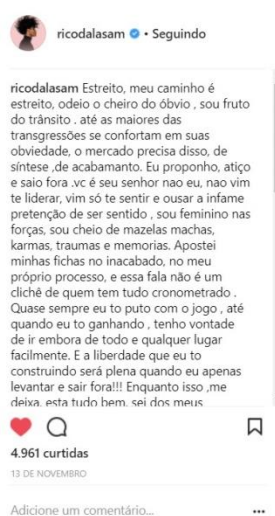
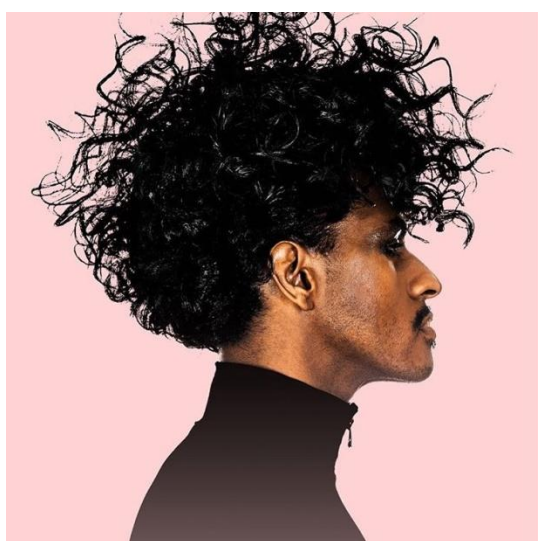
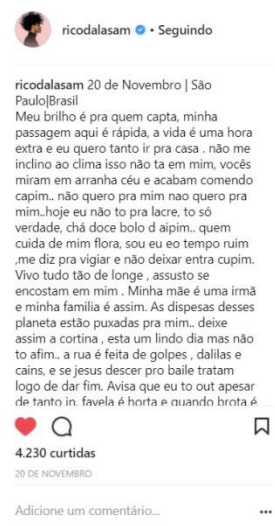
Desde então, as fotos que Rico posta em seu *Instagram*, são cada vez mais eróticas no sentido de Lorde. Nelas, Dalasam recorre ao feminino dentro de si e brinca com os limites entre papéis de gênero socialmente atribuídos ao feminino e ao masculino: por vezes, ele se parece um rapaz comum do hip-hop, com sua camiseta de basquete, seu moletom, suas calças largas ou sua toca na cabeça, usando frases de raps do Racionais MC's como legenda; outras vezes, Rico usa saias e sutiãs, mas também barba, bigode e pelos na axila. Em uma foto publicada recentemente, durante a gravação de um novo clipe, Rico usa cabelo comprido, botas altas, corpete e deixa o peito à mostra. Em outras fotos, ele está com seus amigos, curtindo o dia, partilhando da alegria de estarem juntos. Algumas das fotos vêm acompanhadas de poemas, textos de rap escritos em prosa, mas com

flow e rimas, feitos por Dalasam sobre assuntos como a celebração do dia 20 de novembro ou a questão da representação.









As imagens de Rico compõem um repertório que torna a vida de outras pessoas como ele, jovens negrxs LGBTQ de periferia, mais possível. Seus seguidores curtem e comentam suas publicações, participando da performance que suas fotos engendram. Suas fotos denunciam a natureza construída da sexualidade e servem de inspiração para que outros se sintam confortáveis para cruzar estas

fronteiras. Em entrevista, Rico afirma que nunca foi revoltado, mas que nunca aceitou e nunca se sentiu parte, e comenta: “Acho que isso me fez bem, eu não me adequei ao que estava posto e isso gerou em mim uma vontade de me locomover, de criar novas rotas para que eu existisse. Rotas que, obviamente, ainda estão em construção”. Enquanto cria rotas para si, Dalasam torna esta rotas mais palpáveis para outros.

É difícil separar a “arte” que Rico e Karol produzem de seus corpos e suas vidas. Mais do que a música que cantam, estes artistas estão preocupados com a roupa que vestem, as coisas que dizem, o jeito que falam e se comportam, as fotos, vídeos e textos que postam nas redes sociais – com a representatividade, com a influência que, de acordo com eles, de forma independente das suas vontades de representação, eles têm sobre as pessoas. Junto com eles, há uma série de outros artistas contemporâneos que exibem esta mesma preocupação, principalmente no que diz respeito a questões de gênero. As Bahias e a Cozinha Mineira, Francisco El Hombre, Jaloo, Johnny Hooker, Liniker, Linn da Quebrada, Pablo Vittar, MC Carol e até as integrantes do chamado “feminejo” – o sertanejo feminino, que inclui nomes como Maiara e Maraísa, Simone e Simaria, Marília Mendonça, entre outros – participam de uma cena centrada na questão do gênero na música brasileira contemporânea que se espraia pelo país e se expressa em diferentes linguagens musicais, ou até outras linguagens, como nos trabalhos da cartunista Laerte, da escritora e pesquisadora Amara Moira, da filósofa Djamila Ribeiro, do estilista Fernando Cozendey, das *slammers* Mel Duarte e Luz Ribeiro, etc.

Isso porque, apesar do texto de Audre Lorde que usamos como instigação central para a leitura da obra de Karol Conka e Rico Dalasam datar do final da década de 1970, há quase trinta anos atrás, a questão do gênero ainda constitui um objeto central de debate em nossa sociedade, adquirindo contornos ainda mais preocupantes no Brasil de 2017. No período entre 7 e 9 de novembro de 2017, por exemplo, o SESC Pompeia recebeu o seminário internacional “Os Fins da Democracia”, organizado pelo Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo em colaboração com a Universidade da Califórnia, Berkeley. O seminário, que reuniu “filósofos, sociólogos, antropólogos, cientistas políticos e psicanalistas de vários países”, tinha como objetivo debater “os desafios para a democracia liberal e suas formas institucionais básicas” surgidos nos últimos anos, “os fins’



da democracia em um duplo sentido: quais são [...] seus propósitos e promessas, mas também, qual é a possibilidade de um colapso da democracia como uma forma política específica de governo [...]”.

([https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11395\\_SESC+POMPEIA+RECEBE+O+SEMINARIO+INTERNACIONAL+OS+FINS+DA+DEMOCRACIA](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11395_SESC+POMPEIA+RECEBE+O+SEMINARIO+INTERNACIONAL+OS+FINS+DA+DEMOCRACIA) )

Judith Butler, professora da Universidade da Califórnia, Berkeley, era uma das organizadoras do seminário. Sua vinda ao Brasil acarretou uma série de protestos, incluindo uma petição online no site *CitizenGo*, com quase 400 mil assinaturas, pelo cancelamento de sua palestra no SESC Pompeia. O texto principal da petição, com o qual os manifestantes concordavam ao assinar a petição, dizia que:

Judith Butler não é bem-vinda no Brasil! Nossa nação negou a ideologia de gênero no Plano Nacional de Educação e nos Planos Municipais de Educação de quase todos os municípios. Não queremos uma ideologia que mascara um objetivo político marxista. Seus livros querem nos fazer crer que a identidade é variável e fruto da cultura. A ciência e, acima de tudo, a realidade nos mostram o contrário.

Sua presença em nosso país num simpósio comunista, pago com o dinheiro de uma fundação internacional, não é desejada pela esmagadora maioria da população nacional.

Zelamos pelas nossas crianças e pelo futuro do nosso Brasil.

#ForaButler

Atenciosamente,

[Seu nome]

(<http://www.citizenngo.org/pt-br/fm/108060-cancelamento-da-palestra-judith-butler-no-sesc-pompeia> )

Um dos criadores da petição é o jornalista e tradutor Bernardo Pires Küster, de 30 anos. Em entrevista à *BBC Brasil*, questionado sobre o fato de que a suposta palestra de Butler não diria respeito à questão de gênero, Küster declarou que

O protesto não é contra o que ela vai dizer, mas contra o que ela é. Se existe um problema de gênero no Brasil atualmente, é por causa dela. Ela própria diz que não se pode impedir o exercício da liberdade, e é isso que fazemos ao protestar. É parte do jogo democrático. [...]

Ela não chama seus conceitos de ideologia, é claro, assim como Marx não chamava suas ideias assim, mas é o que ela faz, cria um vestido de ideias que recobrem suas estratégias e intenções políticas na busca por quebrar as funções sociais das pessoas e, assim, levar à dissolução da família e ao desmoronamento da sociedade. Não sou contra os

LGBTs, eles são pessoas como quaisquer outras, são gente. Sou contra esse projeto político.

(<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-41820744>)

Os protestos contra Butler, afirma Bernardo Küster, não são contra o que ela poderia vir a “dizer, mas contra o que ela é”. A presença de Judith Butler no Brasil é uma ameaça por si só, não importa o que ela diga. Sua presença é uma performance que fortalece um repertório de discursos e práticas culturais indesejadas, que engendrariam um projeto político que poria em risco o projeto do Brasil conservador tão caro à nova direita, cujas organização e proeminência política têm crescido de forma aviltante nos últimos anos.

Em texto de sua autoria, publicado no jornal *Folha de São Paulo* em 21 de novembro de 2017, Judith Butler narra o ocorrido enquanto busca entender suas razões. Ela começa comentando a “palestra imaginada” que ela supostamente daria no SESC, tão poderosa que importaria ameaças graves à família, ao Estado e até à nação. Em seguida, ela explica o argumento central de *Problemas de Gênero*, livro que publicou há quase 30 anos atrás, e sua principal motivação ao propor a teoria da performatividade de gênero – a proteção da vida das pessoas que não se adequam ao papel de gênero imposto a elas pela sociedade, uma vez que os números de casos de violação, violência, agressão e assassinatos sofridos por esses grupos são alarmantes. Depois, ela fala sobre o conceito de “ideologia de gênero”, sua origem – introduzido por Joseph Ratzinger em 1997 antes de ele se tornar o papa Bento XVI –, sua chegada na América Latina – por meio pelo livro *La Ideología de Género* do argentino Jorge Scala –, e seu significado – de que “a teoria de gênero não só nega as diferenças biológicas como gera um perigo moral”. Ao comentar o fato de que teve sua efígie queimada em frente ao SESC, Butler fala sobre como ela se sentiu “horrorizada” pela ação:

Não tanto por interesse próprio, mas em solidariedade às corajosas feministas e pessoas queer no Brasil que estão batalhando por maior liberdade e igualdade, que buscam defender e realizar uma democracia na qual os direitos sexuais sejam afirmados e as violência contra minorias sexuais de gênero seja abominada.

Aquele gesto simbólico de queimar minha imagem transmitiu uma mensagem aterrorizante e ameaçadora para todos os que acreditam na igualdade das mulheres e no direito de mulheres, gays e lésbicas,

peessoas trans e travestis serem protegidos contra violência e assassinato.

(<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>)

Perto do fim de seu texto, ela aproxima a questão do gênero da questão da democracia: “Talvez o foco em ‘gênero’”, imposto por aqueles que temiam sua vinda ao Brasil, “não tenha sido, no final, um desvio da pergunta do nosso seminário: quais são os fins da democracia?”, uma vez que, para Butler,

o fim da democracia é manter acesa a esperança por uma vida comum não violenta e o compromisso com a igualdade e a liberdade, um sistema no qual a intolerância não se transforma em simples tolerância, mas é superada pela afirmação corajosa das nossas diferenças.

