



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

ALEXANDRE CARVALHO PITTA

**O *RAP* DO FIM DO MUNDO:  
MODERNIDADE TARDIA BRASILEIRA E INSURGÊNCIA NAS CANÇÕES DE  
CRIOLO E EMICIDA**

Salvador  
2019

ALEXANDRE CARVALHO PITTA

**O *RAP* DO FIM DO MUNDO:  
MODERNIDADE TARDIA BRASILEIRA E INSURGÊNCIA NAS CANÇÕES DE  
CRIOLO E EMICIDA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Antonia Torreão Herrera

Salvador  
2019

Foi você um acontecimento:  
a vida que ensinou as ruas pelo sorriso.

A Rafael Mendes, *in memoriam*.

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Antonia Herrera, pelo apoio e pela sensibilidade na leitura e nas práticas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, por dar condições para o desenvolvimento deste trabalho.

À CAPES, pela bolsa concedida.

A meus pais, alicerces e meus primeiros professores da vida.

À Juliana Lesquives, amor a dar as mãos na vida e nos medos.

A meus amigos, conscientes da importância deste trabalho e compreensivos com minhas ausências.

À Emanuelle Chagas, pelo apoio de sempre, como leitora e como amiga.

A Rodrigo Nascimento, parceiro de sempre nas quebradas e nos acasos da vida.

A meus alunos e ex-alunos, propósito maior de toda essa jornada.

## RESUMO

Criolo e Emicida são músicos que possuem destaque no cenário musical brasileiro contemporâneo, fruto de uma significativa produção artística e de atuações que marcam seus posicionamentos políticos no país. Os artistas compõem e atuam no contexto da modernidade tardia brasileira, sob os efeitos nefastos do modelo econômico que se estabeleceu durante a ditadura e com a democracia neoliberal que se firma após os anos de chumbo e que consolida as disparidades sociais já acentuadas nestes tempos. Há, então, na crítica a essa realidade nacional, o entrelaçamento de temáticas e de procedimentos estéticos: utilizando o *sampling* como procedimento de apropriação dos estilhaços desse mundo, os *rappers* desconstruem a ideia de um Brasil montado sob a égide da mestiçagem, sustentada pela falsa noção de democracia racial. Tal postura se manifesta não apenas nas produções cancionais de Criolo e de Emicida, como também nas suas múltiplas atuações, que performatizam modos de enfrentamento a esse contexto de violências históricas. A partir dessas problematizações, o trabalho pretende analisar como as composições desses artistas produzem uma leitura sobre a modernidade tardia brasileira, em que medida suas produções cancionais rasuram os discursos acerca da identidade brasileira e dos afro-brasileiros, como a violência sobre o corpo afro-brasileiro é apresentada como um dos traços significativos dessa modernidade e como os artistas e suas obras operam formas de insurgência contra essa face violenta do Brasil tardo-moderno. No desenvolvimento do trabalho, observou-se o processo de *sampling* como um procedimento estético e político, que, num viés afrodiaspórico, agencia diferentes perspectivas do Brasil e dos afro-brasileiros e as põem em diálogo. Outro aspecto importante é a afirmação da identidade afro-brasileira a partir da ocupação do espaço da rua – analisado no processo de formação das favelas brasileiras e na relação entre essa formação e a produção cancional dos artistas – como resposta a uma concepção de cidadania que, ao invés de garantir direitos, se manifesta como necropolítica que assassina o povo negro no Brasil. Além disso, foi possível apontar, a partir dos diferentes espaços de atuação dos artistas, diferentes formas com as quais eles se constroem como pensadores e como figuras atuantes na construção de alternativas para combater o trabalho de morte que historicamente se impõe sobre os afro-brasileiros, que tem o Estado como um de seus principais agentes.

**Palavras-chave:** Modernidade Tardia. *Rap*. *Sampling*. Diáspora Africana. Canção Popular Brasileira.

## RESUMEN

Criolo y Emicida son músicos destacados en el escenario musical brasileño contemporáneo, fruto de una significativa producción artística y de actuaciones que marcan sus posicionamientos políticos en el país. Los artistas componen y actúan en el contexto de la modernidad tardía brasileña, bajo los efectos nefastos del modelo económico que se estableció durante la dictadura y con la democracia neoliberal que se implementa después de los años de plomo y que consolida las disparidades sociales ya acentuadas en estos tiempos. Hay, entonces, en la crítica a esa realidad nacional, el entrelazamiento de temáticas y de procedimientos estéticos: partiendo del *sampling* como procedimiento de apropiación de los fragmentos de ese mundo, los *rappers* deshacen la idea de un Brasil montado bajo la égida del mestizaje, sostenida por la falsa noción de democracia racial. A partir de esas problemáticas, este trabajo tiene como objetivo examinar cómo las composiciones de estos artistas producen una lectura/interpretación sobre la modernidad tardía brasileña, en qué medida sus producciones musicales rasuran los discursos acerca de la identidad brasileña y de los afrobrasileños, cómo la violencia sobre el cuerpo afrobrasileño es presentada como una de las marcas significativas de esa modernidad y cómo los artistas y sus obras operan formas de insurgencia contra esa faz violenta del Brasil tardo-moderno. En el desarrollo del trabajo, se observó el proceso de *sampling* como un procedimiento estético y político, que, en un sesgo afrodiaspórico, articula diferentes perspectivas de Brasil y de los afrobrasileños y las ponen en diálogo. Otro aspecto importante es la afirmación de la identidad afro-brasileña a partir de la ocupación del espacio de la calle – analizado en el proceso de formación de las favelas brasileñas y en la relación entre esa formación y la producción cancional de los artistas – como respuesta a una concepción de ciudadanía que, en vez de asegurar derechos, se manifiesta como necropolítica que asesina al pueblo negro en Brasil. Además, fue posible señalar, a partir de los diferentes espacios de actuación de los artistas, diferentes formas con las que se construyen como pensadores y como figuras actuantes en la construcción de alternativas para combatir el trabajo de muerte que históricamente se impone sobre los afro-brasileños, que tiene el Estado como uno de sus principales agentes

**Palabras-clave:** Modernidad Tardía. *Rap Music*. *Sampling*. Diáspora Africana. Canción Popular Brasileña.

## ABSTRACT

Criolo and Emicida are musicians who stand out in the contemporary Brazilian musical scene. This is the result of significant artistic production and performances that mark their political views in the country. Both artists write songs and act in the context of Brazilian late modernity, under the nefarious effects of the economic model established during the dictatorship and with the neoliberal democracy that was established after the years of lead and that consolidated the social disparities already accentuated in those times. There is then, in the criticism to this national reality, the interweaving of themes and aesthetic procedures: starting from sampling as a method of appropriation of the fragments of this world, the rappers deconstruct the idea of a Brazil mounted under the aegis of mestiçagem, supported by the false notion of racial democracy. Based on these problematizations, this work aims to analyze how the compositions of these artists produce an interpretation about the Brazilian late modernity, to what extent their musical productions shake the discourses about the Brazilian identity and the Afro-Brazilians and review the idea of how the violence upon Afro-Brazilian bodies is presented as one of the significant features of this modernity and how artists and their works operate forms of insurgency against this violent face of late-modern Brazil. In the development of the research, the sampling process was observed as an aesthetic and political procedure, which, in an afro-diasporic bias, organized different perspectives of Brazil and Afro-Brazilians and put them into dialogue. Another important aspect is the affirmation of the Afro-Brazilian identity from the occupation of the streets – analyzed in the process of formation of the Brazilian favelas and in the relation between this formation and the artistic production of the artists – in response to a conception of citizenship that, instead of guaranteeing rights, manifests itself as a necropolitics that kill black people in Brazil. In addition, it was possible to point out, from the different spaces of performance of the artists, different forms with which they are constructed as thinkers and as active figures in the construction of alternatives to combat the work of death that historically imposes itself on Afro-Brazilians, which has the state as one of its main agents.

**Keywords:** Late Modernity. Rap Music. Sampling. African Diaspora. Popular Brazilian Music.

## SUMÁRIO

<b>1 INICIANDO O <i>FLOW</i>.....</b>	<b>10</b>
<b>2 CRIOLO, EMICIDA E A LINGUAGEM DO <i>RAP</i>.....</b>	<b>18</b>
2.1 “EU TÔ FALANDO DAQUELE QUE ATÉ A RESPIRAÇÃO SAI RIMANDO”: RITMO, POESIA E O <i>RAP</i> COMO CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA.....	18
2.2 “EU TROUXE NA ALMA A ESSÊNCIA QUE ELES BUSCA NO <i>SAMPLE</i> ”: O <i>SAMPLING</i> COMO MODOS DE SER NO <i>RAP</i> .....	41
<b>3 GEOGRAFIA DAS RUÍNAS: O <i>RAP</i> E A MODERNIDADE TARDIA BRASILEIRA.....</b>	<b>67</b>
3.1 “CIDADÃO É UMA CIDADE GRANDE”: AMBIVALÊNCIAS DA CIDADANIA BRASILEIRA NA MODERNIDADE TARDIA.....	67
3.2 “AQUI A LEI DÁ EXEMPLO: MAIS UM PRETO PRA MATAR”: MODERNIDADE TARDIA BRASILEIRA E NECROPOLÍTICA EM <i>BOA ESPERANÇA</i> E EM <i>BOCA DE LOBO</i> .....	104
<b>4 <i>RAP</i>: <i>SAMPLING</i> E SERES-EM-COMUM.....</b>	<b>128</b>
4.1 “TIO, ESSA RIMA É MINHA VIDA”: O SUBALTERNO E A FALA DA RIMA.....	128
4.2 “MAIS DE QUINHENTOS MIL MANOS” E A COMUNIDADE QUE VIRÁ.....	153
<b>5 PEDAGOGIA DA RIMA, ATUAÇÃO POLÍTICA E POSTURA INTELCTUAL DOS <i>RAPPERS</i>.....</b>	<b>172</b>



5.1 “EU ODEIO EXPLICAR GÍRIA”: A GINGA DA RIMA COMO POSTURA INSURGENTE NO <i>RAP</i> .....	172
5.2 “HOJE EU LIGO MAIS QUEBRADAS DO QUE O <i>GOOGLE MAPS</i> ”: GESTOS, REFERÊNCIAS, TRANSFORMAÇÕES E LIMITES EM CRIOLO E EMICIDA.....	189
<b>6 CONSIDERAÇÕES SOBRE A HIPÉRBOLE DOS MEDOS.....</b>	<b>219</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>224</b>

## 1 INICIANDO O *FLOW*

*Flow*, fala rimada e torrente de vivências transformadas em canto. O termo inglês para “fluxo” é usado como sinônimo de levada, modo com o qual o *rapper* dita o ritmo da rima. Assim essa tese se inicia, como metáfora para o começo de uma série de recortes, histórias, citações e experiências para compor um texto que tenta incorporar, durante 4 anos, experiências, perspectivas e impasses. Além disso, a levada desse trabalho parte de duas perguntas, que ecoaram durante minha trajetória acadêmico-profissional: por que e para quem falar?

Tais perguntas vão além do papel da linguagem como ferramenta comunicativa, por considerá-la afirmação de existências. Em tempos de bolhas ideológicas e conflitos decorrentes da dificuldade de se enxergar o outro, a canção ainda me parece ser um caminho possível para a afirmação dessa vida. É espaço para que possamos também nos deslocar em direção àqueles tão próximos ou tão distantes de nós. Com isso, a canção é esse convite à diferença e à multiplicidade pela entoação, palavra encantada que faz da impostura – da insurgência – lugar de produção de sentidos.

Portanto, a canção brasileira é um rico campo de forças que exhibe os embates que perpassam a sociedade, um artefato cultural, estético e político que, além de transitar entre culturas e grupos sociais distintos, fragiliza as pretensas distinções entre esses elementos. Levando em consideração as vozes que dão corpo ao cancionário nacional, a entoação se configura como uma modalização vocal que transita entre a técnica e a naturalidade e promove efeitos diversos nos ouvintes, como um aprendizado pelo encantamento. Essa voz que canta constrói e desconstrói mundos com sua força, desorganizando ou construindo sentimentos, histórias, temporalidades, afetos, postura que constitui a canção brasileira.

O *rap*, o canto falado que entoa o conhecimento, que articula ação e enfrentamento ao *flow* – às rimas lançadas –, é um gênero musical que ainda hoje sofre com estigmas e pré-julgamentos, associados ao contexto de sua emergência. Produto cultural da diáspora africana, é um gênero que necessita enfrentar conceituações, comparações e julgamentos que se apresentam como estéticos, mas são eivados de preconceitos e de uma história em que os espaços institucionais silenciavam e ainda silenciam discursos e saberes dos afro-brasileiros. O caráter

múltiplo da canção brasileira, ao mesmo tempo que compõe o corpo do *rap*, nega a este o poder de ser incluído nessa categoria. E o destaque nacional de Criolo e Emicida me instiga a explorar esse e diversos outros aspectos que envolvem as experiências performatizadas por eles.

Kleber Cavalcante Gomes, Criolo Doido ou simplesmente Criolo, nascido em 5 de setembro de 1975 em São Paulo, iniciou sua carreira de *rapper* com o disco *Ainda Há Tempo*, lançado em 2006, mas ganhou projeção nacional com *Nó na Orelha*, de 2011, álbum cujas músicas exibem um diálogo do *rap* com variados estilos musicais, como podemos ouvir em *Bogotá*, *Não Existe Amor em SP*, *Freguês da Meia Noite* e *Lion Man*. No repertório musical de Criolo, predomina um Brasil marcado pelas contradições vistas sob a ótica de um sujeito periférico, que convive com a violência, desamparo dos setores governamentais, segregação e a lógica do consumo de massa subtraindo a dignidade dos indivíduos que ocupam as periferias do país.

Leandro Roque de Oliveira, Emicida, nascido em 17 de agosto de 1985 em São Paulo, é *rapper*, produtor musical e empresário. Começou no início dos anos 2000 a frequentar batalhas de *MCs* e a se destacar nesse cenário – daí vem seu apelido, Emicida – e a gravar suas primeiras canções, mas desde os anos, 90 Emicida já estava mergulhado no contexto do *hip hop*, por conta do trabalho de seu pai como organizador de bailes *black* em São Paulo. Sua primeira canção de destaque foi *Triunfo*, lançada antes de sua primeira *mixtape*, cujo título é *Pra quem já Mordeu um Cachorro por Comida, até que eu Cheguei Longe...*, compilado de 25 canções que foram compostas no início de sua carreira.

Ao longo de suas canções, discos, clipes e posicionamentos, Emicida, assim como Criolo, incorpora em suas práticas e letras o enfrentamento da lógica racista que violenta o sujeito periférico. Esse compromisso político acompanha a carreira do artista e tem maior destaque no trabalho realizado no seu último álbum, *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*, de 2015. Composto após a ida de Emicida à África, sua canção se constrói como espaço de resistência e de afirmação de corpos que são historicamente silenciados em âmbito cultural, social, político e sexual, como podemos observar nas canções *Mandume*, *Boa Esperança*, *Mufete*, por exemplo.

Assim como é recorrente nas rimas dos artistas, inclusão e integração não importam para o *rap* nem para os afro-brasileiros. Esse léxico ligado a uma completude, unidade e passividade não é o que o *rap* e os afro-brasileiros querem.

Ou, em outras palavras, “Sem essa de tadinho dos neguinho! / Aja como se eu tivesse na outra ponta do fuzil” (EMICIDA, 2010a). A voz que canta no *rap* entoia a insubmissão e a força que ressignifica alegria e dor, abandonando o desamparo e o ressentimento e que faz do poder falar uma forma de construir laços e ações. A ação necessária que perpassa o *rap* nas suas costuras verbais e musicais, com os *samplings*, *scratches*, *beats*, intertextualidades, *manos* e *minas*, revela a força do canto falado como produção artística e política.

Criolo e Emicida são dois dos expoentes do chamado *new school* do *rap* nacional, e tal destaque está ligado ao modo como esses dois *rappers* agenciam modos e procedimentos estéticos diversos em suas canções. Da intertextualidade ao trânsito entre gêneros musicais distintos do universo do *hip hop*, os artistas ganharam destaque no cenário nacional, em um contexto em que os sujeitos subalternos no Brasil conquistaram maiores espaços para manifestação de sua subjetividade. Ainda que essa abertura – fruto de lutas históricas – esteja sendo conquistada, ainda há um longo e espinhoso caminho para garantir que a violência não seja mais uma marca que predomina na subjetividade dos sujeitos subalternos no Brasil. O *rap*, como um dos elementos do *hip hop*, é uma dessas forças que constrói redes que fortalecem, em todo o país, afro-brasileiros. Diferente do senso comum que associa o *rap* à incitação à violência, o discurso cancional é um modo de fazer com que a linguagem construa experiências e faça com que essas experiências tomem de assalto a tranquilidade, a passividade e as crenças de um país ordeiro e democrático.

Minha intenção com este trabalho é adensar uma proposta analítica, iniciada na dissertação, de compreender a realidade brasileira a partir de manifestações musicais. Com isso, pretendo não só estudar como os dois artistas exibem seus olhares sobre o Brasil, principalmente levando em conta aspectos econômico-sociais que interferem profundamente na vida desses brasileiros, mas captar a relevância desses discursos no contexto cultural contemporâneo.