Então todos começaremos a viver, a respirar e a nos mover com mais facilidade e alegria – é esse o objetivo maior da corajosa luta democrática que tenho orgulho de integrar: nos tornarmos livres, sermos tratados como iguais e vivermos juntos sem violência.

(<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>)

Como para Audre Lorde, a felicidade e a promoção da vida são objetivos centrais do trabalho de Judith Butler (e de Dalasam e Conka). Neste capítulo, esperamos ter mostrado como, através de suas performances, Rico Dalasam e Karol Conka também se engajam nesta luta por cidadania e democracia em um país onde estes ideais estão atualmente sob séria ameaça. Através do uso do erótico, estes rappers contestam as regras da sociedade machista e patriarcal e, enquanto empoderam a si mesmos, oferecem um repertório de imagens, performances e práticas que servem de ferramentas para que jovens negrxs periféricxs imaginem um novo lugar para si mesmos.

A proximidade da relação entre cidadania e música no Brasil é o assunto da coletânea *Brazilian Popular Music and Citizenship*, organizada por Idelber Avellar e Christopher Dunn, em 2011. Na introdução ao volume, os editores chamam atenção para o fato de que, no Brasil, a música tem servido tanto de “instrumento, usado por grupos marginalizados em suas reivindicações por cidadania”, quanto de “ferramenta para a formulação de políticas disciplinadoras e repressoras de estado” (Avellar & Dunn, 2011, p.1, *tradução nossa*). Além de nem sempre representar ganhos democráticos, a relação entre música e cidadania não se restringe ao nível temático das composições:”

Dada a importância social e a representatividade da música para o entendimento que o Brasil tem de si mesmo, até os gêneros aparentemente mais “apolíticos” têm desempenhado um papel na definição de como os sujeitos situam-se politicamente no país. [...] [D]as baladas românticas ao forró dançante até as novas formas híbridas eletrônicas, a música popular tem sido inerente às disputas de quem conta como cidadão no Brasil e como. A música tem sido, na verdade, uma das arenas centrais nas quais estas disputas têm ocorrido.” (Avellar & Dunn, 2011, p.6, *tradução nossa*)

Na opinião dos autores, então, para além do fato de certas músicas dentro da tradição musical moderna brasileira tratarem de temas políticos e sociais que se relacionam com a temática da cidadania, as práticas da cidadania e do fazer musical são, com frequência, mutuamente constitutivas, de modo que os processos musicais e políticos caracterizam-se por operarem em um sistema simultâneo e interligado. Apesar da coletânea conter textos que analisam a relação entre cidadania e música desde o maxixe até o tecnobrega, segundo Christopher Dunn (2011), a condição mutuamente constitutiva destas práticas se torna particularmente evidente no momento do final dos anos 1990 e início dos anos 2000: o movimento hip-hop em São Paulo, o AfroReggae no Rio de Janeiro e os blocos afro em Salvador seriam alguns exemplos desses processos.

A centralidade do conceito de cidadania na produção ficcional brasileira a partir do fim do regime militar também é apontada por Leila Lehen em *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature*. No livro, a autora afirma que o contexto da redemocratização do país, a publicação da chamada constituição cidadã em 1988 e “a melhoria nos indicadores sociais (tais como a emergência de 28 milhões de pessoas da miséria) trouxeram a questão da cidadania para o centro das discussões políticas, civis e sociais” (Lehen, 2013, p.2, *tradução nossa*). A partir de então, “o nexos entre direitos econômicos, civis e culturais insuficientes e a luta por cidadania, por meio da expressão cultural, tornou-se cada vez mais proeminente na expressão artística brasileira” (Lehen, 2013, p.3), principalmente nos campos da música e da literatura, em especial na ficção, conforme Lehen demonstra em seu livro.

O último capítulo desta tese identifica e discute a relação do *Slam Resistência* com a questão da cidadania. Junto com o rap, os saraus, as batalhas de MC's (e, talvez, a literatura marginal), a *slam poetry* – ou simplesmente o “slam”, que é como a maioria de seus participantes se refere tanto à poesia quanto ao evento – é mais uma manifestação da palavra cantada dentro do universo da cultura hip-hop paulista e constitui uma das cenas culturais que mais crescem pelo país hoje.

Dada a novidade que esta nova forma de poesia constitui, antes de nos voltarmos para a análise dessa relação, apresentaremos suas origens e definições. Veremos como a *slam poetry* opera no interstício entre os suportes oral, escrito e visual e que, ao ocupar esse lugar, ela tensiona ainda mais os limites entre literatura e música, poesia e vida, arte e ativismo – limites já complicados por outras manifestações da cultura hip-hop. Ao longo desta investigação, perceberemos também que, como aponta Helen Gregory (2012), no caso da *slam poetry*, será particularmente relevante analisar não só o conteúdo dos poemas, mas também a forma em que esses poemas se realizam, seus contextos de produção e circuitos de divulgação e recepção. Como no caso das outras produções analisadas nesta tese, a relação entre poesia e técnica no *Slam Resistência* constitui uma diferença significativa e fundamental no contexto de emergência de novos protagonismos culturais na cidade de São Paulo.

A *slam poetry* nasceu nos meados dos anos 1980, em Chicago. Herdeira da vasta tradição de poesia falada que já existia nos Estados Unidos – dos *readings* dos poetas beatniks; do *spoken words* de poetas negros, como Gil Scott-Heron, que já gravavam seus LPs bem antes da existência dos MC's; da poesia de Langston Hughes com suas emulações dos ritmos do jazz; e, segundo alguns críticos, do projeto de Walt Whitman de alcançar o grande público através da poesia – e influenciada pelo surgimento da *performance art* dos anos 1960, a *slam poetry* (em alguns lugares dos Estados Unidos, especialmente em Nova Iorque) associou-se à cultura hip-hop e, como prática cultural diaspórica, espalhou-se pelo mundo. Hoje há slams de poesia na França, no Reino Unido, na Alemanha, no Canadá, na Austrália, no Zimbábue, em Madagascar, em Cingapura, no Japão etc. Representantes de diferentes países participam da Copa do Mundo de Slam em Paris.

O *poetry slam* é uma batalha de poesia falada, cujas cinco regras principais, apesar de variarem de lugar para lugar, tendem a permanecer relativamente as mesmas: os competidores têm três minutos para apresentar sua poesia autoral e inédita naquele slam, sem o auxílio de adereços de cena ou acompanhamento musical. As poesias são julgadas pelo público e pelos jurados imediatamente após sua leitura/recitação/acontecimento, em uma escala de zero a dez. O júri é constituído por pessoas escolhidas aleatoriamente na plateia. Das notas dos cinco jurados, a maior e a menor são descartadas, compondo uma nota final que varia entre zero e trinta pontos. O poeta geralmente passa por três rodadas, tendo que apresentar três poesias vencedoras antes de se tornar o campeão da noite.

Marc Smith, fundador do primeiro slam do mundo, era trabalhador da construção civil e poeta nos meados dos anos 1980. Smith diz que chegou no formato do slam gradualmente, tentando transformar os eventos de leitura de poesia organizados por ele e seus amigos em bares de um bairro operário de Chicago em uma espécie de show que atraísse aqueles que não se viam acolhidos pelo ambiente das leituras de poesia tradicionais. Desde 1986 até hoje, o *Uptown Poetry Slam* acontece toda semana no Green Mill. Apesar de Smith se declarar e ser reconhecido como criador do formato, nenhuma taxa precisa ser paga pela utilização do nome ou do método: as regras estão disponíveis no site de Smith e ele estimula que elas sejam adaptadas por cada slam, de acordo com a realidade

local. Hoje em dia, por exemplo, o próprio *Uptown Poetry Slam* conta com a presença de uma banda de jazz, que improvisa um fundo musical que tenta combinar e complementar o tom dos poemas apresentados ao longo da noite. No Brasil, é comum que, durante o evento do slam, haja a participação de artistas convidados, que lançam livros ou CDs, falam sobre seu trabalho, lêem suas poesias – que não concorrem na batalha – ou apresentam pocket-shows.

Em *The Cultural Politics of Slam Poetry*, Susan Somers-Willett comenta sobre algumas implicações políticas das regras do slam, que se constituem em contraste com o modelo de poesia tradicional:

Além de alimentar uma atmosfera contracultural e de disseminar a poesia em lugares não-convencionais, o slam se desenvolveu através do exercício de certos ideais democráticos em contraste a convenções acadêmicas exclusivistas. [...] Desde o começo, o *poetry slam* adotou uma política de portas abertas: qualquer um pode se inscrever para batalhar, e qualquer um no público está qualificado para julgar. [...] Tal ênfase no público como crítico se distingue dos eventos de leitura de poesia mais tradicionais, que celebram ou reverenciam autores previamente classificados como dignos de valor por autoridades literárias. O *poetry slam* foi fundado sobre as premissas de que o poeta deve convencer o público a ouvi-lo, que qualquer um pode julgar uma competição e que a competição deve ser aberta a todas as pessoas e todas as formas de poesia. *Slam poetry* é verso que, pelo menos em teoria, pode ser acessado por qualquer um e cujo valor qualquer um pode determinar. A acessibilidade da *slam poetry* é facilitada e talvez exigida pela linguagem da performance, que se submete ao tempo e o espaço, e – talvez mais importante – à atenção da plateia. Em competições de slam nacionalmente certificadas, os poetas têm uma janela de no máximo três minutos, que, como o poeta e showman Bob Holman aponta, é exatamente a duração de uma canção popular. (Somers-Willett, 2009, p.5-6, tradução nossa)

Na slam poetry, a poesia deixa o ambiente acadêmico, abandona os circuitos tradicionais de curadoria e produção de sentido, flerta com a canção popular e torna-se uma prática coletiva e, como tal, se estabelece no limite entre o oral, o escrito e o visual, fazendo da performance um elemento central. O significado dos poemas se constitui tanto através da narrativa em primeira pessoa sobre a experiência do/a *slammer* (narrativa que ele/a escreve e, desejavelmente, memoriza antes do evento, raramente improvisa como nas batalhas de MC`s), da voz e do corpo do/a poeta, quanto da relação com a voz, o corpo e as histórias do

público que ouve. “Em vez da experiência da poesia ser sobre o privado” (a relação entre autor e público que comumente se estabelece ao lermos poesia no papel), “a *slam poetry* encena um potencial dialógico [...] entre autor e público. [...] Nesse sentido, o slam se assemelha ao movimento feminista dos anos 1960 e 70, que proclamava que o pessoal é político”, afirma Somers-Willet (Somers-Willet, 2001, p.43-44, *tradução nossa*). Maria Damon fala sobre como “[o] slam oferece um meio importante para uma atividade poética de raiz que reescreve a cena lírica privada em um veículo para o discurso público” (Damon, 1998, p.326, *tradução nossa*). Para Hellen Gregory (2008 e 2012), a *slam poetry* é um “for[u]m”, já que ao mesmo tempo em que é uma forma específica de poesia, ela constitui um fórum, um evento em um espaço público, onde histórias e identidades sociais são negociadas. Somers-Willet, Damon e Gregory mostram como, nos Estados Unidos e no Reino Unido, o slam constitui-se em uma linguagem que se caracteriza por operar no limite entre privado/público, pessoal/coletivo, transformando a relação que, desde a popularização da imprensa, rege a interação entre público(-leitor), Poeta e Poesia. Em seguida, veremos como esta questão é ainda mais complicada na forma em que a *slam poetry* se manifesta hoje em São Paulo.