Na seção “Criolo, Emicida e a linguagem do *rap*”, o eixo de análise perpassará as articulações entre a linguagem musical e política. Partindo do contexto de emergência do *rap* e como ele se inscreve como produção artística no Brasil, analisaremos como o diálogo com o *dub* – movimento musical em que o processo de recorte e colagem permite formas diferenciadas de se fazer e se pensar a música – estabelece correlações com a perspectiva afrodiaspórica que transita no corpo das canções de *rap*. Na articulação entre o modo de composição de Criolo e Emicida e o

quinto elemento do movimento *hip hop* – o conhecimento –, a reflexão e a construção de subjetividades afro-brasileiras ganham força pela reescritura, pelo embaralhamento e pelo deslocamento de aspectos que perpassam os sujeitos viventes no Brasil. Considero um dos aspectos mais significativos no *hip hop* e, particularmente, no *rap* a intertextualidade como caminho interpretativo para fazer com que esse gênero musical dialogue com a multifacetada cultura brasileira e, mais ainda, com os afro-brasileiros. Mobilizar materiais distintos que são roubados, apropriados e deslocados está ligado aos *samples*, rimas, referências e vivências performatizadas na canção no trabalho colaborativo entre *MC* e *DJ*, ao permitir que públicos de diferentes lugares e épocas possam construir também esse objeto artístico. Utilizaremos o referencial teórico ligado ao estudo da canção popular e do cancionista para compreender as interlocuções entre letra e música, além de uma abordagem contemporânea dos traços líricos presentes no *rap*, considerando o processo de apropriação de temporalidades, marcas culturais, subjetivas e nacionais distintas. Além disso, a concepção de polifonia proposta por Mikhail Bakhtin (2010) contribui para analisarmos o modo como o processo de recorde e de colagem nas canções de *rap* analisadas contribuem para a crítica a diferentes discursos trazidos pelos *rappers*.

Desse modo, o processo de *sampling*, mais do que uma apropriação de elementos para construir sonoridades, é um gesto político, em que se sampleia não só sonoridades, mas subjetividades, histórias, violências e outros aspectos que entrecortam a vida de afro-brasileiros. Assim, o trabalho do *DJ* e do *MC* promove os choques de visões do Brasil e dos afro-brasileiros, o que, articulado com o papel pedagógico assumido pelo *rap*, torna tal procedimento estético ainda mais significativo. Portanto, o *sampling* performatiza um modo de compor, um modo de saber e um modo de conhecer o Brasil, colocando-se como dinâmico na sua multirreferencialidade gerada no processo intertextual.

Em “Geografia das ruínas: o *rap* e a modernidade tardia brasileira”, discutirei o que, para mim, se põe como uma urgência, considerando o período em que este trabalho foi elaborado. Ao ler no *rap* faces da modernidade tardia brasileira, parto das experiências ainda atuais de racismo, que, ao se irradiarem em diferentes contextos, fazem parte do autoritarismo enxergado não só como projeto de Estado, mas também como marca cultural dos brasileiros. Para leitura, busco mapear o conceito de modernidade tardia e como ele está associado às relações sociais desiguais no Brasil,

que se manifestam desde o período colonial. Assim, o racismo é destacado como base para a compreensão das desigualdades sociais no país. Julgo fundamental também compreender como o Estado contribui com a interdição de acesso a direitos dos cidadãos e como o preconceito racial se manifesta nessas barreiras. Ademais, neste trabalho, coloco em questão a ideia de cidadania e de democracia, conceitos caros a uma participação ativa da população nas decisões governamentais: o que se construiu como cidadania no país está visceralmente ligado a práticas jurídicas que falseiam uma ideia de cidadania coletiva – no caso, a cidadania nacional – como ferramenta de controle social e de manutenção de privilégios para determinados grupos, cujo recorte de classe e étnico aprofunda o racismo na sociedade brasileira. Também nessa seção, aponto o espaço das favelas como território que ensinou o *rap* a compor coletividades: partindo da ideia de autoconstrução apontada por James Holston (2013), discuto como os agenciamentos construídos entre sujeitos para além do Estado ensaiam formas de organização e de fortalecimento coletivo, ainda que os limites dessa organização se manifestem de diversas maneiras. Esse exemplo de auto-organização responde às históricas violências e ao fato de que o Estado, durante séculos, foi para afro-brasileiros uma das faces da morte, impedindo que houvesse a esperança de que esse ente pudesse atuar em favor dessa minoria.

Nessa busca em historicizar práticas discursivas que entrecortam a realidade dos afro-brasileiros, tento apontar a necropolítica, categoria teórica de Achille Mbembe (2016), como política de morte que orienta a organização do Estado brasileiro ao longo da história e que, nas últimas décadas, ganha forma sob a face de um Estado cada vez mais violento. O esgarçamento do Estado de bem-estar social, associado aos avanços da terceira revolução tecno-científica, agrava as disparidades sociais, e o contingente populacional que foi historicamente apartado dos centros urbanos e que passou a ocupar as favelas passa a conviver com o Estado em sua forma paradoxal. Dessa forma, entre a presença truculenta de seus aparatos repressivos e sua ausência na garantia de direitos constitucionais, o Estado Democrático de Direito me faz pensar o que ainda há de ditadura militar e, mais ainda, de escravidão em nossa sociedade. Ao mapear essa geografia das ruínas, tento construir para mim sentidos para os tempos atuais, em que extermínio, ódio, conservadorismo e incomunicabilidade percorreram corpos em tempos de hiperconectividade.

Na seção “*Rap: sampling e seres-em-comum*”, inicialmente, articulo o conceito de subalternidade e a perspectiva pós-colonial à produção cancional de

Criolo e Emicida, destacando o *rap* como modo de produção de discursos que busca, a partir de características específicas, promover uma diferença quanto às ordens de discurso estabelecidas. A concepção de balbucio, de Hugo Achugar (2006) auxiliará a destacar o papel ético, estético e político no *rap* e me provoca a pensar essa produção cultural a partir de categorias que percorram as subjetividades afro-brasileiras. Com isso, o *rap*, como a possibilidade de fala desses sujeitos, performatiza seus corpos, mostrando como a materialidade corpórea é significativa nesse contexto, sendo, assim, um baluarte de signos (OLIVEIRA, 2007, p. 100). O *rap* e o *hip hop*, como espaços de inserção de corpos, configuram-se como uma possibilidade de conexão de afetos, como forma de enfrentamento de forças que desmobilizam os sujeitos afro-brasileiros.

Assim, para analisar esse poder de afecção presente no *rap*, apresento a perspectiva de Vladimir Safatle (2016), que se propõe a discutir o modo como o discurso jurídico, ao construir subjetividades, atribui a elas uma existência pautada na normatização e no controle. Logo, o Estado, ao amparar a sociedade quanto a suas demandas – não deixando de lado o seu papel de mediador dos interesses de grandes grupos econômicos – traça caminhos institucionalizados para as problemáticas sociais, o que esvazia o poder transformador dos sujeitos. Desse modo, Safatle aponta o desamparo como categoria positiva, que estimula subjetividades a buscar alternativas a essas proposições institucionais. Essa (im)postura, que afirma a vida a partir dessa urgência de criar a partir do desamparo, possibilita o enfrentamento de discursos, instituições e marcas do passado que ainda buscam interditar a fala e a existência de negros e negras no Brasil, notadamente na atuação do Estado na relação com a sociedade. A partir de agenciamentos presentes no processo de composição do *rap* de Criolo e de Emicida e nas redes que são formadas entre os sujeitos que vivenciam o contexto do *hip hop*, esses circuitos de afetos exercitam formas de responder às diversas violências que diariamente se impõem sobre os corpos dos afro-brasileiros.

Ainda nessa seção, a análise tem como direção o modo como a canção de Criolo e Emicida se inscrevem como territorialidades para ensaiar uma comunidade sem que haja a busca de uma unidade, homogeneidade ou essência como modo de organização e de exposição dos sujeitos que a compõem. Para isso, o pensamento de Jean-Luc Nancy (2000) será trazido para nosso espaço de discussão, em que a ideia de ser-em-comum fornecerá para nós contribuições para compreender as

possibilidades que as redes de afetos performatizada nas canções de Criolo e Emicida podem apresentar. Essa leitura é apresentada desde a seção “Criolo, Emicida e a linguagem do *rap*”, ao lermos o trabalho do *MC* e do *DJ* como uma pequena comunidade, cuja composição polifônica permite pensar formas de imaginar como os afro-brasileiros se constroem. Além disso, o distanciamento de um modelo de comunidade que estabelece uma origem ou homogeneidade põe em crítica também a identidade nacional, que historicamente impôs ao afro-brasileiro um leque de estereótipos e de impotências que ainda hoje são presentes. O trânsito entre uma reinvenção da africanidade, da brasilidade e de uma comunidade que vem (AGAMBEN, 2013) não é lido aqui como contradições impossíveis de serem articuladas, mas exercícios que se manifestam nas produções cancionais dos artistas e que tentam dialogar com a urgência de se pensar formas diferentes de ser e de conviver.

Em “Pedagogia da rima, atuação política e postura intelectual dos *rappers*”, analisarei os espaços de atuação dos artistas e como tais ações podem ser lidas como posturas intelectuais. A relação que o *rap* tem com educação é o caminho escolhido por mim para traçar essa correspondência entre postura intelectual e atuação política dos *rappers*, partindo da ideia de insurgência, construída a partir do pensamento de Cornell West (1999). Pensar o intelectual negro, na minha percepção, exige o deslocamento do discurso acadêmico como paradigma de construção de um posicionamento crítico frente à sociedade. Essa é uma questão que sempre me inquietou, pelo fato de me enxergar como homem negro e professor: considero fundamental pensar a figura do intelectual no Brasil atrelada à figura do professor, pelo fato de a docência ser esse espaço em que a construção do saber se faz de modo coletivo e por considerar a educação um dos modos de produção de saberes críticos e que se vinculam à contribuição para o estabelecimento de relações sociais não coercitivas, contribuintes para a autonomia e a criatividade dos sujeitos. Pensar a educação como estímulo ao criar corresponde às práticas dos dois *rappers* e também a minhas experiências como professor, escritor e músico. A criatividade é algo que se manifesta como vida e que, na perspectiva dos dois artistas, envolve a valorização de corpos que diariamente convivem com a negação de suas vidas. Com isso, minha leitura parte da ideia de que a prática desses sujeitos pode ser articulada à figura de um intelectual negro.



Além desse caminho analítico, busco problematizar como a persona dos artistas é modulada por eles e como essa encenação de si contribui para que a perspectiva política de cada um deles circule. Entre a imagem de artista a se pensar como metáfora em entrevistas, gestos e canções e o artista empresário que atua na tentativa de apresentar caminhos diferentes dentro da lógica da indústria fonográfica, Criolo e Emicida são exemplos das antinomias com as quais artistas lidam quando inseridos no mercado fonográfico. O caminho escolhido por Emicida com a Laboratório Fantasma chama mais minha atenção, por conta das críticas direcionadas a ele e pelo fato de a ideia de empreendedorismo, hoje ventilada como possibilidade para a mudança de condição social, não ser exatamente uma subversão da lógica capitalista propriamente dita, mas ter seu grau de importância, dadas as condições que envolvem a disseminação de produções artísticas e culturais de afro-brasileiros.

Meu objetivo com este trabalho é inserir os *rappers* em estudo nesse contexto de modernidade tardia brasileira e articular o trabalho de composição operado por cada um deles a essa constituição sócio-político-econômica, pois considero relevante o manejo que eles possuem em trabalhar com elementos que estão incorporados ao imaginário popular, apresentando canções que elaboram mundos que estão vivos na população brasileira e provocam o choque entre essas experiências poético-musicais e esse país. Além disso, eles evocam uma demanda cada vez mais urgente, que é a de propor formas de articulação, diálogo e de construção em tempos paradoxais, cuja conectividade se apresenta com a mesma força que a efemeridade e a fragilidade dos vínculos sociais. Com isso, alinhamos este trabalho a uma preocupação atual em desenvolver reflexões sobre a canção brasileira contemporânea como uma produção discursiva que tensiona essas visões de Brasil com a realidade empírica com a qual nos confrontamos. Logo, enxergo o *rap* como espaço contra-hegemônico de questionamento de uma estrutura social excludente e assassina e que, nas diversas formas de afirmação da vida dos corpos de afro-brasileiros, exercitam maneiras de ser e de construir comunidades. E nesse contra-discurso, temos uma postura afirmativa, que coloca no espaço da rima valores, discursos e tradições para tirar deles o seu falso lugar de naturalidade ou de cristalização, reafirmando o canto falado afro-brasileiro na canção e na sociedade brasileira.

## 2 CRIOLO, EMICIDA E A LINGUAGEM DO RAP

### 2.1 “EU TÔ FALANDO DAQUELE QUE ATÉ A RESPIRAÇÃO SAI RIMANDO”: RITMO, POESIA E O *RAP* COMO CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

O *rap*, como linguagem musical e biopolítica ligada à cultura *hip hop*, instiga a reflexão de uma canção popular urbana dissociada de uma concepção purista de cultura nacional. Para tanto, nesta seção, analiso a linguagem do *rap* e sua vinculação a uma perspectiva afrodiaspórica<sup>1</sup>, que constrói um lugar de fala e um espaço performático de vivência para os afro-brasileiros, e como esse espaço performático é construído por Criolo e Emicida em sua produção cancional. Ainda nesta seção, discutirei também como a linguagem cancional do *rap* construída nas canções dos *rappers* oportunizam uma leitura a contrapelo da história e das identidades afro-brasileiras, a partir das relações estabelecidas entre melodia e letra, promovendo uma resistência à lógica racista e exploratória que acompanha a formação da sociedade.

Para compreender o papel do *rap* no Brasil contemporâneo e situarmos Criolo e Emicida nessa atuação, é necessário observar o contexto de emergência do *hip hop* nos EUA. Como estratégia de fuga de uma crise social e econômica que atingiu a Jamaica no início dos anos 70, jovens jamaicanos migraram para os EUA, levando consigo a experiência do *dub*:

O *dub* foi a maneira que os produtores musicais e os engenheiros de som jamaicanos inventaram, desde meados dos anos 60, para fazer música e pensar a música. As canções deixaram de ser encaradas de maneira linear. Os sons passaram a ser montados não-linearmente, antecipando a maneira de editar textos/barulhos/imagens (o cortar-e-colar, ou *cut-and-paste*) que se tornou dominante a partir da personalização dos computadores. As técnicas do *dub*, desenvolvidas por gênios – para mim tão geniais quanto Ludwig Wittgenstein ou Roman Jakobson, mas não quero impor meus critérios de julgamento para ninguém – como King Tubby ou Lee “Scratch” Perry, estão hoje na base da totalidade da produção musical de todo o mundo. Sem *dub* não haveria *hip hop*, *techno*, *drum’n’bass*, ou mesmo o mais recente sucesso da Britney Spears ou do Zeca Pagodinho. (VIANNA, 2003).

---

<sup>1</sup> A perspectiva afrodiaspórica leva em consideração os deslocamentos operados por africanos retirados de suas terras natais para alimentar a lógica escravista que marcou, durante séculos, o Ocidente. Utilizamos essa abordagem também para nos referirmos aos descendentes desses sujeitos, que, em âmbito político, cultural, social e estético, afirmam-se ao carregar em suas histórias as marcas da diáspora, operando os choques político-afirmativos decorrentes desse lugar.

No início dos anos 50, a influência cultural estadunidense na Jamaica se manifestava no *R&B* produzido nos EUA e exportado também por esse país. Nesse contexto, o *dub* surge, junto aos sistemas de som, criados por conta do alto custo de se contratar uma banda para as *dancehalls*. Inovações tecnológicas importantes criadas por produtores e engenheiros de som jamaicanos, como Coxsone Dodd, King Tubby e Lee “Scratch” Perry, abriram caminhos para a intervenção do cantor ou *DJ* em uma batida já gravada, permitindo os *toasts* – performance vocal durante a execução das músicas, próxima ao hoje conhecido canto falado do *rap*. Além desse recurso, outras novidades foram importantes para a consolidação do *dub* no cenário musical da Jamaica nos anos 50 e 60:

O engenheiro de som altera todos os elementos dentro de uma música, modificando timbres e adicionando efeitos. As bases – conhecidas como *riddims* e normalmente identificáveis pela linha melódica do baixo – são reconstruídas através de técnicas de remixagem que limpam a música original deixando apenas seus elementos mais básicos. Muitas vezes apenas o baixo e a bateria, dando origem às *dub versions*. Esta ênfase no baixo e na bateria é um dos elementos mais marcantes do *dub*. [...] O *dub* não é no seu momento de origem visto como um estilo, um gênero, ele é uma manipulação de sons já existentes feitas por produtores que buscam reciclar gravações e adaptá-las para outros usos mais livres e espontâneos, na maioria das vezes realizados no ambiente do *sound system*. [...] Tem-se, então, de um lado o *sound system* e do outro o estúdio, estes são os principais locais onde acontecem a música jamaicana. O *dub* na Jamaica apenas faz sentido ao ser compreendido dentro desta relação, dentro deste eixo estúdio *sound system*. (MUNIZ, 2010, p. 59-60).

Retomando o artigo de Hermano Vianna (2003), tem-se a ampliação do *dub*, não sendo enquadrado como apenas um gênero musical, mas um modo de se pensar a música, um procedimento para transformar uma música. Agenciando fragmentos de canções, linhas de instrumentos, efeitos e linhas vocais, o *dub* apropria-se de produções preexistentes e abre caminho para um amplo universo musical, em que a música eletrônica, o *rap* e o *reggae* são alguns dos gêneros musicais que emergem desse pensamento filosófico-musical. E essa herança presente no *dub* será determinante – no âmbito musical, cultural e político – para a produção cancional do *rap*.

Com os imigrantes jamaicanos e a cultura dos sistemas de som, o movimento *hip hop* começa a surgir nos EUA dos anos 70. Os afro-americanos da diáspora, juntamente com negros da Jamaica, Porto Rico e Cuba que saíram de seus países

para os EUA no pós-2ª Guerra, ocupavam os bairros pobres, por consequência das históricas disparidades econômicas e da segregação racial ainda extremamente fortes na América. O Bronx é um dos bairros de Manhattan colocado como epicentro do movimento do *hip hop*, onde, em meio à situação de abandono e de degradação social, os sistemas de sons e a ocupação dos espaços urbanos promovem uma ressignificação desse contexto opressivo:

Nos finais de semana dos meses de verão, alguns desses imigrantes acoplavam poderosos equipamentos de som a carrocerias de caminhões e carros grandes (os chamados *sounds systems*), tocavam discos de funk, soul e reggae, e com isso criavam um clima de festa<sup>2</sup> nas ruas. Inspirados nos *disc jockeys* que animavam programas de rádio, se autodenominavam *DJs*. Além disso, usavam um microfone para “falar” com o público, não só entre as músicas mas também durante a música, como mestres de cerimônia (daí a sigla MC – *master of ceremony*). (TEPERMAN, 2015, p. 7, grifo do autor).