\*\*\*

O primeiro slam de poesia no Brasil foi o *ZAP! Slam* (ZAP é uma abreviação para Zona Autônoma da Palavra), organizado por Roberta Estrela D’Alva desde 2008 junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, no bairro de Pompeia, em São Paulo. Roberta é tanto uma das principais poetisas, como uma das mais antigas pesquisadoras da cena no Brasil. Além de ser responsável pela organização do primeiro evento de *slam poetry* no país, ela foi a primeira *slammer* brasileira a participar da Copa do Mundo de Slam, em 2011, e a primeira pesquisadora a publicar um artigo sobre a cena da *slam poetry* em São Paulo. Seu documentário *Slam: Voz de Levante*, dirigido em parceria com Tatiana Lohmann, foi lançado no Festival do Rio em 2017 e ganhou o prêmio de melhor direção de documentário e prêmio especial do júri.

O segundo slam a ser organizado na cidade de São Paulo foi o *Slam da Guilhermina*, que acontece desde fevereiro de 2012 ao lado da estação de metrô



Guilhermina-Esperança, na Zona Leste de São Paulo, ao redor de um lampião. O espaço de realização dos slams brasileiros constitui uma diferença significativa com relação à versão americana: nos Estados Unidos, as batalhas ocorrem sempre dentro de espaços fechados – teatros, bares ou casas de show –, onde é necessário comprar ingresso para participar do evento. No Brasil, mesmo nas ocasiões em que ocorrem em espaços fechados, os slams costumam ser sempre gratuitos. Muitos slams, como o *da Guilhermina* e o *Resistência*, se realizam em praça pública, o que amplia ainda mais a sua capacidade enquanto fórum.

Criado a partir do modelo do *Slam da Guilhermina*, segundo seus organizadores, o *Slam Resistência* é o oitavo slam mais antigo da cidade (ao final de 2017, estimava-se que houvesse cerca de quarenta e quatro slams só em São Paulo), fruto das intervenções poéticas feitas nas “Quintas de Resistência” – encontros que aconteciam na Praça Roosevelt, no centro de São Paulo, entre os Advogados Ativistas e os movimentos sociais para discutir a truculência da polícia durante as manifestações de 2013.

Desde outubro de 2014, todas as primeiras segundas-feiras do mês, o slam ocupa a praça. Seu público e seus poetas são majoritariamente jovens que têm entre catorze e trinta e cinco anos. Devido à sua localização, o *Slam Resistência* congrega pessoas vindas de diferentes áreas da cidade, que seguram a respiração a cada poema declamado sem microfone, no meio da praça barulhenta. Diferentemente de outros slams, como o *Slam das Minas*, ele não se organiza a partir de uma premissa identitária, o que aumenta sua capacidade de diálogo entre as diferenças. No ano de 2017, o público de cada edição variou entre cem e trezentas pessoas – audiência que se amplia ainda mais através da página do slam no *Facebook*, que tem mais de meio milhão de seguidores.

Acreditando no que dizia Paulo Leminski sobre o futuro da poesia ser visual, desde o começo, os organizadores do slam têm parceiros que gravam alguns dos poemas recitados toda noite em vídeos, que eles disponibilizam na sua página do *Facebook* após o evento. Além dos vídeos dos poemas, eles também publicam notícias, reportagens, imagens e vídeos que, segundo eles, apresentam conteúdo que se alinha com o objetivo de resistência do slam. Toda essa movimentação virtual, eles acreditam, amplifica e suplementa o que acontece na praça.

Nesse ponto, há uma distinção central entre o que geralmente é dito sobre a impossibilidade de mediação da experiência da performance e a prática performativa do *Slam Resistência*. Específica ao seu espaço e tempo, tal como pesquisadores como Paul Zumthor (2007) afirmam, a performance não pode ser capturada através de gravações em vídeo e áudio: ela só pode ser completamente acessada em presença, no momento do seu acontecimento, através de seus cheiros, barulhos, energias e presenças de outros corpos e emoções coletivas, jamais em virtualidade. Em “Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena”, Roberta Estrela D’Alva afirma que:

De fato, a “aura” (Benjamin, 1985) do *slam*, o momento presente em que o encontro se dá, não é possível de reprodução, e muito embora existam registros dos campeonatos e até mesmo livros de antologias com os poemas que são recitados, nada substitui a presença física, o encontro, o diálogo entre as diferenças, ponto central desse tipo de manifestação. (Estrela D’Alva, 2011, p.121)

Enquanto performance, os textos apresentados no *Slam Resistência* só se realizam na interação entre artista e público, mas, neste caso, há pelo menos duas esferas de recepção/produção desta poesia: a praça e a página (virtual). Através dos vídeos das poesias, compartilhados na página do slam no *Facebook*, seus mais de 500.000 seguidores podem participar – curtir, comentar e compartilhar –, ainda que em virtualidade, da experiência da performance, que reverbera em compartilhamentos pela rede, alcançando um público ainda maior, estendendo o diálogo para além da praça. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a experiência da performance da praça nunca será a mesma daquela capturada em vídeo, a interação online constitui parte importante do processo de construção de significado dessas poesias.

Como no caso americano (e no caso do rap), no *Slam Resistência*, as performances dos poetas tendem a ser narrativas em primeira pessoa que tematizam sua experiência de vida, traço que Roberta Estrela D’Alva (2011) chama de “autorrepresentação”. Ao relatar casos vividos por ele/as, o/as poetas expõem a lógica do funcionamento dos mecanismos de controle biopolítico e enunciam os limites da democracia dentro da sociedade brasileira cordial. São temas como a desigualdade, a exclusão, o machismo, o racismo e a homofobia –

além de certo *flow* de rap e de seus três minutos de canção (como aponta Somers-Willet (2011) sobre a *slam poetry* americana) – que garantem o sucesso da poesia entre júri e plateia.

Na edição especial de julho de 2017, por exemplo, Paulina Turra fez uma poesia sobre a descoberta da sua sexualidade e os problemas que teve em conversar sobre o assunto com sua família e amigos:

Agora eu tenho 19 anos, mas parece que eu só tenho 3  
 porque foi só com 15 anos que eu me assumi gay.  
 Gay não, sou sapatão,  
 tem gente que me olha e faz essa confusão.  
 Hoje em dia eu nem ligo, mas antes não era assim.  
 Já tive que me disfarçar, fantasiar  
 para esconder essa pessoa dentro de mim  
 tenho até foto indo pra festa,  
 salto alto, meia-calça,  
 vestido tubinho com as costas abertas,  
 rímel, lápis, sombra,  
 cabelo mais alisado e californiana nas pontas.  
 Quem me conhece hoje em dia  
 olha a foto, dá risada e zomba,  
 mas aquela era a minha armadura,  
 porque ser como eu queria me dava vergonha.  
 Falar com a minha mãe? "Shhhi, fala baixo, nem sonha",  
 falar com o meu pai? "Shhhi, fala baixo, nem sonha",  
 falar com a minha amiga? "Ih, vai que ela estranha".  
 Então um dia me tranquei no banheiro com a minha avó,  
 finalmente da minha garganta ia tirar aquele nó,  
 falei que queria ser menino, achava que ia ser melhor,  
 Ela falou pra eu não contar pra ninguém,  
 que se eu contasse ia ser pior  
 Depois disso até consegui namorado,  
 por essa boca vários pintos já passaram,  
 eu até que gostava, eles adoravam,  
 queria saber se eu já fosse assim se eles teriam se interessado.  
 Hoje em dia eu nem ligo, sou do jeito que eu quiser,  
 o jeito que eu falo, que eu penso, que eu me movo,  
 é meu jeito de ser mulher!  
 E vai ter gente falando que eu tô confusa,  
 mas confuso é quem quer me dar beijo,  
 mas não beija porque se assusta.  
 Eu beijo mina, bicha, diva, viada e sapatão.  
 Eu não tenho lista de pré requisitos.  
 Eu não tô atrás de um padrão.  
 E se hétero quiser ficar comigo na balada,

não é porque tá bêbado e a visão tá embaçada,  
 é porque eu sou uma puta mina gata  
 e de macho eu não tenho nada.  
 Eu posso até ter falado muito,  
 me embolado e falado demais,  
 mas é que eu só comecei a falar  
 três anos atrás.

(<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1442074925875222/>)



A poesia rendeu muitos “ou’s” durante sua execução e um coro de “tchum-tcha/tcha-tchum-tchum-tcha-`s” ao final – gritos que simbolizam a aprovação do poema por parte do público desse slam. Por vezes, os gritos de “ou” foram tão fortes e longos que interromperam a apresentação da poeta. Paulina, sempre confiante – sem vacilar, gaguejar ou diminuir o tom de voz –, tinha que retomar os versos anteriores para poder prosseguir. Na página do *Slam Resistência* no *Facebook*, o vídeo tem mais de 700 mil visualizações, quase 15 mil compartilhamentos e 4 mil comentários.

Transcrita para a página, a poesia de Turra, como todas as poesias que analisaremos aqui, perde um pouco de sua potência, chega a parecer simplista. Como afirmamos no começo do texto, a poesia do slam (como a do rap, argumenta Irmani Perry (2004)) acontece na interface da escrita, do visual e do oral. Ela é escrita pelo poeta e desejavelmente memorizada, mas é feita para ser ouvida e imediatamente compreendida após sua primeira execução. Sendo assim, diferentemente de certa poesia tradicional, a simplicidade dos versos, o emprego de vocabulário corrente, a construção de frases em forma direta e até a repetição

enfática de certas palavras, trechos ou ideias tornam-se recursos desejáveis. Voz, entonação, ritmo, *flow*, olhar, jeito de corpo e gestos são componentes essenciais na experiência da oralidade e da performance, não acessórios, o que precariza o entendimento da poesia quando usamos exclusivamente a palavra escrita como suporte de leitura.

O assunto do poema de Paulina é, a princípio, um drama privado. Ele é exposto em uma narrativa que torna essa privacidade ainda mais evidente: seus personagens são sua avó, sua mãe, seu pai, suas amigas; a linguagem usada se assemelha com a de um diário, em tom de confidência, com a fotografia solta entre as páginas. Contudo, o interlocutor de Paulina é a praça. É ao público que ela pede desculpas por ter falado demais. É ao fórum do slam que ela anuncia finalmente ter encontrado sua voz. O drama privado de Paulina é ovacionado por todos. Só ela pode falar como se sente, só ela tem autoridade para narrar sua experiência, mas sua voz é acolhida na *ágora*, sua luta diz respeito a todos. Como no lema feminista, a vida pessoal de Paulina é política, o privado se torna questão pública.