O viés étnico e político do movimento *hip hop* começou a ganhar força no final dos anos 70, tendo como um dos principais nomes dessa guinada política pelo cantor, compositor, produtor musical e DJ estadunidense Afrika Bambaataa. Com o objetivo de dar ao *hip hop* uma importância política para os negros dos/nos EUA, além dos conhecidos “quatro elementos” do *hip hop* – *DJ, MC, break* e grafite –, ele acrescentou um quinto: o conhecimento. Com isso, a produção musical da diáspora negra passa a ter o *rap* como um dos principais expoentes na exposição e performativização de afrodescendentes. Aspectos como a oralidade e o corpo como linguagem fizeram com que o movimento passasse a ganhar força fora dos EUA e a instigar uma tomada de consciência daqueles que passam a se reconhecer nesse espaço simbólico afrodiaspórico. Nesse sentido, a perspectiva de Paul Gilroy (2001) acerca do movimento da diáspora permite enxergar o poder de apropriação e de intercâmbios entre diversas comunidades expatriadas do continente africano e postas em contato entre si e com outros grupos sociais.

O Atlântico Negro como potencialização da cultura negra em situação de diáspora mobiliza afetos em diferentes sujeitos de diferentes países. Isso se dá pela construção – nos choques étnicos, sociais e culturais – de uma metafísica da negritude

---

<sup>2</sup> Em uma dessas festas, o *DJ* e *MC* Lovebug Starski criou o refrão “*Hip hop you don’t stop that makes your body rock*” (TEPERMAN, 2015), sendo posterior batismo do movimento.

(GILROY, 2001), que parte da apropriação e da reescritura de sua existência para produzir linguagens, sentidos e resistências:

Como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para os historiadores culturais. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africanoamericana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música. (GILROY, 2001, p. 175).

Analisando agora a entrada do movimento *hip hop* no Brasil, sua projeção se inicia na segunda metade dos anos 80, com os bailes *black* no Rio de Janeiro e São Paulo. Estando o *soul*, *R&B* e principalmente o *funk* já presentes no universo da periferia desde os anos 70, o *hip hop* chega, proporcionado pelas trocas em um contexto em que as novidades eram difíceis de ser acessadas. Uma dessas novidades era o *break*, um dos elementos pertencentes ao *hip hop*:

Em dezenas de bairros da cidade [de São Paulo], jovens praticavam os movimentos do *break*, sozinhos, em duplas, trios, ou pequenas equipes. Seguindo o exemplo do filme *A loucura do ritmo*, colocavam pilha em seus aparelhos de som portáteis e vestiam-se com roupas esportivas de marcas como Adidas ou Nike, óculos escuros, faixas de cabeça ou bonés (ou ainda com luvas e jaquetas de couro, inspiradas em Michael Jackson, ou adereços “futuristas” evocando os movimentos robóticos da dança). [...] A figura carismática de Nelson Triunfo e o talento dos dançarinos atraíam o interesse dos pedestres, que contribuía dando algum dinheiro em um chapéu que circulava ao final das apresentações. As rodas de *break* eram frequentemente desmanchadas pela polícia, mas os *b-boys* [*break boys*] venciam pelo cansaço. (TEPERMAN, 2015, p. 19).

Com a popularização do *break*, o universo do *hip hop* começou a ganhar corpo nos fins dos anos 80, e o *rap* teve sua primeira coletânea lançada em 88: *Hip hop cultura de rua*. Com 30 mil cópias vendidas, permitiu que as redes de contatos entre artistas do *hip hop* se tornassem mais fortes no Brasil e que a cena ganhasse ainda mais força nos anos 90, quando o quinto elemento do *hip hop* – o conhecimento – passou a ser mais presente no movimento e este passou a assumir um viés

declaradamente político. Trazendo a posição de Andréia Moassab (2011), que enquadra o *hip hop* como movimento social, destacamos esse papel político como uma das principais “mensagens” presentes no *rap*:

Os *manos* e as *minas*, como são referidos os integrantes o *hip-hop*, têm uma identidade e um adversário, formando uma das redes sociais mais embrenhadas do país. Articulados com outros movimentos sociais, o *HH* [*hip hop*] está silenciosamente promovendo alterações significativas para essas populações, no sentido de conscientização do processo histórico de exclusão e do fortalecimento da autoestima da população pobre das periferias com vistas a incentivar a luta pelo reconhecimento de sua cultura e pelo direito à cidade e à cidadania. (MOASSAB, 2011, p. 80).

Assim, o *rap*, como canto falado em que a voz do sujeito afrodiaspórico insurge contra uma lógica violenta, performatiza uma série de rupturas ideológicas, estéticas e biopolíticas, construindo seu próprio local e modo de fala:

Os *rappers* constroem representações da sua própria realidade e de acordo com os interesses e as ideologias dos grupos. Eles fazem de sua realidade social, local, cultural e étnica o ponto de partida para rompimentos éticos, estéticos, simbólicos, históricos e imaginários da sociedade. (TELLA, 1999, p. 230).

E essa afirmação se alinha com as contradições que perpassam a história brasileira e com o importante papel que a canção popular tem na leitura dessas narrativas brasileiras, como afirma José Miguel Wisnik (2006, p. 218) em entrevista:

[...] é importante dizer que o enigma brasileiro não cabe na mera contraposição otimismo/pessimismo, porque o Brasil é uma droga, e a mais ambivalente delas, capaz tanto de salvar quanto de matar. A porosidade entre o público e o privado, tema clássico dos grandes intérpretes do Brasil, em especial Sérgio Buarque de Holanda, que faz com que o imperativo da lei e a constituição da cidadania escorreguem numa perpétua casca de banana, está ligada ao clientelismo, à corrupção crônica, à impunidade, à in consequência política, ao casuísmo e, em última análise, à absurda concentração de renda; mas *também* à maleabilidade, à versatilidade, à capacidade de jogar com a diferença, e àquela graça ambivalente que encontramos na música popular e no futebol, criações inequívocas da singularidade plural brasileira, e no cerne das obras literárias cruciais. É um desafio de grandeza – e ao mesmo tempo de sobrevivência coletiva, eu diria – compreender que as expressões mais obscuras e terríveis da experiência brasileira participam do mesmo núcleo que gera suas expressões mais luminosas. O que acabei de dizer aplica-se, por exemplo, à escravidão, que nos constituiu. (grifo do autor).

Portanto, o trânsito intercultural existente na canção popular brasileira – característica apontada por Wisnik e por outros estudiosos do tema – se manifesta também no *rap*. Mais do que isso, esse gênero musical põe em questão o que se convencionou chamar MPB hoje:

As canções conhecidas como MPB foram, e ainda hoje são, signos da “alta” cultura, tendo adquirido legitimidade perante a hierarquia cultural vigente. Seus artistas e seus respectivos trabalhos são louvados e reconhecidos por parte substancial da elite cultural, política e econômica, como sabemos. Além disso, os artistas mais reconhecidos receberam o *status* de intelectuais e formadores de opinião e valores estéticos do Brasil. Um dos mais significativos impasses que atravessa o histórico deste movimento musical é que, no mesmo momento em que os artistas têm seus projetos ideológicos voltados para uma denúncia da realidade brasileira, as indústrias cultural e fonográfica, altamente capitalizadas, se reorganizam. O espectro delas ronda a ideologia dos artistas da MPB, impedindo, assim, que esta seja uma instituição sociocultural autônoma. (PIRES, 2008, p. 226).

A sigla MPB<sup>3</sup>, surgida no contexto da ditadura militar e corporificada com as canções de protesto, carrega hoje as contradições decorrentes do papel político e cultural assumido por artistas e o enquadramento relativo a que marcas musicais são exemplares para caracterizar o Brasil. Assim, ao situar o *rap* nesse universo musical, busco sinalizar a importância desse gênero para as reflexões acerca da música produzida no país e como esses e outros impasses o perpassam.

Para o estudo do acervo cancional de Criolo e Emicida, partirei de um cuidado metodológico necessário na análise do *corpus*: estudar canção está relacionado a atender-se às particularidades que envolvem a junção entre linguagem verbal e musical, levando em consideração as potencialidades simbólicas e discursivas presentes nessa relação intersemiótica:

[...] a canção configura-se como artefato cultural a partir da articulação entre duas formas distintas de convenções, as linguísticas e musicais. Esta articulação torna problemática, a meu ver, algo bastante comum aos trabalhos na área de Literatura: a abordagem da letra da canção a partir dos mesmos procedimentos aplicados ao poema. Neste sentido, Luiz Tatit desenvolve um modelo de análise que articula melodia e letra e demonstra o valor da entoação, da palavra em sua relação com

---

<sup>3</sup> O projeto da MPB é marcado pela vontade de atualização da expressão musical brasileira, fundindo “elementos tradicionais” – principalmente o estilo de samba, que é designado como tal – com o “rigor” técnico da Bossa Nova, compondo canções caracterizadas como “samba participante” e “canção engajada”, entre outros gêneros, e representando as utopias do nacional popular (SANDRONI, 2004, p. 226).

diferentes alturas no espaço melódico e que tem sua base no desdobramento de elementos presentes na própria fala. (ALMEIDA, 2008, p. 317).

Da afirmação de Tereza Virginia de Almeida e da apresentação do conceito de entoação proposto por Tatit, os *rappers*, como cancionistas, fazem do canto uma “[...] gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2012, p. 9). Essa entoação coloquial, característica marcante da canção brasileira, recebe o nome de figurativização: é um procedimento para fazer com que o texto ganhe naturalidade e incorporar o tempo de execução da canção à subjetividade do cancionista. Na figurativização temos uma encenação de cenas e sujeitos, que se corporificam a partir da articulação entre letra e música. Paul Zumthor (2001), sobre a poesia oral, também destaca o papel da voz para que possamos fugir de uma análise de canção centrada apenas do material linguístico:

Modulado de modo a levar em conta pesadas coerções sintáticas provenientes do texto, submetendo-se a sua ordem própria, o ritmo vocal comporta uma curva melódica que valoriza e que comunica, segundo as circunstâncias, uma qualidade particular única. Nesse sentido, o texto só existe na razão das harmonias da voz. (ZUMTHOR, 2001, p. 183).

Um dos primeiros aspectos que chamam a atenção no *rap* é a aproximação maior entre entoação e a fala, fazendo com que comumente chamemos de canto falado o modo de o *rapper* mandar a rima, ou seja, cantar. Dessa forma, no *rap*, em geral, a figurativização chega ao seu limite:

A passagem do século XX ao XXI foi marcada, no terreno popular, pela explosão do rap, gênero bastante comprometido com a mensagem linguística, e que, portanto, não pode prescindir dos contornos rítmico-melódicos que dão expressividade à letra. Aqui, ao invés, não contamos com precisão no âmbito da sonoridade e muito menos com a escrita que sempre garantiu o registro da forma, por mais complexa que fosse, na música culta. Os autores se apegam antes de tudo a um modo de dizer, ao próprio teor verbal de suas frases e, se aproveitam algumas recorrências musicais, distribuem-nas pelo plano da expressão da letra, gerando rimas e assonâncias que colaboram na memorização dos longos discursos. O resto é força entoativa quase pura que pouco concede aos ritos musicais de estabilização sonora. (TATIT, 2010, p. 14).



A partir da citação de Luiz Tatit, verifica-se a singularidade do *rap* como canção, em que a figurativização, o “fazer parecer uma situação de comunicação do dia-a-dia” (TATIT, 1986, p. 7), é bastante forte. E como ainda se está falando de um gênero musical, esse tensionamento entre canto e fala se articula aos elementos rítmico-melódicos presentes na parte musical (andamento, instrumentos musicais utilizados, *samples* de outras canções, vocalises etc.). A forma como a letra está associada ao ritmo fica evidente na escansão dos versos, que acompanham o bum-clap característico do *rap*, que é a batida do bumbo e da caixa marcando o ritmo da melodia. Nos versos iniciais da canção “Chuva Ácida”, de Criolo, é possível perceber essa construção:

Peixes mutantes invadindo o congresso  
 Vomitando poluentes com o logotipo impresso  
 BR, quem é do mangue não esquece  
 As vítimas perecem, as famílias enlouquecem  
 (CRIOLO, 2016a).

As sílabas destacadas nos versos acima coincidem com a marcação da batida da canção e quase todas são tônicas. Ao longo da canção, temos, em geral, cada verso correspondendo a um compasso de quatro tempos. Em cada par de compasso, há a presença das rimas, que são tão importantes no *rap*, daí que se faz uma correspondência semântica – dentro desse contexto do *hip hop* – entre rimar e cantar. Considerando todas as nuances e as possibilidades rítmicas que existem nas canções de *rap*, destaco esse padrão rítmico por ser este uma batida – ou *beat* – básica no universo desse estilo musical:

O termo consagrado para falar sobre essa maneira pela qual um *MC* escande as palavras é “flow”. Em inglês, a palavra quer dizer corrente ou fluxo e, metaforicamente, remete à fluidez com que o improvisador encadeia suas rimas. No Brasil, *rappers* usam ainda o termo “levada”, que, além de significar também uma “torrente d’água”, tem a particularidade de ser usado por músicos em geral para designar o ritmo do acompanhamento: uma levada de bateria, uma levada de violão. [...] Quando pensamos no *flow* do *rap*, estamos falando da maneira sincopada ou suingada de escandir palavras. Um verso de *rap* é produto de um tipo de ritmo (aquele da linguagem) sendo ajustado a outro (o da música) – algo como uma levada da fala, uma fala cadenciada, ritmada. (TEPERMAN, 2015, p. 30).

Na performance ou gestualidade oral do cancionista, temos o encontro e a tensividade estabelecida entre a continuidade e a segmentação da melodia. Melodia é uma sucessão de sons: quando falamos da melodia de uma canção, geralmente associamos à sequência de notas, situadas em um ritmo, alturas e durações distintas, que se apresentam na voz que canta. Segundo Tatit (2012), a tensão entre continuidade e segmentação envolve o trabalho com vogais e consoantes em uma canção: a continuidade relaciona-se ao prolongamento das vogais, como os vocalises, que promovem a passionalização, uma sugestão de um estado de espírito. Na tematização, o trabalho com as consoantes permite uma associação maior entre letra e ritmo da canção, dando maior dinamicidade e criando uma ambiência própria à construção discursiva da letra, ou seja, incorporando o tema que a canção traz:

Assim, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*. (TATIT, 2012, p. 22, grifos do autor).

Criolo e Emicida usam a batida tradicional do *rap* e outras bases rítmicas, permitindo a construção de figurativizações diversas e transitando entre o canto falado do *rap* e o canto musicado presente em outros gêneros musicais. Essa plasticidade composicional, inclusive, é uma característica que promoveu o destaque dos *rappers* na cena musical contemporânea no Brasil. Nessa plasticidade, podemos observar o intercâmbio entre o *rap* e outros gêneros musicais e produções culturais que são inseridas nas composições. No caso de Criolo, há uma particularidade em seu repertório que coloca em abalo a própria noção de *rapper*. Canções como *Casa de papelão*, *Fermento pra massa* e o álbum *Espiral de Ilusão*, inteiramente composto por músicas de samba, são alguns exemplos de produções claramente distanciadas do gênero em que costumamos enquadrar Criolo. Uma consequência dessa característica do repertório do *rapper* é a amplitude de canções que investem na passionalização, tendo como efeito uma figurativização que não chega ao recrudescimento da tematização tradicional do *rap* (TATIT, 2010).

A passionalização presente no *rap* está relacionada aos intercâmbios entre o *rap* e a chamada *black music*, a exemplo do *funk*. No processo de apropriação de fragmentos de outras canções, diversos *DJs* recorriam a esse gênero para montar as batidas, fruto do vínculo histórico entre os bailes *black* do RJ e de SP e o *rap*:

A importância do DJ se deve ao fato de procurar na adaptação sempre a batida certa, na descoberta dos sons que melhor se harmonizam com as letras propostas, o que implica em um grande conhecimento das raízes do *hip hop*, *funk*, *soul*, *jazz* e da música negra de um modo geral [...]. Os *samplers*, que consistem numa espécie de colagens musicais dentro das músicas, isto é, uma parte tomada de alguma coisa para apresentar a qualidade do todo, são espécies de citações de outros autores e/ou cantores absorvidos na sua formação. (SANTOS, 2002, p. 39).

Partindo para a análise de canções, em *Chuva Ácida*, de Criolo, parto da ideia de tematização como procedimento preponderante no *rap*, como forma de incorporar à canção o ataque discursivo que é próprio desse gênero musical. Esses golpes associados às questões ambientais associam-se às cenas apresentadas nas letras, destacando o peso dos verbos e de suas cargas semânticas voltadas a ações:

Peixes mutantes invadindo o congresso  
 Vomitando poluentes com o logotipo impresso  
 BR, quem é do mangue não esquece  
 As vítimas perecem, as famílias enlouquecem  
 O caranguejo gigante decepando seus corpos  
 Aniquilar suas famílias, jogá-las aos corvos  
 Garças bizarras movidas a óleo, sem dó e sem dor  
 Bicando seus olhos, sobrevoando em campos  
 Uma seleção de mortos, pensamentos mórbidos (não)  
 Realidade, carne e ossos  
 Enquanto ser humano eu vou destruindo o que posso  
 O elevador aqui só desce, o demônio é meu sócio

Abriram (uuh) a caixa de pandora  
 Saimon diz: Saiam agora!  
 A chuva espalhando, todos os mares  
 Ai ai, uiui (uiuiuiui), ai como isso arde  
 É bateria de celular, césio, similares  
 A peste invisível maculando os ares  
 Mercúrio nos rios, diesel nos mares  
 O solo estéril, é já fizeram sua parte  
 Uuh ó e salvem o planeta  
 É papelzinho de bala no chão tio é muita treta  
 O sádico monstro está à frente  
 Sai do círculo vicioso e recicla sua mente (vamo estudar pô!)  
 Minha rima é voraz, árdua e quente

O crioulo aqui é doido e os planos são dementes  
 E o futuro é num piscar de olhos, cê tá sabendo?  
 Fulano ali tá derretendo

Eles ficam assim, olhando pra mim  
 Terceiro setor, vem que tem dindim  
 Vendem a ideia de que são legais  
 Nadar de costas vai jacaré abraça!

Num universo de horrores, tuberculose  
 Câncer, tumores, chagas que a prata não repara  
 Vidas cujo respeito não viram nada  
 O homem sendo a imagem da besta  
 Crack é fichinha, estão destruindo o planeta  
 Em breve nascerão vacas sem tetas  
 Nos cafezais, milharais, a praga dominando a colheita  
 A água que é pouca sumirá totalmente  
 Suas sacolas de dinheiro  
 Não comprarão só copo de aguardente  
 Porque destruíram a cana que adoça os doces  
 Que adoça o amargo da vida  
 Olhar em volta e ver tanta burrice reunida  
 Vamos parar com isso  
 Aprender sobre a coleta seletiva de lixo  
 Arqueólogos, geólogos, antropólogos (aah)  
 Façam parte dos nossos  
 Respeito e instrução ao povo  
 Para dizerem sim eu posso, sim eu posso, hoy, sim eu posso  
 Senhores do orgulho  
 Abutres comerão suas tripas no entulho  
 As nuvens vão se formando, as gotas deteriorando  
 São as pernas quentes da morte aos poucos  
 Aos poucos, aos poucos nos carregando

Eles ficam assim, olhando pra mim  
 Terceiro setor, vem que tem dindim  
 Vendem a ideia de que são legais  
 Nadar de costas vai jacaré abraça!  
 (CRIOLO, 2016a).

Na versão de 2016 do álbum *Ainda Há Tempo*, a canção inicia com uma voz feminina, pedindo justiça, fazendo menção ao desastre em Mariana<sup>4</sup> e reforçando a atualidade e a urgência envolvendo a degradação do meio ambiente. Após esse *sample*, é dado início à parte instrumental, que apresenta poucos elementos e poucas

---

<sup>4</sup> O desastre de Mariana, ocorrido em 5 de novembro de 2015, foi o rompimento de uma barragem da mineradora Samarco Mineração S/A, causando danos irreversíveis: 41 cidades afetadas nos estados de Minas Gerais e no Espírito Santo, 240,88 hectares de mata atlântica destruídas, as reservas dos povos indígenas Krenak, Tupiniquim e Guarani atingidas. Toda essa destruição foi provocada por mais de 50 milhões de metros cúbicos de rejeitos de mineração que estavam presentes no reservatório de Fundão, que, ao romper, causou o desastre.

variações melódicas, o que demonstra uma linha mais *old school* de Criolo nessa canção. Isso fica evidente também na pouca variação de altura<sup>5</sup> ao longo da canção: é possível verificar que a pouca variação nesse elemento serve para destacar as sílabas tônicas e, conseqüentemente, o *beat* da canção, já que algumas dessas variações se encontram nas sílabas fortes. Com esse recurso, a articulação entre ritmo, poesia e mensagem é contundente, pelo fato de a figurativização no canto falado estar ligada ao discurso de protesto, já anunciado no *sample* de abertura.

Articulada a essa característica referente à altura, predomina na canção a tematização, que se evidencia na segmentação promovida pelas consoantes. A abordagem da letra, já anunciada em seu título, reforça a “secura” e o impacto que a tematização apresenta, o que é explicitado pelo enunciador em “Minha rima é voraz, árdua e quente”, adjetivos distanciados de um campo semântico ligado a leveza ou suavidade. Ainda que, no refrão, exista uma maior variação de altura e um certo prolongamento de vogais, tais estratégias trabalham em função da tematização predominante na canção, inclusive trazendo uma perspectiva que é ao mesmo tempo do enunciador, mas também colocada como se outro sujeito estivesse sendo o enunciador: pelo fato de o refrão ter a voz de Criolo alternada com *backing vocals* e, no primeiro verso do refrão, há a indicação de que há um grupo que julga esse enunciador, o refrão incorpora a voz coletiva que entoia um discurso que enfrenta uma lógica falsamente engajada na preservação ambiental e na transformação social, já que lucra com o discurso da sustentabilidade, como é percebido em “Terceiro setor, vem que tem dindim”. O uso de uma estrutura com traços de passionalização e com variações de alturas um pouco mais frequentes fazem com que essa voz individual do enunciador seja escutada junto a outras, como um coro.

Na segunda parte da canção, percebe-se uma aproximação ainda maior da fala cotidiana na entoação de Criolo, iniciada no verso “Nos cafezais, milharais, a praga dominando a colheita”. Além de um maior distanciamento do uso das rimas para a articulação entre versos, há um distanciamento da associação entre ritmo e métrica, o que provoca um destaque ainda maior na mensagem que é trazida no trecho – a convocação para uma mudança de postura. O uso da figurativização montada sobre a tematização no *rap*, portanto, está vinculado ao quinto elemento do *hip hop*, ao

---

<sup>5</sup> Segundo Bohumil Med (1996), altura é “determinada pela frequência das vibrações, isto é, da sua velocidade. Quanto maior for a velocidade da vibração, mais agudo será o som.” É importante não confundirmos o conceito de altura em teoria musical com volume, o que comumente é feito.

conhecimento: na perspectiva mais tradicional do *rap*, o canto falado é uma estratégia para que a “mensagem” seja transmitida com mais clareza, além de estar mais apropriada às temáticas recorrentes nesse gênero musical, como o racismo, a desigualdade social e a violência policial, por exemplo.

Seguindo na análise cancional da obra de Criolo, parto para *Cartão de Visita*:

Acende o incenso de mirra francesa  
Algodão fio 600, toalha de mesa  
Elegância no trato é o bolo da cereja  
Guardanapos gold, agradável surpresa  
Pra se sentir bem com seus convidados  
Carros importados garantindo o translado  
Blindados, seguranças fardados  
De terno Armani, Louboutin os sapatos  
Temos de galão Dom Pérignon  
Veuve Clicquot pra lavar suas mãos

E pra seu cachorro de estimação  
Garantimos um potinho com pouco de Chandon  
Mc Lon tá portando o VIP  
Thássia tem um blog de fina estirpe  
Pra dar um clima cult te ofereço de brinde  
Imãs de geladeira com Sartre e Nietzsche  
Glitter, glamour, La Maison Creole  
O sistema exige perfil de TV  
Desculpa se não me apresentei a você  
Esse é meu cartão, trabalho no buffet

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa  
Menino no farol cê humilha e detesta  
Acha que tá bom, né não, nem te afeta  
Parcela no cartão essa gente indigesta  
(Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia)

Governo estimula e o consumo acontece  
Mamãe de todo mal e a ignorância só cresce  
FGV, me ajude nessa prece  
O salário mínimo com base no DIEESE  
Em frente a shoppin' marcar rolêzins  
Debater sobre cotas, copas e afins  
O opressor é omissor e o sistema é cupim  
E se eu não existo, por que cobras de mim?

O mamão papaya cassis  
Run com sorvete de bis  
Patrício gosta e quem não quer ser feliz?  
Pra garantir o padê dão até o edi  
Era tudo mentira, sonhei pra valer  
Com você, eu ali, nós dois, cê vê tê  
A alma flutua, leite a criança quer beber  
Lázaro, alguém nos ajude a entender

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa  
 Menino no farol cê humilha e detesta  
 Acha que tá bom, né não, nem te afeta  
 Parcela no cartão essa gente indigesta  
 (Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia)  
 Acha que tá bom  
 Acha que tá mamão  
 Acha que tá bom  
 Acha que tá mamão  
 Acha que tá bom  
 Acha que tá mamão  
 Acha que tá bom  
 Acha que tá mamão  
 (CRIOLO, 2014a).

Nessa canção do disco *Convoque seu Buda* (2014), é ouvido, no seu início, o som de um rádio sendo sintonizado. Estudando a obra do *rapper* paulista, retornamos à faixa 13 de seu primeiro disco, cuja música chama-se *Rádio Criolo*. Nela, fragmentos de outras canções são embaralhados e colocados no *reverse*, ou seja, tocadas de trás para frente. Após algumas canções de Criolo serem brevemente apresentadas durante a passagem de emissoras no rádio, a canção, de fato, inicia. O clima de balada noturna da música fica a cargo dos arranjos remetendo às discotecas dos anos 1970: linha de baixo destacada em relação aos demais instrumentos, batida *funk* determinando o ritmo, acompanhada por sintetizadores e pela guitarra.

Há, na letra e na ambiência construída pela parte musical, a apresentação de uma festa de gala: a descrição, feita a partir de marcas de grifes e elementos de distinção social próprios de níveis socioeconômicos altos, como carros importados blindados, exibem a ostentação e um espaço que é acessível a poucos. A apresentação de cenas e de serviços VIP segue na estrofe seguinte, além de associação entre marcas e filósofos, expandindo o que comumente se considera item de ostentação: aqui é possível ler a oposição entre conhecimento que forma e agrega e conhecimento somente voltado à erudição e para ser ferramenta de estabelecimento de hierarquias sociais e culturais. Ao final, o enunciador se apresenta como funcionário do *buffet*, o que se articula à figurativização assumida pela voz cantante, com voz artificialmente educada para lidar com o interlocutor, possivelmente um cliente desse espaço.

No refrão, logo no seu primeiro verso, evidencia-se o reforço do tom irônico que perpassa a letra e a dicção do cancionista, figurativização necessária para situar o ouvinte quanto à perspectiva dada às situações apresentadas nos versos. O clima

de festa criado pela música choca-se com o tom de confronto que esse verso carrega, o que vai abrir caminho para uma breve e também irônica análise socioeconômica pra que se possa compreender esse paradoxo que, na canção, é visto.

Após o refrão, a voz cantante sai da descrição do espaço onde ele trabalha e passa a apontar fatos e práticas que denunciam as mazelas sociais no Brasil. Na crítica ao estímulo ao consumo pelo governo e a problemática gerada com isso, pode-se interpretar esse estímulo à ignorância promovendo a valorização dos itens apresentados no início da canção. Enquanto a ignorância cresce, o salário mínimo é estabelecido com base em cálculos desconhecidos e seu resultado é um rendimento sempre menor que o ideal. Outra contradição evidente está no par existência/inexistência, no último verso, em que os menos favorecidos são os mais atingidos pelos problemas sociais e econômicos brasileiros, apesar de serem responsabilizados por isso. Associo essa leitura, por exemplo, principalmente à criminalidade, associada aos moradores da periferia, sendo eles os principais alvos do clima de terror instaurado pelo tráfico e pela política de guerra ao tráfico.

Na quinta estrofe, da breve análise, a voz cantante retorna para o olhar descritivo nos dois primeiros versos ("O mamão papaya cassis / Run com sorvete de bis"), porém, nesta estrofe, o tom coloquial é mais evidente, reforçando as opressões e os paradoxos cantados. Nos versos "Era tudo mentira, sonhei pra valer / Com você, eu ali, nós dois, cê vê tê.", um tom mais coloquial nessa parte choca-se com a mensagem carregada por esse trecho: serviços e "patrícios" ocupam o mesmo espaço, porém há um abismo separando-os.

Em consonância com a parte musical, o cenário construído em *Cartão de Visita* não é o estado de espírito do cancionista nem um trabalho com o signo cuja mão do autor é completamente apagada. A canção passa a ser o espaço de (auto)criação de Criolo, para singularizar e ressignificar suas experiências. O uso de *samples* e de citações é um exemplo de como se constrói uma música de *rap*: o deslocamento não é construído apenas no reconhecimento de um personagem a partir de uma voz enunciativa que se estabelece como uma. Ao contrário disso, o reconhecimento dá lugar à criação por parte do ouvinte, a partir da pulverização em diversos elementos linguísticos, entoativos e sonoros que compõem a canção.

Outra abordagem que contribui para reflexões acerca dessa pulverização nas canções de *rap* é a referente à ideia de polifonia. Conceito originado da música, refere-se a produções musicais do período da Idade Média, em que, numa mesma canção,



duas ou mais vozes constroem melodias diferentes ou iguais. Esse conceito é tomado de empréstimo por Mikhail Bakhtin (2010) para analisar, na obra de Dostoiévski, a multiplicidade de vozes presentes para a construção de uma literatura em que “não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 2010, p. 5). Trago essa leitura bakhtiniana para apontar, no *rap*, como esse movimento se manifesta nas etapas do processo de concepção das canções. Não só as múltiplas citações linguísticas e sonoras fazem da intertextualidade o corpo da polifonia, como também o processo de construção dos sentidos dos ouvintes é fundamental para a promoção dessa polifonia. Nessa multiplicidade de *samples*, é colocado em choque as riquezas e as ruínas ligadas à vida dos afro-brasileiros, permitindo que esse choque seja um exercício das práticas que os ouvintes devem levar para suas relações com o mundo. Enxergar-se polifônico, desse modo, é estar aberto para essas subjetividades e para o que pode fazer sentido em sua existência, ainda que isso esteja no campo do desconhecido ou do vir a ser.

Esse movimento de recorte, apropriação, colagem e de polifonia é uma forma de colher as ruínas ou, “à força”, tomar para si objetos culturais e da sociedade de consumo que circulam, contudo são colocados como impróprios para sujeitos que “não possuem o estilo de quem lê” (GELEDÉS, 2015). Como podemos ver nos trechos abaixo de outras canções do *rapper*, há referências a alimentos e carros, além de diálogos com a obra de Caetano Veloso:

E por mais que eu tente explicar, não consigo  
 De tornar concreto abstrato que só eu sinto  
 É como se eu ficasse aqui nesse cantinho  
 Vendo o mundo girar no erro abusivo  
 Ambulância sem maca, caravan diplomata  
 Golzin rebaixado, orbital 17" de tala larga  
 Zé povinho é a praga, bicho da seda não é a traça  
 Traça é quem quer a seda e o bicho da seda maltrata

Golpe de bumerangue, não é tang  
 Cada coração é um universo e ainda tem que bombar o sangue  
 De cada mente pensante desse meu país insano  
 Num barraco de favela fermentar sonho com pranto  
 Do monstro que se constrói com ódio e rancor (CRIOLO, 2014a)

Cartola virá que eu vi,  
 Tão lindo e forte e belo como Muhammad Ali  
 Cantar rap nunca foi pra homem fraco  
 (CRIOLO, 2011).

Outra canção de Criolo que merece destaque para esta etapa do trabalho é *Sucrilhos*, cuja letra segue abaixo:

Calçada pra favela, avenida pra carro  
 céu pra avião, e pro morro descaso  
 Cientista social, Casas Bahia e tragédia  
 Gosta de favelado mais que Nutella  
 Quanto mais ópio você vai querer?  
 Uns preferem morrer ao ver o preto vencer  
 É papel alumínio todo amassado  
 Esquenta não mãe isso é uma cabeça de alho  
 Cartola virá que eu vi  
 Tão lindo e forte e belo como Muhammad Ali  
 E cantar rap nunca foi pra homem fraco  
 Saber a hora de parar é pra homem sábio  
 Rico quer levar uma com nós, 'cê que sabe  
 Quero ver pagar de loco lá em Abu Dhabi  
 Eu sou nota 5 e sem provoca alarde  
 Nota 10 é Dina Di DJ Primo e Sabotage

Pode colar, mas sem arrastar  
 Se arrastar, a favela vai cobrar  
 Acostumado com Sucrilhos no prato  
 Morango só é bom com a preta de lado

O planeta jaz e a trombeta do Satanás  
 Usain Bolt se não correr fica pra trás  
 Querer tapar o sol com a peneira é feio demais  
 E cocaína desgraça a vida de um bom rapaz  
 É trilha sonora do gueto, Rappin Hood e Facção  
 Fazem o povo cantar com emoção  
 Zona Sul haja coração!  
 Dez mil pessoas numa favela, na quermesse do Campão  
 E é Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo  
 Têm o mesmo valor que a benzedeira do bairro  
 Disse que não ali o recém-formado, entende  
 Não vou esperar você ficar doente  
 Cantar rap nunca foi pra homem fraco  
 Saber a hora de parar é pra homem sábio  
 Vacilou no jab, fio, é lona!  
 Criolo Doido não é garapa  
 A ideia é rápida, mas soma

Pode colar, mas sem arrastar  
 Se arrastar, a favela vai cobrar  
 Acostumado com Sucrilhos no prato  
 Morango só é bom com a preta de lado

Eu tenho orgulho da minha cor  
 Do meu cabelo e do meu nariz  
 Sou assim e sou feliz  
 Índio, caboclo, cafuso, crioulo!  
 Sou brasileiro!  
 (CRIOLO, 2011).

A canção inicia com atabaques, chocalhos e com um arranjo de flauta, construindo uma ambiência tropical para o ouvinte. Após essa evocação, Criolo lança o primeiro verso, cuja primeira palavra, “calçada”, introduz o *beat*, que mistura as batidas do atabaque com batidas eletrônicas. A palavra “calçada” é um convite para o deslocamento do ouvinte de um território tropical para um espaço múltiplo, com imagens das cidades, avenidas, céus e morros sendo erguidas, bem como as contradições operadas por esses dois versos. A seguir, a levada segue nas críticas ao desrespeito e aos interesses que perpassam determinados setores, ao se aproveitarem da situação dos moradores de periferias para obter vantagens, como em “Cientista social, Casas Bahia e tragédia / Gosta mais de favelado que Nutella”: na associação desses três campos, é estabelecida uma relação de superioridade/inferioridade, predominantemente econômica, como se vê na preferência desses elementos à Nutella, marca de creme de avelã conhecida, associada frequentemente ao público classe média.