O tom íntimo da poesia de Turra contrasta com a visão macro-política de Tawane Theodoro, cuja performance na edição de março de 2017 é o vídeo mais assistido da página do slam no *Facebook*: tem quase 8 milhões de visualizações, 20 mil comentários e mais de 200 mil compartilhamentos. Os trechos abaixo foram retirados da transcrição do poema completo, postado pela própria Tawane nos comentários de seu vídeo no *Facebook* do *Slam Resistência*:

Eu não queria ser feminista  
 Eu não deveria ser feminista  
 Em pleno século XXI minha gente, feminismo não deveria nem  
 existir...  
 Calma sociedade, não comece a sorrir  
 É pq mulheres não tinham que precisar resistir tanto assim

[...]  
 Percebemos que quando estamos na rua, a noite, e observamos um  
 cara se aproximar  
 Já começamos a acelerar  
 O coração, disparar  
 Começamos a rezar  
 "Que seja só um assalto, e que só levem o meu celular"

Acha que ainda assim é minimi  
 Conversa fiada?  
 Como já escutei muitas vezes...  
 Falta de vergonha na cara?  
 Vamo ser mais didática então  
 Vamo jogar estatística  
 Já que o óbvio parece que saiu de questão

O Brasil é o 5º país mais violento para mulheres do mundo

Cada dia o feminicídio aumenta  
 E com a mulher preta a estatística é ainda mais violenta.  
 Homicídio de mulheres negras aumentou 54% em 10 anos

A cada 11 minutos uma mulher é estuprada,  
 70% dos casos de estupro a vítima era próxima do agressores  
 Em média 47,6 mil mulheres são estupradas por ano, sendo que nem  
 30% delas denunciam  
 3 em cada 5 mulheres vão sofrer algum tipo de violência em algum  
 relacionamento  
 Até 2030 podem morrer 500 mil mulheres vítimas de violência  
 doméstica no mundo  
 94% das mulheres já foram assediadas verbalmente e 77 % já foram  
 assediadas fisicamente

E acha que o feminismo é exagero ?  
 O feminismo já é o desespero  
 Pq estamos em uma sociedade que eu ainda tenho que explicar  
 Que somos seres humanos e não algo que possa se descartar.  
 Então não venha me pedir delicadeza  
 Pois tenha certeza  
 Que aqui...Isso não vai rolar  
 Foi-se a época de gentileza

Vamo chegar com dois pé no peito memo  
 Passar por cima de qualquer tipo de sujeito  
 Derrubando esse seu preconceito  
 [...]  
 Mulheres precisam ser feministas...  
 Mas tomara que em algum dia  
 não precisem mais ser  
 E que finalmente alcancem o seu devido poder

E eu peço pra qualquer Deus de qualquer religião  
 Que a próxima geração  
 Não enfrente um mundo tão sem noção.

(<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1309029562513093/>)



Tawane Theodoro fala sobre o feminismo em tom argumentativo, explicando àqueles que acham que feminismo é “mimimi” a necessidade de sua existência. Para isso, ela recorre a fatos concretos, usando tanto a sua própria experiência e a experiência de mulheres ao seu redor quanto números e estatísticas oficiais para mostrar – didaticamente, como ela mesma diz – como o machismo ameaça diariamente a vida de todas as mulheres. Perto do final, a poeta adota uma linguagem belicosa e o propósito pedagógico e mobilizador do poema de Tawane se torna ainda mais evidente.

Nos comentários do vídeo na página do *Slam Resistência*, o engajamento do público é forte: há um comentário dos organizadores do slam, chamando a atenção de Tawane para o alcance de sua poesia; há um comentário de Tawane, agradecendo ao público, e outro com a transcrição de sua poesia; seu pai comenta sobre o orgulho que tem da filha; meninas falam sobre como se sentem representadas por Tawane, seja através da reprodução de um trecho da letra, seja através da narrativa de suas histórias pessoais; alguns homens criticam o assunto da poesia e a atitude de Tawane e recebem centenas de respostas, muitas com opiniões contrárias às deles. Mesmo tendo sido publicado em 22 de março de 2017, o comentário mais recente no vídeo tinha sido postado meia hora antes da redação deste parágrafo, em fevereiro de 2018.

Patrícia Meira também discute gênero, raça e violência no poema que ela apresentou na edição de novembro de 2016:

Começo sem me desculpar ou pedir licença

Nascer mulher virou uma sentença  
E meu corpo está demasiadamente cansado  
de ser chicoteado pelos padrões impostos  
pela mão nojenta do patriarcado  
A mulher que dizem ter saído do lado  
parece mais ter sido...  
moldada pra ficar debaixo dos pés  
Escarraram na minha vida  
estupraram a minha história  
da senzala à casa grande,  
os abusos não são de agora  
Pelo contrário  
Há anos a mulher sofre abusos diários  
Carrega no corpo um fardo  
pois o jugo de ter uma ...buceta  
fica ainda mais pesado  
Então não me peçam pra ser mais maleável  
se vocês não sabem o que é  
ter os sonhos roubados  
o destino violado  
e ter que andar com os ombros calejados  
por ter que carregar o peso de um fardo  
que não era meu  
Eu sei o que é andar com medo  
Você não vê, mas eu vejo  
o pavor no rosto de uma mulher quando não está acompanhada  
que precisa... da presença máscula de um homem pra ser mais  
respeitada  
pelo menos na rua, já que não é em casa  
Então fala,  
Diz pra mim que você sabe o que é sangrar  
e eu nem to falando de menstruar  
Diz pra mim que você também tomba um pouco  
quando vê o corpo de uma mulher tombar  
e não é do jeito que ensinou a Karol Conka  
é morto mesmo  
Eu sei o que é andar desprotegida  
Afinal, qual é a Maria que oferece proteção  
e as mulheres clamam?  
Porque a porra da Maria da Penha  
em nada protege as Marias que apanham  
Se necessário for, eu vou gritar  
Quem sabe assim a minha voz se faz escutar  
Porque eu sei como é  
ser negra, nordestina e fora do padrão  
Eu sei como é  
ser preta, periférica, homossexual e ser mulher  
Você não sabe



mas eu sei como é!

[Valeu!]

(<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1170540129695371/>)



Como mulher, lésbica, negra e periférica, Patrícia reflete sobre o jugo do patriarcado e do colonialismo sobre sua vida. Novamente, seu lugar de fala lhe confere autoridade para levantar esse debate na *ágora*, tanto que ela não precisa pedir licença ou desculpas para tomar a palavra e, ainda assim, ser ouvida e aplaudida por todos. Em seu artigo, Roberta Estrela D’Alva fala sobre como o slam se configura como “um espaço autônomo onde é celebrada a palavra, a fala, e, ainda mais fundamental num mundo como o que vivemos – a escuta” (Estrela D’Alva, 2011, p.125).

Em “Slam Poetry: Ambivalence, Gender, and Black Authenticity in ‘Slam’”, Susan Somers-Willet (2001) afirma que, enquanto os poetas mais bem-sucedidos no mundo do slam americano são homens negros, o público dos slams é majoritariamente composto por casais heterossexuais brancos. Essa relação entre autor e plateia, ela argumenta, alimenta um certo fetichismo ambivalente, como conceituado por Homi Bhabha, consequência da elisão que ocorre entre o performer e sua identidade performativa e do valor dado à autenticidade que a experiência da negritude agrega à poesia. No Brasil, apesar do slam também ter se tornado uma “arte de auto-proclamação” – “of identity-cum-political statement through poetry” (Somers-Willet, 2001, p.44), nas palavras da teórica – e da encenação dessa identidade passar quase que necessariamente por um

essencialismo estratégico, como diria Gayatri Spivak, existem algumas diferenças fundamentais nesse circuito de produção e recepção do slam.

Talvez por contraste com as batalhas de MC's e seu universo majoritariamente masculino, o protagonismo da slam poetry no Brasil tende a ser feminino: Roberta Estrela D'Alva, Mel Duarte, Luz Ribeiro, Mariana Félix, Luíza Romão, Kimani, Lari Marques, Gabrielly Nunes, MC Martina e Bell Puã – além de Paulina Turra, Tawane Theodoro e Patrícia Meira – são apenas alguns dos nomes que podemos citar<sup>1</sup>. Muitas destas poetisas têm livros publicados (impressos ou audiobooks) e outros projetos de poesia além do slam. Porém, o slam não se faz a partir de nomes famosos, argumenta Roberta Estrela D'Alva, o slam é uma comunidade:

O termo “comunidade” define bem os grupos que “praticam” o *poetry slam*, já que esses vêm se organizando coletivamente em torno de um interesse comum, sob um conjunto mínimo de normas e regras. As comunidades cultivam o respeito aos fundadores do movimento e conhecimento detalhado sobre sua recente história, seus fundamentos e “filosofias”. Ainda dentro dessa vocação comunitária, muito embora existam “figuras carimbadas” e *habitués* que frequentam regularmente os slams, tornando-se uma espécie de “personagens”, não há incentivo à criação de poetas “super-stars”, mas pelo contrário, prega-se que o propósito do poetry slam não é a glorificação do poeta em detrimento de outros, mas a celebração da comunidade à qual ele pertence. (Estrela D'Alva 2011, p.121)

Dentro dos slams brasileiros, como nas batalhas de MC's (Teperman, 2008), há alguns participantes que se tornam rappers ou poetas profissionais, mas esses representam um número pequeno do conjunto dos competidores. Além disso, o público dos slams é formado por jovens que parecem bastante interessado/as na interface entre arte e ativismo típica desta forma de poesia. Sendo assim, a centralidade dos temas identitários nos slams brasileiros parece se conectar a outros fatores. O principal deles parece ser a luta por direitos.

<sup>1</sup> São tantas as poetisas e os poemas que, inspiradas no *Slam das Minas DF*, as poetisas Mel Duarte e Luz Ribeiro, junto com Pam Araújo e Carol Peixoto, fundaram o Slam das Minas SP, do qual só mulheres podem participar como poetisas, júri ou organização. O propósito do Slam das Minas, segundo as organizadoras afirmam em seu site, é “criar um espaço de voz e acolhimento para as minas, monas e manas além de garantir uma vaga feminina para o Slam BR”. Hoje, além de São Paulo e Brasília, há slams exclusivamente femininos no Rio de Janeiro, em Porto Alegre, Salvador, Recife e Belém.