Na sequência, é citado o ópio, carregando a polissemia ligada ao entorpecimento e ao adoecimento dos moradores de periferia decorrente do uso de drogas legais e ilegais e como a indústria do álcool, que também gosta mais de favelado do que de Nutella, se alimenta desses sujeitos. Essa remissão ao universo das drogas continua, na associação dessa indústria de morte ao extermínio do povo preto, resposta para aqueles que preferem morrer a ver o preto vencer. Uma das faces dessa morte é mostrada na referência às trouxas de *crack* em “É papel alumínio todo amassado / Esquentar não mãe isso é uma cabeça de alho”. A pouca variação tonal associada à predominância de tematizações se associa ao instrumental sem variações significativas, o que sugere uma maior atenção ao que a letra está apresentando, estrutura cancional que remete à tradição do *rap*, em que o papo reto – ou seja, o foco no aspecto narrativo/descritivo das letras – é a base do processo de composição.

Nos versos seguintes, algumas referências a nomes importantes do *rap*, da música brasileira e da diáspora africana são apresentados, como Cartola, Muhammad Ali, Dina Di, *DJ Primo* e *Sabotage*. A intertextualidade construída entre *Um Índio*, de Caetano Veloso, o sambista Cartola e o pugilista Muhammad Ali mobiliza-nos a pensar o artista de *rap* e sua canção como o rosto multifacetado que dialoga com os afro-brasileiros. Desse modo, a polifonia em *Um Índio* é tomada por *Sucrilhos* para promover um modo de construção identitária que se faz múltipla. Além disso, Criolo

se constrói como contribuidor da cultura *hip hop* junto com os grandes nomes do movimento, afirmando o respeito que tem a essas figuras ao apresentar o seu valor e o valor deles.

Na estrofe seguinte, novamente a crítica social associada à valorização da voz do *rap* como espaço de problematização e de afirmação das questões que estão ligadas aos afro-brasileiros. O “se correr, o bicho pega; se ficar, o bicho come” evocado na figura de Usain Bolt indica o grau crítico em que o planeta Terra se encontra, com a trombeta do Satanás ao fundo, sem que seja possível ou ético o mascaramento dessa problemática. A seguir, o universo do *rap* volta a ser afirmado como trilha sonora do gueto, em que milhares de pessoas fazem questão de cantar com emoção.

Ao colocar Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo no mesmo patamar que a benzedeira do bairro, há, além da valorização de práticas e de saberes populares como produtoras de sentido, a incorporação do *rap* como saber que promove uma diferença e que tem tanta força quanto a canção de um nome consagrado da MPB como Caetano Veloso: aqui, Criolo insere sua canção nessa sigla e coloca em crítica as visões acerca do que é música popular brasileira. Essa ideia rápida que soma e de homem forte é fundamental para que o *rap* tenha seu valor sem perder sua mensagem, o que fica evidente no refrão: um gênero que chama manos e minas para colar, sem que se arrastem, que atropelem uns aos outros. Caso isso ocorra, quem irá cobrar é a favela. Assim, o compromisso ao colar é com uma coletividade múltipla, contudo baseada no respeito e no reconhecimento do racismo como fator que arrasta corpos. É possível notar uma dessas duas perspectivas em “Acostumado com Sucrilhos no prato / Morango só é bom com a preta de lado”, em que a objetificação do corpo negro feminino evidencia esse colar para se aproveitar da mulher negra apenas como carne, como alimento, assim como Sucrilhos (associado, assim como Nutella, a um perfil étnico e econômico estranho aos moradores das periferias). O segundo ponto, que é uma visão múltipla da coletividade performatizada na referência à favela, está no momento em que a passionalização toma conta da voz de Criolo. Essa mudança de entoação é importante por sugerir uma polifonia na canção, verificada nessa mudança na figurativização e na citação a traços que podem marcar etnias indígenas, brancas e negras, para construir uma noção de brasilidade distanciada da homogeneização que percorre a noção de mestiçagem. O final da canção exercita um percurso necessário para se pensar formas de enxergar os

brasileiros, porém é fundamental, antes, entender as contradições e as forças que perpassam a vida dos afro-brasileiros.

Partindo para a obra de Emicida, na primeira parte da canção *Levanta e Anda*, destacada a seguir, a tematização e a passionalização operam ambiências distintas na canção, ao mesmo tempo que reforçam a perspectiva presente na letra:

Era um cômodo, incômodo, sujo como dragão de Komdo  
 Úmido, eu homem da casa aos seis anos  
 Mofo no canto, todo, TV, engodo, pronto pro lodo  
 Tímido, porra, somos reis, mano  
 Olhos são eletrodos, sério, topo, trombo corvos  
 Num cemitério de sonhos, graças a leis, planos  
 Troco de jogo, vendo roubos, pus a cabeça a prêmio  
 Ingênuo, colhi sorrisos e falei -- vamos!  
 É um novo tempo, momento pro novo, ao sabor do vento  
 Me movo pelo solo onde reinamos  
 Pondo pontos finais na dor, como Doril, Anador  
 Somos a luz do senhor, pode crer, tamo  
 Construindo, suponho não, creio, meto a mão  
 Em meio à escuridão, pronto, acertamos  
 Nosso sorriso sereno hoje é o veneno  
 Pra quem trouxe tanto ódio pr'onde deitamos

Quem costuma vir de onde eu sou  
 Às vezes não tem motivos pra seguir  
 Então levanta e anda  
 Mas eu sei que vai, que o sonho te traz  
 Coisas que te faz prosseguir  
 Levanta e anda  
 (EMICIDA, 2013).

Seguindo a mesma estratégia presente em *Chuva Ácida*, a canção possui uma modulação diferente na comparação do refrão com os demais trechos. Na estrofe inicial, a articulação entre a recorrência do fonema /k/, consoantes explosivas e oclusivas e as vogais fechadas constroem a cena em que a voz que canta se insere. As vogais fechadas favorecem a estabilidade de altura nas sílabas e reforçam o impacto que as consoantes carregam, como podemos perceber logo no primeiro verso. A figurativização ganha força com o trabalho dos fonemas consonantais, que se tornam batidas, golpes que marcam o corpo do sujeito enunciatador e que ele, no vivido da canção, ressignifica e devolve, seja como um imperativo – “levanta e anda, vai!” –, seja como uma resposta a contrapelo do que o racismo e a história oficial brasileira impõem ao negro – “Somos reis, mano”. As batidas associadas à letra, como tapas na face da audiência, associadas ao imperativo “levanta e anda”, são

realçadas a partir da tematização, que desenha a voz que canta a partir da figurativização de um sujeito que, a todo momento, está ciente da sua força e que, ao observar seu passado, tira dele forças para continuar.

O momento da passionalização, que fecha a canção, está também presente no verso “Somos maior, nos basta só sonhar, seguir”: o prolongamento das vogais, destacado pela presença do *rapper* Rael da Rima como convidado de Emicida, realça esse estado de alma que também é mensagem, também é conhecimento. Além desse verso, no refrão, também cantado por Rael, a passionalização está presente no prolongamento da vogal /i/ nas palavras “seguir” e “prosseguir”, articulados aos sentidos construídos pela letra, relacionados à postura ativa e de enfrentamento que os afro-brasileiros precisam carregar para enfrentar a sociedade brasileira.

A referência ao mito bíblico de Lázaro, sujeito dado como morto e que revive a partir da palavra de Jesus Cristo, é associada ao canto falado do *rap*, que, pela figurativização de sujeitos que são, pela lógica socioeconômica brasileira, deixados para morrer, levantam e andam a partir do *rap*: a partir da palavra (en)cantada, ressignifica sua história individual e coletiva, e a alternância entre tematização e passionalização permite o trânsito entre essa memória individual e coletiva que perpassa o corpo afro-brasileiro, a partir dessa coletividade invocada pelas vozes que cantam. Elas revivem o passado histórico em que muitos africanos escravizados eram de famílias reais em suas nações, rasurando o passado que enclausura a imagem do africano ao escravo, e, ao mesmo tempo constroem uma correspondência com aquele que escuta a canção e se vê na figurativização presente nela.

Com isso, a figurativização como forma de fazer do canto parecer natural, a partir desse jogo tensional entre passionalização e tematização, estabelece uma verdade enunciativa, que é extremamente valorizada no contexto do *rap*: a mensagem, a crítica vinculada a um despertar de consciência, deve estar incorporada à canção, portanto, forma e conteúdo, dicotomias tão questionadas na contemporaneidade, mais uma vez se dissolvem nesse terreno da palavra poética e cantada, em que o “como dizer” está intimamente vinculado ao “o que dizer”:

Tudo ocorre como se, pela narrativa, tivéssemos uma experiência de vida bem circunscrita, pronta para ser fisgada pela melodia. Ou, de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas. Não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve presente não apenas no terreno da canção

mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão etc. (TATIT, 2012, p. 25).

A presença da narratividade, somada à figurativização, fazem com que o tempo subjetivo da lírica, em que há a presentificação da memória a partir de sua recordação, passe a ser um instante consagrado e compartilhado entre MC e audiência. A voz que canta, na figurativização e nos aspectos rítmico-melódicos que compõem o *rap*, pode ser associada à consagração do instante, com a devida atenção para os distanciamentos teórico-críticos que devem ser demarcados nessa articulação: partindo do trabalho de Octavio Paz (2012) acerca da lírica tradicional, ao se deslocar do fluxo temporal um determinado momento, esse momento passa a ser vivido, saindo da cronologia e tornando-se sempre original, presente. Mas, para poder tornar-se agora, o texto poético precisa se fazer presente entre os homens, portanto, encarnar na história, justamente por ser parte de um tempo e um lugar. Esse duplo movimento do instante consagrado, de deslocamento e fixação na história, evidencia a dependência mútua que há entre poesia e história: “sem os homens, que são a origem, a substância e o fim da história – o poema não poderia nascer nem encarnar; e sem o poema tampouco haveria história, porque não haveria origem nem começo” (PAZ, 2012, p. 193). O poema, com isso, necessita da experiência para tomar vida; daí vem seu poder de sempre ser presente, agora.

É por essa inserção no tempo que se pode dizer a poesia, já que o poeta, pertencente à história, necessita da palavra, que também habita a história. O homem elabora-se na palavra poética, que, na perspectiva de Paz, carrega em si uma contradição, por ser “uma unidade que só consegue se constituir pela plena fusão dos contrários” (PAZ, 2012, p. 196). O próprio poema carrega uma luta interna, e disso decorre sua vivacidade e seu perigo, já que o poeta passa a ser aquele que fala por desvios, que sempre diz outra coisa, inclusive quando diz as mesmas coisas que o resto dos homens e, acima de tudo, afirma que isto é aquilo. Além disso, o poema assemelha-se ao homem pela sua paradoxal relação com a história: assim como a palavra poética desloca-se e insere-se no tempo, o ser humano “quer se realizar como totalidade e cada uma de suas horas é o monumento de uma eternidade momentânea.” (PAZ, 2012, p. 197)

O processo de presentificação do instante faz com que o poeta leve o leitor à recriação do poema, e esse retorno à origem leva o este sujeito a, muito mais do que

ler, se ler, pois aquele que lê recria o instante e cria a si mesmo. A condição humana revela-se nessa vivência, que é um misto de não se identificar com aquilo que se encarna e, ao mesmo tempo, só existir encarnando nesse corpo íntimo e estranho. No âmbito do *rap*, sua poesia recria vivências marcadas pelos choques de uma sociedade desigual, na articulação entre presentificação lírica e narrativização: o viés narrativo que se manifesta nas letras de *rap* transita entre a historicidade que perpassa o gênero musical e suas condições de emergência e a subjetividade que entrecorta os corpos daqueles que se relacionam com o gênero. Esse instante encarnado corporifica as chagas e as resistências que historicamente perpassam os afro-brasileiros, fazendo da rima o balançar desse corpo entre tradição, violência e resistência.

No trecho a seguir da canção *Esquiva da Esgrima*, de Criolo, é importante destacar como o instante se constrói não como um evento único que estabelece uma unidade lírico-discursiva, mas é montado a partir de fragmentos, de cenas que permitem a figurativização de cenas e de experiências que são coladas:

Uma bola pra chutar, país pra afundar  
 Geração que não só quer maconha pra fumar  
 Milianos, mal cheiro e desengano  
 Cada cassetete é um chicote para um tronco  
 Alqueires, latifúndios brasileiros  
 Numa chuva de fumaça só vinagre mata a sede  
 Novas embalagens para antigos interesses  
 É que o anzol da direita, fez a esquerda virar peixe  
 (CRIOLO, 2014b).

Os versos acima surgem após o refrão da canção, contudo, antes, entre estes e o refrão, há uma levada percussiva que evoca os terreiros de candomblé, com duração de 12 segundos. No 12º segundo, há uma interrupção e, após 1 segundo, Criolo canta os versos acima. Há a presentificação a partir de cenas que perpassam a vida e os corpos dos afro-brasileiros: o esporte (futebol) como funil de ascensão social, a violência policial, os capitães do mato e os latifúndios remetendo ao período escravocrata e a repressão às manifestações (“Numa chuva de fumaça só vinagre mata a sede”) presentificam fatos a partir de montagens, fragmentos, característica recorrente na lírica contemporânea. A voz lírica, em um mundo em que a velocidade e a perspectiva quebram o desejo de totalidade, constrói o instante poético a partir de estilhaços de sua experiência, permitindo o remanejamento e o confronto de



diferentes perspectivas subjetivas, culturais, históricas e sociais. É a partir dessa montagem, dessa colagem, que o *rap* propõe a rasura da tradição histórica e cancional no Brasil.

Diferentemente da tradição acerca do gênero lírico tradicional, que estabelece como critérios de classificação e valoração de um poema sua unidade e a genialidade que percorre a construção de imagens, o *rap* situa-se na lírica contemporânea, em que citações, sobreposição de acontecimentos ou vozes e o distanciamento de um ordenamento sintático-gramatical são ferramentas de situar esse poema na história. A genialidade não-original (PERLOFF, 2013), que revisita as inovações estéticas do Modernismo e que destaca o caráter musical da poesia como forma de falar sobre seu tempo, faz com que os fragmentos de sons, vozes, versos e histórias, costurados pela tematização entoativa do *MC*, faça com que o tempo incorporado na poesia seja a contemporaneidade, com isso, um tempo de simultaneidades, e a unidade da lírica tradicional abre espaço para uma voz polifônica, que recorta, cola, revisita e rasura lugares de fala, discursos e ideologias, estabelecendo, com sua voz, um lugar em comum, um espaço de coletividade construído não apenas pela rememoração, mas pelo compartilhamento de experiências; pela incorporação das vivências múltiplas trazidas pela canção de *rap*, seus ouvintes se inserem nas vozes evocadas pelo *MC*, que canta sabendo de sua impossibilidade de ser uma única voz. Como agenciador dessas vozes, histórias e saberes, o *MC* é bom à medida em que consegue elaborar boas costuras desses diferentes discursos.

Essas costuras empreendidas na canção de *rap* permitem que o processo de *sampling*, inicialmente associado apenas à matéria sonora, possa ser pensado aqui neste estudo como um modo de construção cancional – e aqui destaco a interlocução entre letra e música própria do universo da canção – e subjetiva, ou seja, um procedimento estético e político que busca estabelecer correspondências entre o lugar social, étnico e cultural do *rap* e seu potencial de construir agências a partir do deslocamento desse lugar ocupado.

## 2.2 “EU TROUXE NA ALMA A ESSÊNCIA QUE ELES BUSCA NO *SAMPLE*”: O *SAMPLING* COMO MODOS DE SER NO *RAP*

Criolo e Emicida estão situados em um período em que o espaço urbano é o campo de batalha em que problemáticas se chocam e é onde se encontram ruínas de

um país prometido a todos, mas alcançado por poucos. Há, então, uma postura crítica que entrelaça temáticas e procedimentos estéticos em sua canção, tanto em relação aos questionamentos a esse Brasil-potência que é posto em evidência no cancioneiro nacional, quanto a técnicas utilizadas para compor suas músicas. Partindo da intertextualidade e dos estilhaços desse mundo transformado, os *rappers* desconstroem o Brasil montado sob a égide da mestiçagem, esta sustentada pela falsa noção de democracia racial. Esse mito vende um Brasil cuja promessa de felicidade associada a uma falsa harmonia das suas etnias constituintes e a uma ilusória superação de opressões do passado. Violência, racismo e o grande número de favelas transformam-se em versos e rimas para evidenciar uma interlocução entre o local e o global próprias do estilo que deu, por exemplo, a Criolo destaque midiático, pondo, lado a lado, Carlos Drummond de Andrade ao Xbox, Kinect e diversos elementos da cultura letrada, popular e de massa. Um exemplo pode ser visto no seguinte trecho da letra de *Duas de Cinco*: “Sorte é pras crianças // Que vê o professor / Em desespero na miséria / Que no meio do caminho / Da educação havia uma pedra // E havia uma pedra / No meio do caminho / Ele não é preto velho / Mas no bolso leva um cachimbo” (CRIOLO, 2014). Os tópicos relacionados à modernidade tardia brasileira e à violência que perpassa os corpos dos afro-brasileiros na contemporaneidade serão trabalhados em seções seguintes, contudo essa introdução é relevante para destacar a canção popular brasileira como um registro das ruínas dessa modernidade prometida.

A sigla MPB, conforme Carlos Sandroni (2004) no artigo “Adeus à MPB”, é pensada partindo-se de uma ideia de “povo”. Disso decorre meu interesse em compreender pela música a estruturação de uma sociedade moderna no Brasil. Desde a receita dada pelo modernista Mário de Andrade no *Ensaio sobre Música Brasileira*, de 1928, já se tinha um prenúncio da amálgama entre a música erudita e a popular, revelando a natureza aglutinadora desse termo na cultura brasileira. Relacionado a isso, há o crescimento tanto de uma população urbana, quanto de meios de comunicação que mobilizam uma cena musical nesse espaço que, conseqüentemente, gera frutos distintos da chamada música folclórica, ou, como alguns chamariam, música de raiz. O termo “música popular” passa a ser posto, entre os anos 40 e 60, como algo distinto à música folclórica, por conter elementos antes considerados negativos, por evidenciar uma contaminação “pelo comércio e pelo cosmopolitismo” (SANDRONI, 2004, p. 28). Com isso, a urbanização e a difusão de

tecnologias de comunicação propiciam uma repaginação na categoria MPB, em decorrência de uma mudança na produção e recepção desse material musical.