Lucas Koka Penteado (antes de se tornar ator de *Malhação: viva a diferença*) era estudante secundarista, líder da ocupação na sua escola, a Escola Estadual Caetano de Campos, que fica em frente à Praça Roosevelt, onde o *Slam Resistência* acontece. O poema que ele apresentou no slam foi um dos primeiros a viralizar na internet, em dezembro de 2016. No poema, Lucas conta sobre sua vida e sua luta por educação:

*Boa noite “pa” geral*

Era uma vez...  
 Não! Pára! Que isso aqui não é conto de fada!  
 E a história que vai ser relatada é só realidade  
 Conta as memórias de uma vida pacata  
 que esmagou a maldade  
 1996, quatro horas da manhã  
 dilatação de quatro dedos  
 mas não tinha parceiros  
 A saúde onde eu moro  
 me dá nos nervos.  
 Nome da mãe?  
 Andréia  
 Preta  
 Nesse mundo é treta  
 Quando madura  
 via que a vida era dura  
 Parecia que Deus olhava e dizia  
 - Poucas “ideia”  
 Prazer! Sou sim o desgraçado  
 como o engravatado tinha me falado  
 É, mas ele ficou impressionado  
 porque além de negro drama, sou negro estudado  
 [ou!]  
 E eu sei  
 [ou! Caralho!]  
 E eu sei que tenho muito a estudar,  
 Porém na academia da hipocrisia  
 a matéria que eu não entendia eles querem tirar  
 [ou!]  
 Mas um dia  
 um dia eu chego na universidade  
 Eles nem tão ligado que a vida serviu de faculdade  
 Tinha apenas três matérias: miséria, escravidão e infelicidade  
 Pois é, Brasil, eu nunca tive um “boot” de mil  
 mas no sistema eu vou tentar dar uma bota  
 porque eu quero ver, meu bem,

quando no ENEM eu tirar 100  
eles falarem que foi cota.  
[ou! Tchum-tcha tcha-tchum tchum-tcha! Tchum-tcha tcha-tchum  
tchum-tcha!]  
(<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1198174160265301/>)



Nela, Lucas relê e atualiza o “Negro drama” do Racionais MC’s. Ele começa a narrativa, como Mano Brown, contando a história de seu nascimento. Sua mãe e ele não tiveram uma vida fácil, mas o caderno desse pretinho não é um fuzil, como diz a letra do rap. Lucas se formou na escola do negro drama, aprendeu com a miséria, a infelicidade e as heranças da escravidão, mas, além de negro drama, ele também se tornou um negro estudado. Foi a história real da vida de Lucas – como a do drama de Brown – que lhe rendeu o primeiro lugar no slam naquela noite de segunda.

Devido ao seu interesse em estar “na sintonia dos protestos, dos movimentos sociais e do enfrentamento político ativo”, de se configurar “para além das Poesias”, como fórum de discussão de “formas de Intervenções Socio-culturais no meio da babylônia de concreto”, conforme o *Slam Resistência* se descreve em sua página no *Facebook*, os organizadores participaram da ocupação da Escola Estadual Caetano de Campos e promoveram uma edição do slam dentro da ocupação. Foi depois desse slam que Koka, que já era frequentador, apresentou sua poesia no slam na praça, onde ele foi apresentado pelo *slammaster* como o terror de Geraldo Alckmin, governador de São Paulo na época.

Dentre alguns dos poemas apresentados em 2016 que versam diretamente sobre o cenário político atual estão os de Daniel Gtr, comparando o contexto e certos personagens da política brasileira atual à Alemanha de Hitler, e o de Lucas Afonso, representante do Brasil na Copa da França de 2015, sobre o golpe, a PEC do congelamento dos gastos públicos por trinta anos e a ditadura. O vídeo do poema de Gtr foi tirado do ar na página do *Slam Resistência* no *Facebook* repetidas vezes, devido a denúncias de conteúdo impróprio. Hoje, na página, só podemos ver aquele que Daniel chama de “Parte II” (disponível em <https://facebook.com/slamresistencia/videos/1215372628545454/>) Nele, Daniel fala contra a bancada evangélica, contra a mistura entre política e religião e sobre a natureza revolucionária de Jesus Cristo – um tema bem complicado para muitos evangélicos. O poema de Lucas Afonso segue transcrito:

Não que eu não peque, mas essa PEC tá tirando a favela  
 Mais um gol contra, que muita gente comemorou  
 É cada 7x1 que cai na conta do trabalhador  
 A mão que bateu panela não é a mão que lava a panela  
 Foi pra janela cantar o hino de camisa amarela?  
 E amarela e morre de medo de encontrar  
 Favela na lista de aprovados no vestibular

Imagina a tortura pra quem apoiou a ditadura  
 Encontrar a filha da empregada de beca na formatura  
 Aí não atura, mas tenha calma patrão, não dá na vista,  
 mas seu filhão se formou, pedindo cola pra cotista  
 Parece até piada do *Sensacionalista*  
 O filho de chefe põe no *Face* que vagabundo é artista, bolsista,  
 costista  
 Mais um gol contra. Faltou passar na tela um informe:  
 de que time era a camisa debaixo do uniforme do juiz  
 que foi conivente e pouco diz sobre o golpe que a democracia tomou  
 no nariz  
 com tudo transmitido em rede nacional, com o apoio da TV, do rádio,  
 da revista, do jornal  
 Foi cinematográfico, até escuta ilegal  
 Um abraço pra quem botou fé no japonês da federal!

Fica esperto com dengue, zika, chikungunya  
 Mas de olho aberto com Temer, Aécio, Eduardo Cunha  
 São livros de alto calibre que a quebrada impunha  
 E acredite: golpista a gente arranca na unha  
 Terceiro turno, cês não passaram nas urnas, aliás não conseguiram

explicar lista de Furnas  
 Quem levantou castelos, quem acumulou fortunas  
 A história dessa terra ainda tá cheia de lacuna

Vai vendo, certo dia, estive em uma manifestação  
 Tomei um soco na cara no meio da confusão  
 No outro dia, jornal, me vi na televisão:  
 policial agredido com cabeçada na mão  
 Os fins não justificam os meios de comunicação  
 Se a versão de quem oprime vira nossa opinião,  
 é fácil confundir quem bate com que te estende a mão  
 Se te oferecem o céu, te empurrando pro chão  
 Não vai fazer gol contra e sair comemorando, pelo amor  
 até torturador tão homenageando  
 2 mil e pouco, o certo sai pelos cano, opressor tem medo de ver  
 o oprimido levantando e batendo no peito gritando  
 “é noix”: nosso povo sagaz, desespero pra algoz  
 Mas eles venceram, sinal fechado pra nós  
 Ainda vivemos como nossos pais, ou nossos avós

Exalto a voz, solto meu verso na rua,  
 correndo o risco do após, sozinho em noite sem lua  
 Sei que a maldade é veloz, o mal também não recua  
 Mas não estamos a sós  
 A LUTA CONTINUA!

(<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1212769128805804/>)



Neste poema, Afonso organiza acontecimentos e personagens da política recente – a proposta de emenda à constituição que congelou dos gastos públicos, inclusive os investimentos em saúde e educação, pelo período de trinta anos, o

golpe que tirou a presidente do poder, as manifestações de 2013, a ditadura; os paneleiros, os cotistas, os torturadores, os artistas, os manifestantes, a polícia, os políticos, a mídia golpista – em uma mesma narrativa. O tom do poema de Lucas é propositivo, como o de Tawane Theodoro, mas o didatismo é parcialmente substituído pela ironia da comparação desses acontecimentos com a derrota sofrida pela seleção brasileira de futebol na final da Copa do Mundo do Rio, de 2014 – o humilhante 7 a 1 que se tornou meme na internet, símbolo das muitas derrotas trazidas pelos mega-eventos, contra os quais tantos manifestantes protestaram.

O poema de Lucas termina chamando todos para a luta, porque apesar de o sinal estar fechado para nós e ainda sermos como os nosso país, como dizia a canção contra a ditadura, o potencial do cenário de hoje é outro: a quebrada hoje impunha ameaçadores “livros de alto calibre”. Mesmo que isso signifique pôr suas vidas em risco, ele, como os outros poetas e frequentadores do slam, ocupam a praça com seus versos. E essa nova articulação política e cultural faz toda a diferença.

\*\*\*

Na edição de março de 2017 do *Slam Resistência*, a primeira daquele ano, os participantes foram coagidos pela polícia a se dispersarem e cancelarem o evento. O momento foi gravado e pode ser assistido na página do *Slam* no *Facebook*.<sup>2</sup> Com a lei do artista de rua nas mãos, os organizadores tentavam argumentar para que o direito de recitar poesia em praça pública fosse respeitado. O ocorrido se alinha com as decisões da gestão do prefeito João Dória, como a de cobrir de cinza os muros de grafite que se espalhavam pela cidade de São Paulo, conforme aponta o poeta Daniel Gtr no vídeo. Desde então, a cada edição, o slam vem sofrendo constantes ameaças da Guarda Municipal. Em dezembro do mesmo ano, a final anual do evento, que seleciona, dentre os ganhadores de cada edição mensal, o poeta que vai para a final estadual, teve que ser simplificada e encurtada por conta do assédio dos policiais. Em março, os policiais disseram que, se os organizadores não encerrassem o evento, a Tropa de Choque viria com suas

---

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1293755650707151/>

bombas para dispersar todo o público, conforme documentado no vídeo. Os organizadores temem que qualquer ação mais violenta seja tomada por parte da polícia, principalmente por conta da idade dos frequentadores do evento, do risco que as ações da polícia podem representar para as vidas daqueles jovens.

Dentro deste contexto, podemos perceber, então, que além da luta por direitos ser tema e preocupação de grande parte dos poemas apresentados no slam, ela se reflete também na lógica da realização do próprio evento: tanto nos critérios democráticos (Somers-Willett, 2011) que dizem respeito a quem pode ser o poeta, de que assunto ele pode falar, quem pode assistir e quem pode julgar uma poesia, com base em que princípios; quanto na lógica de ocupação que rege o espaço de realização do evento em si, o que evidencia ainda mais a natureza do *Slam Resistência* enquanto fórum.

O uso da lei contra a opressão da polícia por parte dos organizadores do *Slam Resistência* lembra a história contada por James Holston (2009) sobre a mudança observada por ele, no período entre os anos 1972 e 2003, na relação de moradores da periferia de São Paulo com a lei e a cidadania. Em 1972, no Jardim das Camélias, um oficial de justiça veio comunicar a irregularidade da posse de terra por parte dos moradores e ordenar seu despejo. A confusão se formou e o oficial foi atacado fisicamente por alguns moradores, o que resultou na prisão de diversas pessoas. Depois disso, políticos locais contrataram um advogado para resolver o caso e ajudar os moradores. O advogado foi assassinado ao deixar uma das casas da vizinhança. Trinta e um anos depois, em 2003, no Lar Nacional, bairro da periferia de São Paulo também estudado por Holston, um outro oficial do governo veio fazer o mesmo comunicado. Ele foi encaminhado à associação de moradores, que o recebeu com documentos que provavam legalmente que a Secretaria Municipal de Tesouro estava errada. Dessa vez, os moradores sabiam de seus direitos, entendiam do funcionamento do sistema judicial e instruíram o oficial a procurar a lei. O oficial foi embora, convencido de que a questão não tinha mérito, e os moradores não voltaram a ser perturbados por representantes do governo.

A partir de histórias como essa, exemplo do que ele chama de cidadania insurgente, James Holston (2008 e 2009) aponta para a transição na relação dos moradores das periferias de São Paulo com a lei e a questão da cidadania. Ele analisa como, antes, a palavra “cidadão” tinha um conceito derogatório, usado



para indicar que alguém não pertencia a determinado grupo, evidente no ditado “aos amigos tudo, aos inimigos a lei”. Dessa forma, antes, a lei era sempre vista como um instrumento de punição. A partir da observação de assentamentos sociais na periferia “autoconstruída” de São Paulo – construída pelos próprios trabalhadores, que ao mesmo tempo que construíam suas próprias casas, construíam, com o seu trabalho, a própria cidade de São Paulo –, Holston percebe que ao longo dos anos, os moradores desta área passaram a usar a lei a seu favor, como instrumento de garantia de direitos.