Contemporaneamente, o *rap*, com o recurso dos *samples*, aponta para uma proposta dessacralizadora e que se apropria de diversos fragmentos de sons, discursos e melodias, colando-os para construir um choque de heterogeneidades, deixando as tensões explícitas, em vez de apaziguadas, e fazendo da MPB a “invenção da impostura” (NEDER, 2008, p. 282), em que diferentes vozes e subjetividades se entrechocam, o que, associado à tônica da violência, traz a questão dos direitos humanos “não como tema assentado, mas como campo de forças em luta, na teoria e na história” (GINZBURG, 2012, p. 10). Desse modo, o *rap* é um exemplo de como a canção popular brasileira pode incorporar modos de insurgências. Tomando a impostura como um método que se reinventa em cada produção cancional, o corpo negro e o corpo da canção entrelaçam-se, ao mesmo tempo, uníssono e polifônico: a célula rítmica ditada pelo *beat*, assim como os versos, cita, critica e ressignifica subjetividades, ancestralidades, riquezas e violências. O *rap*, ao ganhar forma e força na voz e na técnica do *MC* e do *DJ*, enuncia promessas, gesto que rima insurgência e liberdade:

Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa. Surgindo desta falha, “entre a transparência do abismo e o fosco das palavras”, como escreve ainda D. Vasse, a voz deixa ouvir uma “ressonância ilimitada no curso de si mesma”. O que ela nos libera, anterior ou interiormente à palavra que veicula, é uma questão sobre os começos; sobre o instante sem duração em que os sexos, as gerações, o amor e o ódio foram um só. (ZUMTHOR, 2010, p. 12).

Retornando ao *dub*, sonoridade técnico-ancestral que possibilitou as encruzilhadas do *rap*, é possível articular seu impacto ao modo como ele agencia formas, pondo em abalo a noção de originalidade e de autoria:

O *dub* não é uma forma, mas sim um “modo de agenciamento de formas”. Roubo essas palavras de Jean Laude, um dos principais pensadores da relação entre o modernismo e a África. Segundo Laude, o que interessava a Picasso na “arte negra” não era o exotismo ou o primitivismo, mas sim a maneira mais-que-moderna que as máscaras e as estatuetas africanas propunham para se pensar o mundo visual, onde a combinação, as redes de sentido e a “montagem” têm mais importância que a organização via linearidade

da lei da perspectiva. O que os jamaicanos nos ensinaram com o *dub* era semelhante: uma outra maneira de se relacionar com os sons, como se fossem elementos arquitetônicos que podem ser combinados de muitas formas diferentes, não privilegiando nenhuma dessas formas como a original. E fizeram tudo isso por meio de uma revolução tecnológica tremenda e praticamente sem recursos tecnológicos. (VIANNA, 2003).

O *dub*, força ressignificativa da diáspora africana transformada em pensamento estético-técnico-sonoro, promove um processo de desterritorialização e reterritorialização que se manifesta nos gêneros musicais que por ele foram influenciados, como o *rap*. O *dub* e o *rap*, com o recorte e a colagem, portanto, exercitam o processo de construção imaginária dos povos da diáspora, pondo em evidência a impostura e a não aceitação de uma imagem monolítica e tácita de modernidade ou de identidade nacional:

Aliás, o *sample* (fragmento de uma música incorporado em outra), mais que um recurso para a composição musical é a materialização modelar afrorrizomática, uma vez que, por mais que se identifique de que canção ele foi extraído, ao ser desterritorializado e reterritorializado, retorna em diferença pertencendo à rede que conecta a outros referentes. (FREITAS, 2016, p. 223).

A *arkhé* digital prometida no *dub* e no *rap* sugerem a pretos e a pretas como (se) ouvir(em), permitindo que as referências conhecidas em um *sample*, um verso ou um *beat* somem às desconhecidas e que estas interfiram também nas já sabidas. Com isso, a impostura do *rap* não só manda esse corpo dançar ou bater a cabeça no ritmo do *beat*, mas gingar: como um capoeira cujo movimento é sua base – e esse jogo paradoxal é minha tentativa de desenhar um gesto que, a todo momento, é múltiplo – o *rap* ensina a esse corpo seu modo de construção, indicando a metalinguagem pela experiência de cada afro-brasileiro que se enxerga e enxerga o Brasil nas rimas.

Canções como *Mariô*, *Fio de prumo (Padê Onã)* e *Convoque seu Buda*, de Criolo, e *Mãe*, *Mufete*, *Mandume* e *Ubuntu Fristili*, de Emicida, são alguns exemplos que põem em intercâmbio universos mítico, religioso e cultural acessados pelos afro-brasileiros, sampleando-as com elementos do cinema hollywoodiano, da filosofia ocidental, dos quadrinhos, das telenovelas etc., negando o reducionismo classificatório e inferiorizante que foi imposto aos povos da diáspora:

A diáspora abala a perspectiva essencializante de unanimidade racial e de tratamento dos negros como se fossem exatamente idênticos, questionando os modelos de classificação que foram usados para os africanos e os afrodescendentes durante a colonização e também após este período, já que ela afeta uma ideia de origem e de identidade únicas, compreendendo o homem e a mulher negros como seres complexos, constituídos de múltiplas raízes, de matrizes diversas e fragmentadas. A África plural encenada aqui é *devenir* e não mais essência ontológica ou signo de um desejo inócuo de retorno do mesmo. (FREITAS, 2016, p. 222, grifo do autor).

Portanto, o *rapper* tangencia a realidade vivenciada a partir do recorte de elementos da sociedade de consumo, do universo da criminalidade e fragmentos de outras canções. Esse movimento de recorte, apropriação e colagem é uma forma de colher as ruínas à força, tomar para si objetos culturais e da sociedade de consumo que circulam, contudo são colocados como impróprios para sujeitos que historicamente foram alijados de bens de consumo e de produção e, em alguns momentos, tornando-se eles mesmo esses bens. É cabível, aqui, serem feitas aproximações entre a figura do *rapper* e a do *bricoleur*, para a compreensão do papel desse artista e os deslocamentos operados por ele na sua prática.

A distinção do poeta *bricoleur* para o poeta arquiteto ou engenheiro, traçada por Jacques Derrida a partir do pensamento de Claude Lévi-Strauss, está no campo da metafísica: o poeta-engenheiro, com seu edifício-texto levantado, imobiliza sua construção na rigidez do completo, do construído e do imóvel:

Neste sentido o engenheiro é um mito: um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse "com todas as peças" seria o criador do verbo, o próprio verbo. A ideia do engenheiro de relações cortadas com toda a bricolagem é portanto uma ideia teológica [...]. (DERRIDA, 2005, p. 239).

Da edificação dura e que fantasia uma unidade, passa-se aos encaixes frouxos e disformes de um fazer despretensioso e, ao mesmo tempo, estratégico, em que a suposta leveza que o acompanha expõe os limites da linguagem poética:

[...] o autor [segundo José Luis Borges] é um *bricoleur* mais do que um engenheiro, de acordo com a oposição que traça Claude Lévi-Strauss em *La Pensée Sauvage* (O Pensamento Selvagem). E Marllamé, por sua vez, dizia: "Comparado ao engenheiro, eu me torno, imediatamente, secundário". *Bricoleur*, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. (COMPAGNON, 1996, p. 39).

O *rapper*, usando o corpo do texto como corpo da sua história e da história de seu país, vai além do *bricoleur*: sendo ele um farejador de ruínas, que fabrica com o que encontra disponível ou dispensado, que mete mão nos boys que carregam a história dos colonizadores, dos traficantes de escravos, dos assassinos de ciclistas, dos grandes latifundiários. Emicida relata para a Studio62 (EMICIDA..., 2014) sua mania de, quando jovem, mexer no lixo dos *playboys*, iniciada por ter visto, um dia, uma revista do Capitão América descartada. Isso despertou sua curiosidade, passando a chutar os sacos mais limpos, “pra ver se rasgava, vai que cai alguma coisa, tá ligado?”. A HQ no lixo se torna verso e história de sua trajetória, revista rasgada, suja, sendo essas marcas também marcas das canções e de seu corpo. Também Criolo, ao ouvir as vozes da favela a cantar a MPB, como narra em entrevista a Hans Ulrich Obrist (2013), é esse sujeito que faz do furto parte da rima. Apropriação ruidosa, fragmentada, em que uma página da HQ pode ter se perdido ou, na interferência da rádio ou no silêncio do vizinho que canta, trechos se percam dos ouvidos, porém essa apropriação movimenta o corpo a costurar esses intermináveis buracos. São nessas costuras que o furto e a força do *rap* ensinam a impostura.

O *DJ* também faz do furto seu procedimento artístico. Seu trabalho conjunto com o *MC* se manifesta na canção de *rap* a partir da colagem. O *DJ* exhibe uma forma de composição muito específica, que não parte do uso de instrumentos musicais, mas de uma maquinaria que exige não apenas conhecimentos musicais, mas técnicos, por conta do manuseio de programas de edição de áudio e de outras tecnologias. Assim, essas figuras transitam entre o papel de artistas e o de produtores, com um rico acervo tecnológico para inserir efeitos, modulações e simulações, e “[...] quando o equipamento dentro do estúdio se transforma num instrumento musical, ‘surge o músico engenheiro de som’ para nele compor” (BACAL, 2008, p. 321).

Essa dupla atuação de artista e de produtor, gíngua necessária para fazer a técnica e o furto rimarem, permite que tudo seja música: o *scratch*, por exemplo, que é a técnica de arranjar o disco de vinil no *pick-up* com movimentos para frente e para trás, é esse ruído ao mesmo tempo ruína de um produto pré-existente e elemento musical gerador de riqueza sonora. Portanto, podemos pensar esse ruído não só um elemento que marca a renovação da linguagem musical, como também um elemento que ambienta a modernidade (WISNIK, 1989). O arranhão gerado pela agulha no *LP* é a mão do *DJ* rasurando notas, harmonias, melodias e histórias, metendo mão nesse acervo que agora é seu e de quem estiver disposto a ouvir. E a voz do *MC* também

se faz ruidosa, no *beat box*: percussividade vocal que simula *beats*, ruídos e ritmos elaborados pelas ferramentas técnicas utilizadas pelos DJs, o *beat box* é o corpo trazendo a máquina para si. É uma forma de testar os limites da palavra cantada, roubando sons e aparelhos e engolindo-os. Novamente, o não possuir o que a lógica capitalista fornece tem como resposta insurgente a apropriação, que se constrói no limite entre semelhança do som feito por esse instrumento vocal com um som editado por um *DJ*. Assim, na ausência dos meios para reproduzir um som durante uma rima, o *MC* performatiza esse homem-máquina-instrumento.

Com o avanço tecnológico deste último século, mais e mais pessoas passam a montar, em suas próprias casas, seus estúdios, o que é facilitado pela redução de custos, pela gama de equipamentos disponíveis no mercado e pelo aumento da qualidade destes. Com isso, podemos utilizar a categoria “autoprodução” apresentada por Tatiana Bacal (2008) para aqueles que têm seu computador como material de criação, sendo esta categoria uma ação, pelo fato de se considerar todo o processo parte da produção musical, e não uma divisão hierárquica entre composição e produção; não é mais um produtor musical trabalhando em cima de canções ou músicas já estruturadas, mas é ele, ao mesmo tempo, quem capitaneia a composição, a mixagem e a produção.

Vale frisar, ademais, o processo coletivo que envolve a composição das canções de *rap*, distante do senso-comum acerca do procedimento artístico, que é perpassado por termos como “originalidade” e “genialidade”. Esse processo de criação coletivo permite ver o quinto elemento desenhado na forma das canções: a mensagem construída pela rima é gestada desde essa pequena comunidade criada entre *DJ*, *MC* e o universo de referências capturado por eles. Essa pequena comunidade tecida pelo e no corpo da canção, longe da descontração apontada por Benjamin (1987a) decorrente dos meios de reprodução técnicos, desperta a audiência para referências gestuais, vocais, tecnológicas e sonoras advindas do trabalho coletivo de *DJ* e *MC*. Logo, a impostura na forma é enfrentamento à alienação e à morte do corpo negro na modernidade tardia brasileira, por ser a técnica produto do furto, efeito do modo de produção que se alimenta da desigualdade e do exército de reserva e de corpos negros. As contradições, portanto, do sistema econômico em que estamos inseridos é ferramenta para que a canção de *rap* seja, na contemporaneidade, resposta a esse tempo de ruínas.

Numa entrevista dada pelo *DJ* e jornalista Camilo Rocha, a caracterização apresentada por ele à música eletrônica revela traços dessa forma de elaboração artística, muito cara à contemporaneidade:

A própria estrutura da música eletrônica é diferente de uma canção. Se baseia muito mais na repetição e a forma da composição é diferente: você trabalha mais com a *colagem* de sons do que no modo tradicional de compor, de pegar um instrumento e tirar, *fazer* uma música. (ROCHA, 2006, p. 425, grifo meu).

Destaco duas palavras na citação: “colagem” e “fazer”. O motivo do destaque do primeiro vem da aproximação da criação de uma música eletrônica com o estudo empreendido neste trabalho: o *DJ*, ao inserir diversas trilhas – cada uma delas referente a um trecho de uma música ou canção preexistente, um instrumento simulado pelo computador, voz ou ruído gravado –, elabora sua música nesses encaixes, evidentes quando um ouvido atento capta os trechos separados, por exemplo, ao reconhecer que uma canção regional ou um discurso foi inserido naquela nova música. Inicialmente esse processo pode parecer o mesmo utilizado na mixagem de canções de um compositor instrumentista, já que cada músico grava seu instrumento e, em estúdio, as camadas vão se montando até que o produto – a canção, com seus instrumentos e vozes – ganhe corpo. Mas, nesse caso, as linhas de baixo, percussão, voz, entre outros, em geral, seguem a melodia, definida como “conjunto de sons dispostos *em ordem sucessiva* (concepção horizontal da música)” (MED, 1996, p. 9, grifo do autor). Na criação musical feita pelos *DJs*, os pedaços colados podem, a princípio, ser nitidamente diferentes, como dois trechos de músicas de estilos musicais distintos, mas o “músico engenheiro de som”, com seu aparato e conhecimento técnicos, contorce e modifica esses pedaços, adequando-os para o seu interesse e ligando-os. Essa ação, vale reforçar, está sempre em direção ao que o *MC* escreve, trabalho conjunto de apropriação e de costura, pertinente ao contexto do *hip hop*.

É por esse trabalho de recorte e colagem que chego à segunda palavra destacada no discurso de Camilo Rocha – “fazer”: como sujeito que congrega diversas posições no processo composicional, tanto o *DJ* quanto o *MC* têm, no trabalho de pesquisa, de audição e de seleção das partes, um cuidadoso labor, que, análogo ao trabalho do escritor com o signo – escolhido, burilado, retorcido e ressignificado – não pode ser visto como secundário. Os dois têm ouvidos, olhos e aparelhos ligados para



esse trabalho. O procedimento, ou seja, o fenômeno do recorte e da colagem, da manipulação, da experimentação, tem grande relevância para o fazer artístico, pois o resultado – sempre aberto, no sentido de ser terreno de outras leituras – será também manipulado interpretativamente por aquele que tem acesso às canções. O *disc joker* e o *rapper*, como farejadores de sonoridades, precisam manipular um grande acervo para construir seus trabalhos musicais, além de uma sensibilidade empírica quanto a conhecimentos teóricos do campo da música. Consultando entrevistas retiradas do livro *A MPB em discussão*, é perceptível uma recorrência, entre os *DJs*, do discurso de se denominarem leigos em teoria musical. Como Camilo Rocha (2006, p. 429) afirma:

Não costumo dizer que ele [o *DJ*] é músico, mas ele é musical. Embora não seja um músico no sentido tradicional da palavra, ele conhece e tem ouvido musical, às vezes melhor do que gente que estudou, de quem teve treino musical formal. Então ele sabe muito bem, ele tem um conhecimento musical enorme que, às vezes, pode evoluir para realmente estar compondo alguma coisa e criando alguma coisa.

Portanto, nesse papel múltiplo que *DJ* e *MC* assumem (engenheiro de som, produtor musical, compositor, *beat box*, além de outros), a alcunha de “músico” sofre um abalo, por não ser facilmente aceita por esses artistas: o conhecimento musical vem da sua posição como receptores, consumidores de um vasto repertório, evidenciado pelo ato de colecionar e acumular discos de vinil para a discotecagem, pela vontade de garimpar musicalidades para compor seu acervo, pela escuta de sons que chegam até eles, pelas trocas possibilitadas em batalhas de *MCs* e em outros encontros permitidos pelas encruzilhadas das ruas. Daí o caráter musical do *DJ* apontado por Camilo, que desconstrói a noção tradicional de músico, mesmo as próprias figuras desse cenário, de certa forma, buscando se distinguir dessa classificação, por carregar uma perspectiva tradicional do trabalho de composição.

O jogo de recorte e colagem é parte integrante da música, não apenas ferramenta para elaborar uma obra sem que seu processo fique evidente. Assim, o “dom de montar sequências” (ROCHA, 2006, p. 429) é atribuído ao *DJ*, sujeito que, ao deslocar as matérias primas de sua usina musical, transforma-as. O papel autoral exercido por essas figuras está no modo de produzir o objeto artístico, e não em sua originalidade pura, em que há um novo percorrendo toda a obra, cuja face do autor está nela. Os *rappers*, como um *DJ* de versos, reciclam os cantos e os discursos

ouvidos e sentidos pela população afro-brasileira, fazendo com que ela se questione pela canção e a própria MPB se questione.