Dessa maneira, para usarmos o vocabulário de Holston (2008 e 2009), a performance de cidadania do *Slam Resistência* se caracterizaria como uma prática insurgente contra o regime de cidadania diferenciada construído historicamente pelas elites dentro da nação brasileira. Holston emprega o termo “cidadania diferenciada” para descrever regimes como o da cidadania brasileira, legalmente projetados para legitimar a distribuição das desigualdades dentro do sistema social. Contudo, para Holston, diferentemente do slam que ocupa a praça, as performances de cidadania insurgente geralmente ocorrem no nível da micropolítica, em pequenas ações da vida cotidiana das pessoas, que dificilmente aconteceriam no centro da *pólis*, mas sim, no espaço privado do *oikos*, se restringindo, na maioria das vezes, ao espaço da periferia da cidade. “É uma insurgência que começa com a luta pelo direito de ter uma vida diária na cidade digna de um cidadão”, de modo que a demanda por essa nova cidadania surge em “termos de habitação, propriedade, esgoto, creche, segurança e outros aspectos da vida residencial” (Holston, 2009, p.246, *tradução nossa*).

No *Slam Resistência*, o limite entre *oikos* e *pólis* é borrado, como podemos perceber a partir dos exemplos analisados neste texto. Assim como se afilia simultaneamente aos suportes oral, visual e escrito, o slam mistura as esferas do “público e privado, político e pessoal, estado e família, rua e casa, presença e ausência de lei, jurídico-institucional e biológico e assim por diante”, domínios que Holston indica caberem, respectivamente, à *pólis* e ao *oikos* (Holston, 2008, p. 312). O centro da cidade se torna palco de dramas que são, ao mesmo tempo, pessoais e coletivos. A prática da cidadania insurgente acontece, então, no centro da *pólis*, na *ágora*, no fórum, e toma a praça, quebrando a lógica de funcionamento da cidade neoliberal, reclamando o espaço da cidade enquanto espaço de festa e manifestação, como apontava Lefebvre, apropriando, ocupando

e ressignificando o espaço público. Em oposição aos enclaves fortificados, típicos da cidade de São Paulo pós-anos 1990, à autosegregação das elites e classes médias, que abriram mão de conviver com a diversidade que é necessariamente a cidade, o slam ocupa a praça.

Nos debates atuais sobre o direito à cidade – intrinsicamente ligado à questão da cidadania e da democracia – identificam-se dois fatores centrais que agem como limitadores do acesso a esse direito: a lógica da cidade neoliberal, que sufoca a urbanidade, divide e regulamenta o uso dos espaços, transformando valor de uso em valor de troca; e a violência, praticada também por civis, mas, principalmente, aquela perpetrada pelo Estado contra uma categoria específica de cidadãos.

A emergência de cidadãos dessa categoria ao lugar de novos atores culturais na cidade é uma das novidades mais significativas na história recente de São Paulo, aponta Raquel Rolnik. A “ampliação das possibilidades de circulação e presença, especialmente dos jovens moradores das periferias mais distantes” e “a ruptura com a hegemonia do automóvel sobre todas as formas de circulação [...] em conjunto, vinha mudando a cara da capital paulista” (Rolnik, 2018, p.190). Os grafites nos muros e as praças ocupadas com poesia são como inscrições destes atores na superfície da cidade, que revelam o quanto ela também pertence a eles. São escritas que a administração de Dória tenta apagar.

As noções de circulação e presença são centrais para aquilo que os praticantes dessa nova modalidade de cidadania enxergam como participação democrática. O consumo enquanto forma de participação social, como apontava Canclini (2010), não basta a esses jovens. Não à toa, as manifestações de junho de 2013 começaram por causa do valor da passagem de ônibus. Mas não era por vinte centavos, era por direitos, todos diziam. Era por uma vida sem catracas. Depois de algumas manifestações, todas essas causas se revelaram entrelaçadas.

“Em diálogo direto com a profundidade da história, tão perto e tão longe da política e da gestão”, afirmam xs organizadorxs da coletânea *Junho: potências das ruas e das redes* em sua introdução:

vemos junho como produto e gerador de um novo tempo de desejos e mundos políticos que se encontra nas ruas e nos gritos de um Brasil menor, radicalmente diferente de um Brasil potência. [...]

Junho está sendo, junho é, junho será. Está vivo, dentro de nós, diluído nas novas subjetividades, flutuando sobre um novo ecossistema social, criando novos espaços de política lateral. Junho será, nas redes e nas ruas. Junho é. Vive nas micropolíticas, nos muitos projetos-processos sonhados de forma coletiva: nas favelas, universidades, nos quilombos, nas florestas, nos corpos que procuram liberdade. Chegará de surpresa, como uma nova explosão emocional, como uma nova gramática social. (Xs organizadorxs apud Rolnik e Fernandes (org), 2016, p. 530-535)

A vigência de Junho se faz visível no *Slam Resistência*. Ao ocupar a praça (e a rede) e reclamar por direitos, seus poetas, organizadores e público adotam novas gramáticas – novas formas, significados e funções – para produzir a cidade, produzir poesia e produzir vida.

## 6

### Considerações finais

Esta tese buscou analisar algumas das transformações ocorridas no hip-hop paulista no período entre 1997 e 2017, no que diz respeito à palavra cantada. Discutimos a produção de cinco artistas – o grupo Racionais MC's, e os rappers Criolo, Emicida, Karol Conka e Rico Dalasam – e do slam de poesia *Slam Resistência* e examinamos como essas produções se relacionam com o quinto elemento da cultura hip-hop, o conhecimento, e seus ideais de construção de comunidade e cidadania. Vimos que, em seu processo de construção poética, para produzir também vida, essas produções adotam novas técnicas – que vão desde a ocupação de espaços tradicionais até a invenção de novos circuitos de produção, recepção, curadoria e promoção da arte. Percebemos que essas técnicas também implicam no emprego de novas tecnologias, na criação de novas linguagens ou na atualização de linguagens antigas. Defendemos a tese de que essas técnicas poéticas são simultaneamente técnicas artísticas e técnicas de proteção e promoção de vida.

Ao eleger essas seis produções, compomos uma série cujos intercessores projetam seus significados uns sobre os outros. Contudo, essa é apenas uma dentre as muitas séries possíveis sobre a palavra cantada no hip-hop paulista. Como a principal característica desta cena hoje é exatamente a sua multiplicidade, talvez uma das características centrais desta tese seja a sua incompletude.

Composta por quatro ensaios que discutem temas distintos, ela não teve por objetivo esgotar o assunto do rap ou do slam em São Paulo, registrar toda a história desse movimento, analisar cada detalhe desses vinte anos, ou mesmo dar conta de tudo que há para ser dito sobre as seis produções analisadas. Tudo o que fizemos foi ensaiar considerações sobre exemplos específicos.

Da forma como ela foi proposta, esta tese teve como objetivos principais o engajamento no debate acadêmico sobre o rap e o slam, a proposição de novas chaves e circuitos de leitura e o arejamento da crítica do hip-hop brasileiro. A esperança é que este trabalho instigue novas produções acadêmicas que venham a

construir-se não só a partir do lugar da apreciação da validade das ideias apresentadas aqui, mas – principalmente – sobre as brechas, as falhas e os equívocos das interpretações e visões do rap e do slam que oferecemos.

Talvez falhar sempre tenha sido um dos desafios deste trabalho. Em *The Queer Art of Failure*, Judith Halberstam fala sobre as recompensas do fracasso como alternativa às concepções tradicionais de sucesso tão louvadas na sociedade capitalista, machista e racista; sobre o fracasso e a indisciplina como instrumentos para geração de novas formas de conhecimento. Embora o experimento que apresentamos não seja tão radical quanto o de Halberstam, inspirados pelo trabalho dessa pesquisadora, esperamos que os fracassos desta tese abram novos caminhos para os estudos na área.

Um outro propósito deste trabalho foi significar, nos termos de Henry Louis Gates Jr. (1988), os textos e a tradição dos estudos do rap e do slam. Por isso, como no rap, o sample foi uma das estratégias mais utilizadas na construção do texto desta tese: as citações de falas e escritas alheias são vozes que queríamos amplificar ou retomar e problematizar.

Os recursos ao falho e ao sample são estratégias que têm por objetivo embaralhar, também a partir desta tese, a partilha do sensível, as parcelas e os lugares que foram assinalados a cada indivíduo na nossa sociedade e que a arte ajuda a organizar (ou bagunçar) e a pôr e manter no lugar (ou deslocar). Em um movimento que tenta emular as produções aqui analisadas, esta tese tenta propor novos modos de dizer, fazer e ser. Ela quer amplificar as vozes dos praticantes do rap e do slam, fazer com que suas ideias se infiltrem em uma das instituições que, apesar de todo o desprestígio expresso pelos atuais governos brasileiros, ainda desempenha um dos papéis mais importantes na organização dos regimes de representação da nossa sociedade: a universidade.

A partir do projeto desta tese enquanto reunião de quatro ensaios independentes, que implica, inevitavelmente numa perspectiva de incompletude, não há conclusões que possam ser oferecidas. Talvez tudo o que possamos fazer, dado o estado de precariedade em que a democracia brasileira se encontra no momento em que concluimos o trabalho, é oferecer um paralelo entre esta pesquisa e o momento atual, a partir de considerações sobre o entrelaçamento das práticas de arte, de cidadania e de vida.

O contexto de emergência do hip-hop em São Paulo coincide com o momento da redemocratização do Brasil. Pesquisadores como Evelina Dagnino (1994 e 2014) e James Holston (2009) apontam que desde a segunda metade da década de 1970, houve o surgimento de uma nova noção de cidadania no Brasil, alimentada em grande parte pela luta dos movimentos sociais por direitos básicos, como educação, saúde, creche, esgoto e habitação, que acabou se tornando parte essencial do movimento pelo fim da ditadura.

Para esses dois pesquisadores, um dos símbolos centrais desta mudança é a constituição de 1988, chamada de constituição cidadã, que, ao contar em sua escrita com a contribuição de membros da sociedade civil, incluindo membros dos movimentos sociais, tanto criava novos direitos quanto assegurava formalmente a participação da sociedade nas instituições políticas.

A partir desse contexto e da luta dos movimentos de mulheres, negros, homossexuais, ecológicos etc, essa nova noção de cidadania surge entrelaçada com a questão do acesso à cidade e do direito à igualdade e à diferença. A cidadania se revela, então, uma estratégia política de construção democrática e transformação social, que afirma um “nexo constitutivo com as dimensões da cultura e da política”. “Incorporando características da sociedade contemporânea, como o papel das subjetividades, a emergência de sujeitos sociais de novo tipo e de direitos de novo tipo”, e a consequente “ampliação do espaço da política”, a cidadania se apresenta como uma estratégia política “que reconhece e enfatiza o caráter intrínseco e constitutivo da transformação cultural para a construção democrática”. Ela desafia um autoritarismo social que “se expressa num sistema de classificações que estabelece diferentes categorias de pessoas, dispostas nos seus respectivos lugares na sociedade” e apresenta uma nova proposta de sociabilidade devido à recusa por parte dos cidadãos emergentes de “permanecer nos lugares que foram definidos socialmente e culturalmente para eles” (Dagnino, 1994, p.103-110).