A mixagem – que vem de *mix*, mistura – entre diversos fragmentos de sons, cenas e versos dissemina as referências, criando outras além daquelas trazidas da canção da qual saiu o verso enxertado. Sendo o *DJ* e o *MC* um múltiplo em sua criação, no trabalho de citação, são como cirurgiões estetas, conforme a analogia feita por Compagnon (1996, p. 37-38), em que “[...] a citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente [...]”. Portanto, *samples*, versos e visões se articulam para dar forma a um corpo cuja completude é negada.

Todo esse exercício artístico de seleção, colagem e repetição, conforme o também jornalista e *DJ* Carlos Albuquerque (Calbuque), carrega um papel educativo, a estimular a curiosidade e o estranhamento no ouvinte: “[...] tem o lance de educador, no bom sentido, do cara que bota coisa nova – ou então velha – misturada no meio” (CALBUQUE, 2006, p. 418). Ser educador, no caso de Calbuque, é manejar sons e canções, promovendo outras leituras e instigando a vontade de buscar o lugar de onde aquele trecho foi destacado, quando este chama a atenção daquele que o lê ou ouve. Mas esse movimento não será baseado em uma hierarquia estabelecida entre original-cópia, mas um intercâmbio, um diálogo entre referências. Assim, a força do quinto elemento do *hip hop* novamente se incorpora: o conhecimento a partir de fragmentos irradia caminhos para que ouvintes de *rap* possam articular seus saberes a nomes de autores, filmes, versos de canções, trechos instrumentais de músicas, desenhos animados etc. Essa multirreferencialidade no *rap* constrói uma teia semântica, com o propósito de instigar ouvintes a construir essas referências e se construir a partir delas.

Em uma entrevista concedida à Revista Trip, sobre o relançamento do álbum *Ainda Há Tempo*, Criolo pontua duas questões que estão articuladas ao quinto elemento do *rap*: a mudança de alguns versos em algumas canções, que possuíam cunho machista e transfóbico, e o papel da educação como processo transformador da realidade social brasileira:

[Camila Eiroa] Você modificou algumas letras na regravação. Em *Vasilhame*, trocou “traveco” por “universo” na frase “O universo está aí, ó”.

[Criolo] Era ignorância minha, né? Por falta de conhecimento da minha parte, usei em algumas músicas esses jargões populares, alguns apelidos e palavras que não fazem sentido algum e só magoam as

peças. Eu mesmo me magoei com isso depois que refleti. Na época nem me tocava, mesmo sendo preocupado com várias questões sociais. Agradeço por ter tido a oportunidade de me rever e corrigir isso com a regravação, nos *shows* eu já cantava a nova versão há três anos.

[...]

[Camila Eiroa] Pode contar alguma situação?

[Criolo] Vi o quanto era contundente “as vadias quer mas nunca vão subir” [na canção *Subirusdoistiozin*] quando uma jovem que estava em um show me perguntou muito educadamente “Criolo, tem como você mudar isso?”. Ela foi de uma humildade. Não me agrediu, me educou. Nisso, conversei com amigas que são líderes de movimentos feministas e elas me ajudaram a trocar pela palavra “vazia”, as pessoas vazias, as que não têm algo positivo em seu coração. Me deu uma luz. Não custa nada educar, estamos aqui para aprender também.

[...]

[Camila Eiroa] As letras do *Ainda Há Tempo* são muito pesadas. Você acha que a realidade que está impressa nelas ainda se faz atual?

[Criolo] São coisas que estão presentes, latentes e pulsantes. Ainda é um país extremamente preconceituoso, xenófobo, racista e machista.

[Camila Eiroa] E o *rap* é uma maneira de mudar isso.

[Criolo] O *rap* é muito forte. Me ajudou a ver que eu era alguém no mundo e que eu conseguia me expressar de algum jeito. Isso com onze ou doze anos de idade, o que é muito importante para um adolescente. Quando eu canto “eles querem que você desista, mas jamais se dê por vencido”, é também pra enxergar que a maioria de nós quer uma mudança no mundo e *a gente não pode se desconectar*. Enquanto os caras jogam um monte de coisa para vender nossos olhos, eles vão fazendo o rolê deles. Entende? (CRIOLO, 2016b, grifo meu).

O processo de recorte e colagem e a produção de conhecimento nesse processo se manifesta na autocrítica de Criolo sobre suas regravações ou apresentações ao vivo. Na mudança dos versos, é evidente um processo de construção de conhecimento estabelecido a partir de conexões, redes, evidenciado na tessitura da letra. Notadamente, a pequena comunidade performatizada na canção colocou o autor frente ao seu passado e valores incompatíveis com um corpo que canta respostas a violências sofridas por minorias. Uma jovem se torna anônima e coautora do verso rasurado na canção de Criolo, manifestando não só a multiplicidade presente nas canções do artista, como também estabelecendo uma multidirecionalidade na relação entre obra-artista-ouvinte. Ser possível encontrar, na *internet*, as duas versões do álbum *Ainda Há Tempo* explicita a rasura necessária no *rap*, que se quer sempre em movimento, em direção às subjetividades.

Dessa forma, Criolo, como *rapper*, não se posiciona como uma voz que fala em lugar de/para um grupo e atua como transmissor de conhecimento, mas

compreende as dinâmicas multirreferenciais que envolvem um espaço formativo, seja ele formal ou informal. Abrir espaço para rasuras na canção que tem seu nome como autor é incorporar o desejo de conexão com aqueles que compartilham e coparticipam da canção, não como audiência passiva, mas como corpos políticos que, pela rede de afetos, possibilitam alternativas para confrontar a realidade violenta na sociedade e nas canções de *rap*. Assim, a denúncia social leva em conta as nuances das diversas minorias e as violências pelas quais elas passam, sem generalizar ou estabelecer um olhar fixo e distanciado dessas realidades. A postura da jovem também aponta o inacabado das canções e dos sujeitos. Por isso, ainda há tempo: as pessoas só estão perdidas, como a canção de mesmo nome diz.

Houve, também com Emicida, situação análoga ao que ocorreu com Criolo em relação a suas letras, contudo com posicionamentos diferentes, o que considero ser necessário destacar. O caso envolve a canção *Trepadeira*, com participação do sambista Wilson das Neves, cuja letra segue abaixo:

Margarida era rosa, bela  
 Cheirosa e grampola, tipo casa das camélias  
 Gostosa, bromélia, toda prosa  
 A me enlouquecer, bela, tipo um ipê, frondosa  
 É um lírio, causa delírios, líria  
 Vício é vigiar, chique como orquídea  
 Ahh, cabelos como samambaia e xaxim  
 Flô, perto dela as outras são capim pô  
 Girassol violeta, beleza violenta  
 Passou aqui como se o mundo gritasse arrasa bi!  
 Flor de laranjeira ou primavera inteira são  
 Flores e mais flores todas as cores da feira, irmão  
 "ô, essa nega é trepadeira, hein"  
 Minha tulipa! A fama dela na favela  
 Enquanto eu dava uma ripa  
 Tru, azeda o caruru  
 Os manos me falavam que essa mina dava mais  
 Do que chuchu  
 Aí é problema, hein, você é loco

Você era o cravo ela era a rosa, e cá entre nós  
 Gatinha, quem não fica bravo dando sol e água  
 E vendo brotar erva daninha  
 Chamei de banquete era fim de feira  
 Estendi o tapete mas ela é rueira  
 Dei todo amor, tratei como flor  
 Mas no fim era uma trepadeira

Mamãe olhou e me disse "isso aí é igual trevo de 3 folhas  
 Quer comer, come. mas não dá sorte"

Vai, brinca com a sorte

Bem me quer, mal me quer, ó  
 Nosso amor perfeito amargou, tipo jiló  
 Maria sem vergonha, eu, burro, chamei de trevo de 4 folhas  
 In love, enraizou, fundo  
 Mas você não dá, ou melhor dá, mas pra tudo mundo  
 Eu quis te ver de jasmim, firmeza  
 No altar, preza, branquinho, olha, magnólia, beleza  
 Victoria régia, brincos de princesa  
 Azaleia pura, Madre Teresa  
 Mas não  
 Você me quis salgueiro chorão, costela de adão  
 Raspou o cabelo de sansão  
 E tu vem, meu coração parte e grita assim  
 "arrasa biscate! "  
 Merece era uma surra, de espada de São Jorge (é)  
 Chá de "comigo ninguém pode"  
 Eu vou botar seu nome na macumba, viu  
 Então segura

Você era o cravo ela era a rosa, e cai entre nós  
 Gatinha, quem não fica bravo dando sol e água  
 E vendo brotar erva daninha  
 Chamei de banquete era fim de feira  
 Estendi o tapete mas ela é rueira  
 Dei todo amor, tratei como flor  
 Mas no fim era uma trepadeira

Wilson das Neves: tá vendo aí parceiro?  
 Emicida: o quê?  
 Wilson das Neves: fui dar assunto, aí, virou bagunça  
 Me esculachou. por sorte  
 Emicida: que sorte hein  
 Wilson das Neves: também agora sai fora, xô xô  
 Emicida: vai embora, pode descer a ladeira  
 Wilson das Neves: xô, xô  
 Emicida: sai, sai andando. não merecia nem essa rap  
 Gastando tinta com isso aí? tá loco  
 Wilson das Neves: mas que era bom era  
 Emicida: isso é verdade  
 (EMICIDA, 2013).

O teor da letra foi sinalizado por diversas mulheres como machista, por conta de sua visão acerca da liberdade do corpo feminino. Não só a letra, mas a participação de Wilson das Neves e o diálogo com a tradição do samba são marcas de um discurso que historicamente deu ao homem o lugar de definidor dos paradigmas de mulher decente e indecente. Em publicação em sua página do *Facebook*, Emicida postou o seguinte texto:

Queridas amigas militantes feministas,

Vi suas manifestações nas minhas redes sociais ontem à noite - a de colegas próximas, que me conhecem bem, me chamou a atenção -, mas não quis escrever no calor do momento. Talvez me manifestar ali no meio de tantas pessoas ávidas por um judas fosse apenas alimentar mais polêmica em vez de jogar luz no tema importantíssimo levantado por vocês.

Eu gostaria aqui de falar sobre a canção, pois discordamos sobre ela. Nossos pontos de vista são bem diferentes. Compreendo e respeito o de vocês. Agora, se me permitirem, irei dizer o meu.

Antes de mais nada, nunca é demais lembrar: estamos falando de uma música, certo? Não quer dizer, obviamente, que represente a minha opinião pessoal sobre as mulheres de forma geral. É uma história ficcional, gente. Um homem apaixonado percebe que está sendo traído por ela quando sai para trabalhar, e a história parte daí, em um trocadilho com vários nomes de plantas ao longo de toda a música. Me sinto um pouco desconfortável neste papel de estar aqui "explicando" poesia, não vejo muito sentido.

Mas, mais do que isso, "Trepadeira" é uma música que existe dentro de um outro contexto. Creio que meus fãs mais próximos conseguem fazer a ligação instantaneamente: estamos dando uma espécie de resposta à música "Vacilão", do EP "Sua Mina Ouve Meu Rep Tamém". "Vacilão" é a trepadeira no masculino, na qual partimos do ponto de vista em que uma garota queria aquele cara só para ela, mas ele não estava na mesma intenção, acabou magoando-a, perdeu uma mina firmeza e se tornou o vacilão. Pessoas que admiram o meu trabalho, porém de uma distância maior, talvez não consigam observar isso.

Em "Trepadeira", nosso vacilão passa pelo que fez uma garota passar, dessa vez ele a queria só para si, e a garota em questão não estava na mesma vibe, logo temos ali a perspectiva de um cara decepcionado, incapaz de perceber que estava passando pelo que fez outra pessoa passar antes. Essa é a história da música, as alusões a plantas e o tom bem-humorado emprestado do samba - que foi algo que norteou muita coisa no novo disco - permitem esse tipo de flerte com a poesia.

Não esperava, em momento algum, com nenhuma das canções, levantar um policiamento sobre como homens ou mulheres conduzem suas vidas sexuais. Aliás, por gostar de sexo, é vital que as garotas também gostem e se sintam livres para externar isso quando bem entenderem, fazendo o que bem entendem com seus corpos. Embora pareça óbvio para nós, muitos não conseguem entender que os corpos das mulheres são das mulheres e ponto final. Compreendo que esse ponto é um tabu e que minha opinião sobre o tema não é a da maioria na sociedade machista e patriarcal em que vivemos.

Peço que levem essas informações em consideração ao tecer seus comentários sobre minha conduta/carreira/intenção com essa música. Ela não tem a menor intenção de generalizar nada de pejorativo sobre as mulheres, é uma música feita a partir da perspectiva de alguém

traído, tal qual Lupicínio Rodrigues em suas muitas canções de dor de cotovelo, e eu poderia citar muitos outros artistas que usaram esse tipo de tema. Peço que não sejam parciais ou até mesmo maldosas ao discordarem de meu ponto de vista, pois num mundo com tantas perspectivas, podemos ter duas diferentes aqui, certo?

E, vale lembrar, lutamos do mesmo lado. O tema do machismo no rap é importantíssimo e deve ser debatido e combatido, assim como na sociedade como um todo. Gostaria de lembrar que já colocamos o dedo nessa ferida ao criar "Rua Augusta", saindo do lugar-comum da mulher como "vadia/produto/objeto", e humanizando a imagem de uma prostituta.

Foi um trabalho maravilhoso, diga-se de passagem, e os frutos positivos dele são colhidos até hoje, mudando muitas visões preconceituosas sobre o tema. Fora outras iniciativas nossas que não creio precisar enumerar. Digo isso pois gostaria muito que minha luta e história tivessem um peso um pouco maior dentro disso. Aliás, ontem, durante a primeira entrevista ao vivo sobre o novo disco, esse tema foi levantado por mim quando fui questionado sobre o porquê de tantas mulheres no disco. Respondi sobre como é importante e simbólico mulheres falando por si próprias em uma sociedade machista como a nossa. Se a canção ofendeu uma parcela de vocês, engulo o sapo publicamente de me desculpar e dizer que jamais iria compor algo nessa intenção. Isso para mim também parece óbvio, mas peço que pensem no contexto inteiro e se sintam livres para prosseguir no debate sobre o tema, inclusive em minhas páginas.

Creio que existem raps bem piores sobre as mulheres para serem combatidos, mas como toda caminhada começa com um primeiro passo, que saibamos dar esse e fortalecer essa construção, que trará frutos positivos para todas as mulheres. Eu fui criado em uma família de mulheres. Tenho uma filha, preciso construir um mundo em que elas possam realmente ser livres.

Muito me entristeceu ver que, ao manifestarem-se sobre sua perspectiva, muitas mulheres sofreram críticas desrespeitosas nas redes sociais. Eu vi e debati sobre tudo durante a madrugada. A razão da existência de sua (nossa) luta está justamente nas manifestações agressivas e desrespeitosas que brotaram para calar suas vozes. Não estou neste bolinho, ok? Repito aqui, estamos do mesmo lado e que juntos possamos extrair algo de bom e construtivo dessa discussão.

Muito respeito a todas as feministas (principalmente as que me xingaram pouco rs)

Seguimos no caminho.

Emicida

A rua é nóiz<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Post publicado na página de Emicida na rede social *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/EmicidaOficial/posts/568493269875016>>.

Ainda que seja, na leitura do *rapper*, licença poética para construção de imagens dos sujeitos em periferias brasileiras, há o peso que o posicionamento que o *rap* e que artistas como Emicida carregam com seu trabalho. Mesmo destacando o papel dele para a desconstrução de paradigmas no contexto do *rap* em relação ao machismo, colocar na mesma balança “vacilão” e “trepadeira” e afirmar que as críticas estão ligadas a um policiamento do corpo evidencia, na minha opinião, a necessidade de a crítica da música ter sido feita, justamente pelo fato de as marcas linguísticas que denotam a primeira pessoa do plural não permitirem que aquelas mulheres que apontaram as críticas sintam-se contempladas, o que fica ainda mais explícito em “Muito respeito a todas as feministas (principalmente as que me xingaram pouco rs)”.

Como será discutido na quinta seção desta tese, Emicida afirma buscar construir referências para os afro-brasileiros, além de dialogar com a filosofia *ubuntu* para a construção desse projeto. Assim, compreender o papel do outro no processo de recepção e de produção de sentidos, principalmente quando consideram a relevância política do *rap*, é crucial para que as incoerências que perpassam todas e quaisquer subjetividades em suas atuações não cheguem ao limite do silenciamento. Portanto, acho necessário apontar as distinções nas posturas de Criolo e de Emicida frente ao modo como as apropriações, recortes e colagens afetam seus interlocutores. Acima de tudo, a canção permite que debates importantes sejam colocados e que, mais ainda, o artista seja questionado acerca do seu trabalho, sem que haja o enclausuramento em uma imagem de voz autorizada, pronta e que estabelece verdades inquestionáveis. Por conta disso, o título do texto de Stephanie Ribeiro (2015) acerca do machismo em Emicida provoca a problematização desse papel assumido pelo *rapper*: “Só vai ter *Ubuntu*, Emicida, quando você deixar de ser machista”.

Voltando ao foco referente à abordagem acerca das relações entre conhecimento, figurativização e o processo de recorte e colagem, analiso *Samba do Fim do Mundo*, para indicar como os procedimentos de passionalização, tematização e colagem/*sampling* compõem o corpo da canção e possibilitam a presentificação dos fragmentos de Brasis que perpassam e marcam os corpos daqueles que estão em condições sociais mais vulneráveis, especialmente os afro-brasileiros.

Roubei dessa música o título para a tese, por ser a primeira canção que vem em mente quando penso em que música me fez buscar conhecer mais Emicida. Essa canção, *Mandume*, e *Ainda Há Tempo* e *Convoque seu Buda*, de Criolo, foram as



primeiras e as que levaram tanto ao universo do *rap* quanto ao que vem a ser trabalho. Além disso, *Samba do Fim do Mundo* evoca a icônica Elza Soares (2015) com seu álbum *Mulher do Fim do Mundo*, cuja música homônima desenha o corpo feminino nas contradições marcadas logo nos seus primeiros versos e na mistura entre instrumentos de samba e sons eletrônicos:

Meu choro não é nada além de carnaval  
É lágrima de samba na ponta dos pés  
A multidão avança como vendaval  
Me joga na avenida que não sei qual é  
(SOARES, 2015).