Embora a cidadania sempre tenha sido uma construção histórica, definida por interesses concretos e práticas concretas de luta, existe uma disputa pelo seu significado que, muitas vezes, tenta reduzi-la à sua essência liberal, que, como aponta Dagnino, “continua vigente até hoje, lutando para permanecer como tal e certamente desempenhando funções bastante diferentes daquelas que caracterizaram a sua origem” (Dagnino, 1994, p.108). Da forma que Dagnino e

Holston enxergam a cidadania, ela é o direito a ter direitos, uma prática política fundamental dentro do processo de construção democrática.

É importante considerar que democracia é outro termo cujo significado também está sob grande disputa na contemporaneidade, como aponta Jacques Rancière em *Ódio à Democracia*. Em seu livro, o filósofo francês aponta que, enquanto o discurso duplo sobre a democracia não é novo, sua fórmula contemporânea é ainda mais assustadora, já que afirma que o governo democrático é “mau quando se deixa corromper pela sociedade democrática que quer que todos sejam iguais e que todas as diferenças sejam respeitadas”, mas “bom quando mobiliza os indivíduos apáticos da sociedade democrática para a energia da guerra em defesa dos valores da civilização” (Rancière, 2014, p.10).

Em um exemplo extremo, Rancière critica um livro publicado na França em 2003, *Les penchants criminels de l'Europe democratique*, de Jean-Claude Milner, que defende, entre outras coisas, a ideia de que “a paz democrática europeia não era nada mais que o resultado do extermínio dos judeus na Europa”. Rancière passa alguns parágrafos desconstruindo a tese absurda de Milner. A certa altura, ele afirma que:

Se Hitler, cuja preocupação principal não era a expansão da democracia, pode ser visto como o agente providencial desta expansão, é porque os antidemocratas de hoje chamam de democracia a mesma coisa que os partidários da “democracia liberal” do passado chamavam de totalitarismo: a mesma coisa às avessas. (Rancière, 2014, p.22)

Essa conturbação do significado da democracia é uma das maiores características do momento político brasileiro atual, quando práticas ditatoriais se fazem assustadoramente presentes dentro do regime que os grandes meios de comunicação repetidamente chamam de uma institucionalidade estável. Se é possível afirmar, então, que Hitler é promotor da expansão da democracia europeia, que, ao redor do mundo, a democracia se encontra, hoje, ameaçada pelo excesso da luta por direitos individuais é porque o que alguns querem chamar de democracia não é democracia, uma vez que não há democracia sem conflito, sem excesso, sem desentendimento. Em *O Desentendimento*, Rancière estabelece uma distinção entre aquilo que alguns chamam de política – que ele demonstra ser, na

verdade, polícia, formas de regulação dos corpos, dos lugares e das atividades – e o verdadeiro sentido do termo política, base da construção democrática:

Chamamos geralmente pelo nome de política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar outro nome a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações. Proponho chamá-la de polícia. [...]

A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. [...]

Proponho agora reservar o nome de política a uma atividade bem determinada e antagônica à primeira: a que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho.

Pode ser a atividade [...] desses manifestantes de ruas ou barricadas que literalizam como "espaço público" as vias de comunicação urbanas. Espetacular ou não, a atividade política é sempre um modo de manifestação que desfaz as divisões sensíveis da ordem policial ao atualizar uma pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parcela dos sem-parcela que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem, a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante. Existe política quando existe um lugar e formas para o encontro entre dois processos heterogêneos. O primeiro é o processo policial no sentido que o tentamos definir. O segundo é o processo da igualdade. (Rancière, 1996, p.41-43)

Desta forma, a prática da política seria parte daquilo que Dagnino chama de cidadania. Ambos seriam conceitos centrais para diferentes projetos políticos na contemporaneidade, dentro dos quais a definição desses conceitos é radicalmente disputada. Porém, para os dois teóricos, a democracia caracteriza-se por ser uma construção que se baseia no conflito (ou no desentendimento, para Rancière). Ela será tanto bem sucedida quanto for capaz de visibilizar, publicizar e administrar



esse conflito. Desta forma, ela constituiria um processo sem fim, em permanente construção, que encontraria na sociedade civil, na participação e na cidadania as suas bases.

Enquanto performance disruptiva diária, a prática da cidadania passaria sempre pelo nível da palavra, do discurso e do desentendimento. Quando o *Slam Resistência* ocupa a praça, ele ressignifica um espaço que apesar de público, na lógica da cidade neoliberal, não serve para ser ocupado por pessoas ou por artistas. Artistas fazem shows em casas de show, cobrando ingresso na porta. Poetas devem publicar e vender livros para ser lidos. Além disso, palavras simples e didáticas, sobre política, faladas e ouvidas no meio de uma praça dificilmente qualificariam enquanto poesia. E essas pessoas diferenciadas, que não fazem concordância nominal nem usam o plural, que têm esses cabelos, esses tons de pele e essas roupas estranhas, que vêm da periferia ou de outros bairros da cidade e se misturam todos ali, na praça, em plena segunda-feira à noite, dificilmente se qualificariam como poetas. É esse desentendimento operado pelo *Slam*, o abalo que ele provoca na partilha do sensível, na distribuição dos lugares, nos modos de dizer, fazer e ser, que o constitui enquanto prática mútua de arte e cidadania. Ele confunde as lógicas de quem é o/a poeta, de quem pode ser o/a poeta, do assunto sobre o qual ele/a pode falar, do que é a poesia, dos espaços que ela pode ocupar, das funções que ela pode ter e de como ela pode ser acessada.

Da mesma forma, quando o Racionais redefine os termos da poesia, quando Emicida cria estratégias para entrar e sair do *mainstream*, quando Criolo expande o repertório do rap, quando Karol Conka e Rico Dalasam produzem seus vídeos e fotos, suas performances se baseiam no desentendimento.

O mesmo tipo de desentendimento que Marielle Franco produzia na Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Sua presença nesse espaço não cabia nas formas, nos significados e nas funções que a gramática da sociedade brasileira prescrevia para uma mulher negra lésbica e periférica. Hoje, a prática da cidadania insurgente, o desafio ao regime da cidadania diferenciada no Brasil implica em risco de vida. O genocídio do povo negro não se restringe mais às periferias, onde as vidas são produzidas como ban(d)idas. No ódio à democracia, não existe espaço para o conflito ou para a diferença.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Redwood City: Stanford University Press, 1998.

---. *The Use of Bodies*. Redwood City: Stanford University Press, 2016.

AVELLAR, Idelber e DUNN, Christopher (eds). *Brazilian Popular Music and Citizenship*. Durham & London: Duke University Press, 2011.

BARIFOUSE, Rafael. “Filósofa americana diz que protestos contra ela no Brasil são 'equivoco' e que falar de gênero ‘causa muito medo’”. In: *BBC Brasil*. São Paulo, 1 de novembro de 2017. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-41820744>

BARTELT, Dawid Danilo (org.). *A “nova classe média” no Brasil como conceito e projeto político*. Rio de Janeiro: Fundação Heirinch Böll, 2013.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRADLEY, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Civitas, 2017.

BUTLER, Judith. “Judith Butler escreve sobre sua teoria de gênero e o ataque sofrido no Brasil”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 de novembro de 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

---. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

COLERIDGE, Samuel T. "Chapter XIV". In: *Biographia Literaria*, 1817. In: <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>. Acesso em 10/12/2015.

DAGNINO, Evelina (org.). *Anos 90: política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

---. "Construção democrática, neoliberalismo e participação: os dilemas da confluência perversa". In: *Política e Sociedade*, n.5, outubro de 2004, pp. 139-164.

DALASAM, Rico. Rico Dalasam: "Retrocesso é mundial e, como sempre, as artes têm o papel de desanuviar isso". Entrevista a Daniel Pandeló Correa. In: *Tenho mais discos que amigos*. 21 de julho de 2017. Disponível em: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2017/07/21/rico-dalasam-entrevista/>

---. "Rico Dalasam: 'Eu sou uma flor e a granada no mesmo corpo'". In: *HuffPost*. 8 de agosto de 2017. Disponível em: [http://www.huffpostbrasil.com/2017/08/08/rico-dalasam-eu-sou-uma-flor-e-a-granada-no-mesmo-corpo\\_a\\_23070802/](http://www.huffpostbrasil.com/2017/08/08/rico-dalasam-eu-sou-uma-flor-e-a-granada-no-mesmo-corpo_a_23070802/)

---. "Rico Dalasam: 'O rap é homofóbico, mas também é grande'". In: *El País*. Entrevista concedida a Camila Moraes. São Paulo, 13 de agosto de 2016. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/11/cultura/1470928039\\_323923.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/11/cultura/1470928039_323923.html)

D'ALVA, Estrela. "Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam invade a cena". In: *Synergies Brésil*, n9, 2011, pp. 119-126.

DAMON, Maria. "Was That 'Different', 'Dissident' or 'Dissonant'? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions". In: BERNSTEIN, Charles (ed.). *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 324-342.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DE MARCHI, Leonardo. “Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira?”. In: *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, v. 3, n.7, pp.167-182, julho de 2006.

DE MARCHI, Leonardo; VICENTE, Eduardo. “Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1990-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social”. In: *Música Popular em Revista*. Campinas, ano 3, v. 1, p.7-36, jul-dez. 2014.

DOMINGOS, João Pedro e NOGUEIRA, Maria Alice. “Geração Tombamento e mercado: a popularização do jovem negro na cultura de consumo. In: *XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2017*. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-0614-1.pdf>

DUNN, Christopher. “Fazer música: uma prática de cidadania”. In: *IHU Online*. Entrevista concedida a Graziela Wolfart. Edição 380. 14 de novembro de 2011, pp.10-11.

FACINA, Adriana et alli. “A ferro e fogo: tiro, porrada e bomba”. In: *Research Gate*. Outubro de 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/283044018>

FÉRREZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Planeta, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GARCIA, Walter. “‘Diário de um detento’: uma interpretação”. In: NESTROVSKI, Arthur. *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: PubliFolha, 2007, pp.179-216.

---. “O complexo caminho da bossa nova ao rap”. Entrevista concedida a Graziela Wolfart e Pedro Bustamante Teixeira. In: *IHU Online*. Edição 380. 14 de novembro de 2011, pp.19-20.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GINGEL, Susan & ROY, Wendy (eds). *Listening Up, Writing Down, Looking Beyond: Interfaces of the Oral, Written, and Visual*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2012.

GOSA, Travis L. “The fifth element: knowledge”. In: WILLIAMS, Justin A. (ed.). *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: CUP, 2015.

GREGORY, Hellen. “(Re)Presenting Ourselves: Art, Identity and Status in U.K. Poetry Slam.” In: *Oral Tradition*, 23/2, 2008, p.201-217.

HALBERSTAM, Judith. *The Queer Art of Faliure*. Durham & London: Duke University Press, 2011.

HALL, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora”. In: BRAZIEL, Jana E. & MANNUR, Anita. *Theorizing Diaspora: a Reader*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2003.

---. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERSCHMANN, Michael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo musical*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOLSTON, James. *Insurgent Citizenships: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

---. “Insurgent Citizenship in an Era of Global Urban Peripheries”. In: *City and Society*, Vol. 21, Issue 2, 2009, pp. 245-267.

KEHL, Maria Rita. “Radicais, raciais, racionais: a grande frátria do rap na periferia de São Paulo. In: *São Paulo em Perspectiva*, 13(3), 1999, p.95-106.

KRS-ONE. *The Gospel of Hip Hop: First Instrument*. New York: PowerHouse Books, 2009.

LACERDA, Marcos (org.). *Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2008.

LEHNEN, Leila. *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature*. New York: Palgrave, 2013.

LORDE, Audre. “Uses of the Erotic: The Erotic as Power”. In: *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Freedom, CA: Crossing Press, 1984, p.53-59.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. In: *Sopro*, 20, janeiro de 2010.

MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MILLER, Monica; HODGE, Daniel White; COLEMAN, Jeffery; CHANEY, Cassandra D. “The Hip in Hip Hop: Toward a Discipline of Hip Hop Studies”. In: ---. *The Journal of Hip Hop Studies*, Volume 1, 2014, p.7-12

NERI, Marcelo Côrtes (coord.) *A nova classe média*. Rio de Janeiro: FGV/ IBRE, CPS, 2008.

---. *A nova classe média: o lado brilhante dos pobres*. Rio de Janeiro: FGV/ IBRE,CPS, 2010.

OLIVEIRA, Acauam S. de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. 2015. 412 fl. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015.

PERRY, Irmani. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham & London: Duke University Press, 2004.

PIPER, Adrian. “Notes on Funk I-IV”. In: *Out of Order, Out of Sight: Select Writings in Meta-Art 1968-1992*. Cambridge & London: The MIT Press, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 2006.

---. *Ódio a democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.

RIBEIRO, Djamila. “O que é o empoderamento feminino?”. In: *Carta Capital*. São Paulo, 25 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/revista/971/o-que-e-o-empoderamento-feminino>

RIBEIRO, Stephanie. “Meu lacre é poder”. In: *Revista TPM*. São Paulo, 25 de julho de 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/stephanie-ribeiro-escreve-sobre-geracao-tombamento-e-afrofuturismo>

RODRIGUEZ, Benito M. “Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 22. Brasília, janeiro/ junho de 2003, pp.47-61.

ROLNIK, Raquel. *Territórios em conflito: São Paulo: espaço, história e política*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

ROLNIK, Raquel; FERNANDES, Ana (org). *Cidades*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

ROSA, Allan da. “A parábola e o passarinho”. Entrevista concedida a Alexandre Garça Faria, Carolina de Oliveira Barreto, Fernanda Pires Alvarenga Fernandes e Waldilene Silva Miranda. In: *Darandina: revista eletrônica*. Juiz de Fora: UFJF, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/07/Entrevista-Allan-da-Rosa.pdf>.

ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover & London: University Press of New England & Wesleyan University Press, 1994.

RUDZINSKI, Mariana e MOUALLEM, Laila. “Afrofuturismo: a revolução será crespa (o futuro e o espaço, também)”. In: *NewYeah*. 18 de junho de 2017. Disponível em: <http://newyeah.com.br/afrofuturismo/>

SALLES, Ecio de. *Poesia Revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTIAGO, Silviano. “A democratização no Brasil (1979-1981): cultura versus arte”. In: -----, *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 2 ed.

SOMERS-WILLET, Susan B.A. “Slam Poetry: Ambivalence, Gender and Authenticity in ‘Slam’”. In: *Text, Practice and Performance III*, 2001, pp.37-63.

---. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

SOUZA, Renato. “Manifestantes protestam contra o genocídio da juventude negra” In: <http://www.adufrj.org.br/index.php/destaques2/3111-manifestantes-protestam-contra-o-genoc%C3%ADdio-da-juventude-negra.html> Acesso em 10/12/2015.

SOVIK, Liv. “O Haiti é aqui/ O Haiti não é aqui: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Santiago” In: Daniel Mato (org.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO/UCV, 2002, p.277-286.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

---. *Tem que ter suíngue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz*. 2011. 274 fl. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

---. “Do rap ao rap: Emicida de 2015 não é o Racionais de 1990... nem o Brasil”. In: *Nexo Jornal*. 13 de novembro de 2015. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2015/11/13/Do-rap-ao-rap-Emicida-de-2015-n%C3%A3o-o-Racionais-de-1990...-nem-o-Brasil>

---. “O rap radical e a ‘nova classe média’”. In: *Psicologia USP*. Vol. 26, n1, 2015, pp.37-42.

VAZQUÉZ, David. “I Can’t Be Me Without My People: Julia Alvarez and the Postmodern Personal Narrative”. In: *Latino Studies*, 2003(1), pp. 383-402.

---. *Triangulations: Narrative Strategies for Navigating Latino Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.



WORDSWORTH, William. *Preface to Lyrical Ballads*. 1802. In: <http://www.english.upenn.edu/~jenglish/Courses/Spring2001/040/preface1802.html> Acesso em 10/12/2015

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## Músicas

CONKA, Karol e MC CAROL. “100% Feminista”. In: *Bandida*. Heavy Baile, 2017.

CRIOLO. *Ainda há tempo*. Oloko Records, 2016.

---. *Ainda há tempo*. SkyBlue Music, 2006.

---. *Convoque seu buda*. Oloko Records, 2014.

---. *Espiral de ilusão*. Oloko Records, 2016.

---. *Nó na orelha*. Oloko Records, 2011.

EMICIDA. *Emicídio*. Laboratório Fantasma, 2010.

---. *Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe....* Laboratório Fantasma, 2009.

---. *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa....* Laboratório Fantasma/ Sony Music, 2015.

RACIONAIS MC's. *Cores e Valores*. Cosa Nostra, 2014.

---. *Escolha seu caminho*. Zimbabwe, 1992.

---. *Holocausto urbano*. Zimbabwe, 1990

---. *Nada como um dia após outro dia*. Cosa Nostra, 2002.

---. *Raio-X do Brasil*. Zimbabwe, 1993.

---. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, 1997.

SAPIÊNCIA, Rincon. *Galanga Livre*. Boia Fria Produções, 2017.

## Vídeos

BUARQUE, Chico. “Rap do cálice”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YID18fukRSI>

BROWN, Mano. “Mano Brown: um sobrevivente no inferno – entrevista completa”. *Le Monde Diplomatique*. Janeiro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gMT9cXizDYQ>

COLETIVO FILMEFÁCIL. “Disseminando ideias e influenciando pessoas – Doc. Emicida”. Maio de 2010. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=juzKuwR\\_VbQ](https://www.youtube.com/watch?v=juzKuwR_VbQ)

CONKA, Karol. “É o Poder”. F\*ck Genres, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kOSQngZjvdc>

---. “Gandaia”. In: Batuk Freak. Deckdisc, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EXvRois3tlM>

---. “Lalá”. Elemess, 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=t\\_veXiDyQvU](https://www.youtube.com/watch?v=t_veXiDyQvU)

---. “Show completo Lollapalooza 2017”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2V4F1K85EYc>

---. “Tombei”. Buuum Trax, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LfL4H0e5-Js>

---. “Afronta #26”. *TV Preta*. Março de 2018. Disponível em: <https://tvpreta.com.br/26-karol-conka/>

CRIOLO. “Espelho com Lázaro Ramos”. *Canal Brasil*. 11 de março de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8-8w2HB7P5g>

---. “Cálice”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=akZY0-6Rs0A&t=6s>

EMICIDA. “Boa Esperança”. Laboratório Fantasma, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AauVal4ODbE>

---. “Minidoc – Clipe ‘Boa Esperança’”. Laboratório Fantasma, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3NuVBNeQw0I&t=4s>

---. “Chapa”. Laboratório Fantasma, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qjFQA9MswkM>

---. “Making of do clipe ‘Chapa’”. Laboratório Fantasma, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LQISxrajFSO&t=11s>

---. “Crisântemo”. Laboratório Fantasma, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJHEQkL9lww>

---. “Mandume”. Laboratório Fantasma, 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mC\\_vrzqYfQc](https://www.youtube.com/watch?v=mC_vrzqYfQc)

KONDZILLA. Canal do KondZilla no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/CanalKondZilla>

MC FIOTI. “Bum bum tam tam”. KondZilla, 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_P7S2IKif-A](https://www.youtube.com/watch?v=_P7S2IKif-A)

MC LOMA E AS GÊMEAS LACRAÇÃO. “Envolvimento”. Mc Loma e as Gêmeas Lacração, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pOpyq-T4fnQ>

RACIONAIS MC’S. *Mil Trutas, Mil Tretas*. Cosa Nostra, 2006. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=mrAT\\_xG-opk&list=PLGRieDb2R\\_1g8fkHPrdk9EoiUN4ud13jo](https://www.youtube.com/watch?v=mrAT_xG-opk&list=PLGRieDb2R_1g8fkHPrdk9EoiUN4ud13jo)

---. VMB 1998 – Melhor clipe de rap: <https://www.youtube.com/watch?v=wPljsJYIC-I>

---. VMB 1998 – Melhor clipe, escolha do público: <https://www.youtube.com/watch?v=54scSGUSLzQ>

RIOS, Ronald. Histórias do Rap Nacional – Emicida. *Tv Gazeta*. 16 de fevereiro de 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=9ZMB\\_PFBavc](https://www.youtube.com/watch?v=9ZMB_PFBavc)

SOLBERG-LADD. *Palavra (En)Cantada*. Radiante Filmes, 2009.

## Facebook e Instagram

AFONSO, Lucas. *Slam Resistência*. 21 de dezembro de 2016. Disponível em:  
<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1212769128805804/>

DALASAM, Rico. *Instagram*. Disponível em:  
<https://www.instagram.com/ricodalasam/>

GTR, Daniel. *Slam Resistência*. 22 de dezembro de 2016. Disponível em:  
<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1215372628545454/>

KOKA, Lucas. *Slam Resistência*. 12 de dezembro de 2016. Disponível em:  
<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1198174160265301/>

MEIRA, Patrícia. *Slam Resistência*. 16 de novembro de 2016. Disponível em:  
<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1170540129695371/>

RICO, Bruno. “Considerações sobre o evento”. (01/12/2015) In:  
<https://www.facebook.com/events/1650872845200750/permalink/1651071365180898/> . Acesso em 10/12/2015

THEODORO, Tawane. *Slam Resistência*. 22 de março de 2017. Disponível em:  
<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1309029562513093/>

TURRA, Paulina. *Slam Resistência*. 7 de agosto de 2017. Disponível em:  
<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1442074925875222/>