São duas canções significativas para pensarmos como a ideia de fim do mundo sinaliza uma urgência no combate das dores que pulsam nos corpos negros. A canção de Emicida, com o *sampling* e com as diversas referências evidentes, se apresenta como um exemplo de como os afro-brasileiros se insurgem contra esse paradigma, jogando com símbolos que ora evocam uma ideia de nação artificial e violenta, ora demarcam perspectivas distintas e potentes que acompanham os afro-brasileiros:

Somos a contraindicação do Carnaval  
Nagô do tambor digital  
Fênix da cinza de quarta, total  
O MST da rede social  
Sabendo de onde vêm as crianças, alarma  
Assim como cê sabe de onde vem as armas  
Grana de judeu, petróleo árabe, negócios  
Mas sangue e suor são sempre nossos, chefe

Vai ter 157 e 12 lá  
Enquanto a Unicef vier depois das HK  
Sem blefe ou teoria  
CDF do que não presta, olha pra esse lugar  
E os rapper brinca de cafetão, vem tipo um afegão  
Estoura o champanhe, ri da própria extinção  
Corremos como Alain Prost  
E o prêmio? Frustração, pondo pra baixo  
tipo a sombra do Ghost  
Nova Tropicália, velha ditadura  
Nossa represália, fuga da vida dura  
Ação necessária por nossa bandeira  
Que isso é a reforma agrária da música brasileira

Quantas noites cortei  
É importante dizer  
Que é preciso amar, é preciso lutar  
E resistir até morrer

Quanta dor cabe num peito  
 Ou numa vida só  
 É preciso não ter medo  
 É preciso ser maior

Somos a bomba, redenção, Napalm  
 Miséria, cartão-postal  
 Brasilândia, Capão, Vidigal  
 Estopim da guerra racial  
 Foi Amistad, pouca idade, hoje Jihad, problema  
 Revolução morena  
 Que se descobre  
 Quando vê no sistema essa máquina de moer pobre  
 Os porco reina, orgia  
 Favela queima como congresso deveria  
 Eu falo de suor e calos, traumas e abalos  
 Almas e ralos, São Paulo

Fumaça feia  
 Capitães do mato versus capitães de areia  
 Tristeza, pé no chão  
 No país referência em arma antimanifestação  
 Ódio na íris, drogas num pires, terra brasilis  
 Ambição, olhos de Osíris  
 E só parar quando pôr uma faixa preta no arco-íris  
 (EMICIDA, 2013).

*Samba do fim do mundo*, já em seu início, promove uma rasura a um símbolo que está associado a imagens positivas do Brasil: iniciada com um acordeon, instrumentos de percussão e a batida do maracatu, a canção quebra a expectativa que temos, criada pelo termo “samba” presente no título. Além disso, no primeiro verso de Emicida, que é “Aí, somos a contraindicação do carnaval”, é introduzida a posição assumida pela voz cantante, que estabelece um contato comunicativo com o fático “aí” e, após, coloca-se como coletividade que tensiona o imaginário do carnaval, cercado de alegria e mistura: “somos” ganha corporeidade e torna-se comunidade, que faz coro e se faz como resposta a uma homogeneidade silenciadora. Tanto o samba e o carnaval são produtos culturais brasileiros que, desde a Era Vargas, constroem uma ideia de povo, forçando, a partir de interesses, uma homogeneidade. Sendo contraindicação ao remédio varguista para as insurreições decorrentes do Estado Novo e da herança escravocrata que ainda assolava o Brasil no início do século XX, passado e presente perdem-se nessa coletividade que exige do ouvinte atenção e o trabalho de amarrar temporalidades e narrativas.

Porém, no movimento de trazer o samba para seu *rap*, Emicida evoca também esse gênero musical como um espaço de questionamento e de afirmação do povo

negro, buscando abalar uma imagem do samba como a canção da harmonia social: na década de 20, a imagem do samba, associada à rotina das comunidades periféricas, utilizam do discurso da malandragem e da vadiagem como resposta a uma lógica de vida considerada burguesa (NAVES, 2010). Assim, na positivação da figura do malandro, temos no samba um dos gêneros musicais que buscam não só representar o povo negro das favelas, como ser um modo desse setor responder à série de fatores históricos que, no início do século XX, obrigavam-nos a seguir uma lógica de trabalho e de vida carregada pelos estigmas racistas fortemente visíveis em diversas instâncias da sociedade brasileira dessa época. Portanto, o *rap* dialoga com a insurgência presente na história do samba no Brasil.

A combinação entre o ritmo de maracatu e a tematização entoativa, aliadas à referência ao viés contestatório que acompanha a história do samba e que se evidencia no título da canção, reforça a colagem como caminho estético e político, ou seja, a performatização do saber a partir da montagem e da rasura. Essa montagem, evidente no trecho do verso “E os *rapper* brinca de cafetão, vem tipo um afegão”, é evidente na mescla entre maracatu e o *beat* eletrônico do *rap*, que acompanha a canção até o verso “tipo a sombra do Ghost”. Além disso, as consoantes explosivas (/p/, /b/, /t/, e /k/), articulam-se ao *beat*, este que pode ser associado também ao *beat box*. E é exatamente na crítica de um determinado perfil de *rappers* que a canção ganha essa nuance, como forma de reafirmar a importância de não ser esquecido o quinto elemento do *hip hop*: o conhecimento. Logo, o *rapper* cafetão, ao ignorar a mensagem do *rap*, reforça o silenciamento combatido por esse gênero musical.

“Nova Tropicália, velha ditadura” é outro verso que incorpora o compromisso estético e político no *rap*. No movimento da Tropicália, pode-se apontar o manejo de diversos procedimentos, como a paródia, o paradoxo, alegoria e a colagem, que desestabilizam as demarcações estanques entre nacional/estrangeiro e popular/erudito. Com isso, o caráter ambíguo da Tropicália, sendo essa uma leitura do movimento modernista de 22, funcionava para apresentar uma visão multifacetada do Brasil e de sua música, saindo de uma lógica da exclusão, do “ou isso, ou aquilo”. Para apoiar essa afirmação leitura, trago novamente a invenção da impostura na MPB, afirmada por Álvaro Neder (2008, p. 282):

O sujeito da MPB não tem uma identidade. O sujeito da MPB é um enigma, migrando intertextualmente através de diferentes

subjetividades produzidas pela trama das vozes. *O texto da MPB é produto dessa trama entre diferentes vozes. A MPB é a invenção da impostura.* (grifo meu).

Partindo da tradição da música popular e daquilo que a modernidade disponibilizava ao país, o grupo tropicalista incorporou diversos elementos – musicais, culturais, performáticos – sem, contudo, apagar as incongruências contidas nessa associação. Essa apropriação intencionalmente descarada, irônica, cujas pontas não são aparadas, mas intencionalmente expostas, marca o caráter antropofágico do tropicalismo, em que o devoramento desses materiais culturais produz um efeito crítico quando justapostos.

Com esse processo estético na Tropicália, canção, performance e figurino eram formas de promover uma releitura cultural e, com isso, observar o Brasil sob o olhar da descontinuidade. Dessa forma, a busca de um centro ou teleologia para condicionar a interpretação cultural e histórica brasileira dá lugar ao caráter dinâmico e performático da história e da cultura. Usando a colagem e procedimentos da *pop art*, da linguagem cinematográfica e de encenação, o tropicalismo desordena a história e a cultura brasileira, pondo em crítica o pensamento artístico da década de 60 – pautado em um discurso romântico e de tradição, que direciona a uma tentativa de se buscar uma origem puramente nacional – e promovendo uma retomada à veia antropofágica levada às artes por Oswald de Andrade. O tropicalismo, ao partir do movimento de antropofagia,

constrói um painel em que o universo sincrético se apresenta sob a forma de um presente contraditório, grotescamente monumentalizado, como uma hipérbole distanciada de qualquer origem. Provoca, assim, o nascimento de uma visão estranhada das manifestações culturais, que desrealiza as versões correntes dos fatos, exigindo a renovação da sensibilidade e das formas de compreensão. A “escala” tropicalista, fruto da “contemporânea expressão do mundo”, faz explodir o universo monolítico erigido em “realidade brasileira” pelas interpretações nacionalistas do fenômeno do encontro cultural. (FAVARETTO, 2007, p. 25-26).

O tropicalismo parte do primitivismo antropofágico para, da concepção cultural sincrética, inserir novos elementos culturais caros à década de 60 e, fugindo de uma conciliação das ideias conflitantes, tornar a mistura e a instabilidade a face brasileira – considerando essa face caleidoscópica e dinâmica, ou seja, performática.

Resgatar o arcaico e colocá-lo ao lado do moderno, montando imagens heteróclitas da nação, resulta no procedimento cafona, em que “a mistura e a dramatização das ‘reliíquias do Brasil’ evidenciam a aberração resultante da justaposição dos anacronismos e da modernização” (FAVARETTO, 2007, p. 114). No embaralho daquilo que alicerça a tradição brasileira e do que é mais atual, moderno, esse procedimento gerava a desmistificação do Brasil: “o tropicalismo é desmistificador: *expulsando o todo-Brasil, gera o ‘vazio’, um campo investido pelas pulsões*. O desejo passando pelos fragmentos, desterritorializa os investimentos regrados”. (FAVARETTO, 2007, 128, grifo meu).

Dessa forma, em “Nova Tropicália, velha ditadura”, a oposição explicitada no verso revisita o procedimento antropofágico e caleidoscópico presente na Tropicália, dando nuances diferentes, como a alegria, que, tanto em Criolo como Emicida, são relidas como o asé da cultura afro-brasileira. A “velha ditadura”, que se mantém no genocídio do povo preto pelas mãos da Polícia Militar, resquício institucional do período ditatorial no Brasil, é enfrentada pela “revolução morena”, pelos nagôs de tambores digitais e sampleados no *rap*, que insistem de fazer da MPB o espaço de organização para desorganizar, como Chico Science canta em *Da lama ao caos* (1994). Os homens roubados que nunca se enganam na canção de Chico Science e a revolução morena que vê no sistema a máquina de moer pobre fazem do maracatu e do *rap* o espaço de uma diferença e um espaço de incorporação de vozes e discursos que assumem a impostura como biopolítica. A MPB como invenção da impostura pode ser articulada à impostura do *hip hop* em se adequar a uma biopolítica que silencia o corpo afro-brasileiro como enunciador e produtor de sentidos.

A impostura como negação a uma determinada inflexão corpórea, de determinar um modo de comportar-se, é recorrente na MPB e é ainda mais significativa quando estamos discutindo o *rap*. Esse gênero musical, como possibilidade de fazer do espaço artístico o terreno da diferença, de fazer da impostura um modo de questionar discursos tradicionais e vozes hegemônicas, é a lição que a história monumental não é capaz de ensinar; é, pelos desvios, falhas e lacunas, “rir da solenidade das origens” (FOUCAULT, 1979, p. 18), educar pelo sentimento e pelas alteridades – e não pela doxa, pelo modelo, pelo fechamento. Esse não-fechamento se manifesta no processo de composição, em que *MC* e *DJ*, farejadores de sonoridades que exercitam a multiplicidade a partir da performatização de identidades múltiplas no *rap*, confrontam as origens que categorizam e enquadram a imagem do

afro-brasileiro a partir do Mesmo. Porém, em lugar dos discursos tradicionais que invisibilizaram ou impuseram sobre o corpo negro a marca do inferior, o *rap* elabora possibilidade para esse corpo e para a sociedade brasileira, pela via do múltiplo, marca da canção popular.

A impostura, articulada à bricolagem e o *sampling*, como categorias para se pensar o intercâmbio entre o ético e o estético no *rap*, faz da tessitura cancional o espaço de construção de vida, que se projeta como possibilidade frente ao que se põe como norma e como morte. É com esse processo estético que se quer também uma crítica das formas, a partir da negação da autoria autocentrada e calcada no fantasma do autor e da vertiginosa dança dos sentidos, de temporalidades, o *xirê*<sup>7</sup> das subjetividades. O *rap* – distanciado de uma análise que separa forma de conteúdo – educa também pela forma, pelos fragmentos e pelas marcas de vida que são entrelaçadas em cada verso, em *scratches*, em colagens e experiências que entrecortam suas canções, ensaiando possibilidades para nossa existência:

Como fenômeno estético a existência ainda nos é *suportável*, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos e, sobretudo, boa consciência, para *poder* fazer de nós mesmos um tal fenômeno”. (NIETZSCHE, 2001, p. 132, grifos do autor).

Em *Samba do fim do mundo*, Emicida performatiza musicalmente o sujeito subalterno insubmisso no Brasil, aquele que – mesmo tendo sua voz interdita – mobiliza formas de produzir discursos. Tais insurgências que se colocam como possibilidades são apresentadas em diversas metáforas ao longo da canção, utilizando o movimento de desterritorialização e reterritorialização como estratégia para construir essas possibilidades. Esse movimento pode ser verificado no verso “MST da rede social”; nesse jogo metafórico em que reivindicação constitucional é associada figurativamente a um direito de expressão, percebemos que a voz interdita não está à espera, mas irá ocupar os espaços, promover os embates necessários. Ocupar aqui implica deslocar sujeitos e discursos que se colocaram como donos de um solo que agora se apresenta como campo de batalha. Ao entrelaçar a sigla que remete à histórica luta pela reforma agrária ao espaço das redes, conexões e intervenções construídas em espaço virtual, essa ocupação se mostra mais potente, por entender sua capacidade de se expandir indefinidamente,

---

<sup>7</sup> Palavra *Yorubá* que significa roda, ou dança utilizada para evocação dos Orixás conforme cada nação.

podendo colocar em crítica discursos, tradições, sujeitos e instituições que violentam os corpos afro-brasileiros.

Dessa forma, podemos imaginar que um dos possíveis interlocutores chamados por Emicida em sua primeira enunciação nessa canção faz parte dessa tradição social, étnica e de gênero que atua, entre outras formas, pelo Estado para interditar corpos que possam abalar um projeto de Estado oligárquico e direcionado a interesses de poucos:

O Estado no Brasil, independentemente das formas e composições que assumiu nos diferentes momentos e períodos (Monarquia e República; imperial, oligárquico, corporativo, ditatorial etc.), tem ao longo da história uma característica essencial comum: de se impor autoritariamente sobre a sociedade civil. [...] Um processo histórico marcado pela ausência de mudanças bruscas e radicais nas formas de dominação política e de acumulação de capital, ou melhor, pela ausência de transformações revolucionárias que envolvessem o conjunto da sociedade nacional, mas é, ao contrário, assinalado pela conciliação entre frações ou grupos da classe dominante, por meio de reformas “pelo alto”, excluindo das decisões políticas a grande massa da população. (SEGATTO *apud* GINZBURG, 2012, p. 231).

Emicida, preto da periferia de São Paulo, produz, como ele mesmo diz, uma “ação necessária por nossa bandeira”, ou seja, sendo ele um agente de construção de identidades e participante da organização dessas identidades nas relações de poder, compreende que o seu lugar é o do sujeito subalterno que lida com violências diversas e estruturais em nosso país. Dessa forma, é necessário mobilizar formas de expressão distintas, distanciadas do discurso dominante – a exemplo da tradição canônica da literatura do século XIX no Brasil, que ora impunha ao corpo afro-brasileiro o lugar do sofrimento ou o lugar do mal, do vilão, como nos poemas de Castro Alves e em romances naturalistas –, além de, ao promover esse discurso a contrapelo da história oficial, redimensionar as relações que percorrem os corpos de pretos e de pretas, para que a “ação necessária” ganhe forma e força. Assim:

A memória de uma sociedade, entendida como memória coletiva, deve ser permanentemente posta em debate. Ela não pode ser concebida como totalidade fechada, mas como dinâmica aberta. Aos regimes autoritários interessa focar o passado como totalidade fechada, frequentemente como mistificação unificadora, afim de controlar as imagens das identidades coletivas. Para a convivência democrática, ocorre o oposto. (GINZBURG, 2012, p. 221).

O cânone, bem como a história oficial, são documentos que carregam em si o peso da autoridade e da tradição na eleição do que e de quem deve ser lembrado. O que aqui nomeio história monumental estabelece diálogo com Walter Benjamin, em seu texto *Sobre o conceito de história* (1987), ao traçar distinções entre o historiador e o materialista histórico. Há, naquele, uma visão crítica da história tradicional, esta fundamentada na cronologia e na legitimidade de instituições como a escola, a definir, com materiais didáticos, uma determinada visão acerca dos acontecimentos, visão essa atrelada aos que podemos chamar de vencedores:

[...] Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987, p. 225).

O historicismo se contenta em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 1987, p. 232).

O *sample* e a voz afro-brasileira operam estratégias para confrontar esses esquecimentos. Samplear é deslocar fragmentos e ressignificá-los, promover neles aberturas que se transformam em caminhos para, no *rap*, fazer parte dos corpos daqueles que compartilham desse gênero. A tradição oral, que não se documenta e que se fortalece nas suas intermináveis versões e visões em cada recontar, confronta a força padronizadora e scriptocêntrica das instituições, da tradição e da história para invocar sua força entoativa, seu discurso que se incorpora na fala, no ritmo e na poesia:



A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. (KI-ZERBO *apud* FREITAS, 2016, p. 40).

Entender o papel político da arte é considerar uma forma diferente de trabalho com a linguagem, como, no caso do *rap*, é a linguagem lírica e musical. Pensando o contexto musical brasileiro e reiterando minha postura em entender a canção brasileira como um campo propício para discussões teóricas sobre a lírica contemporânea, trago a seguinte afirmação de Santuza Cambraia Naves (2010, p. 19), acerca dos anos 60 no Brasil:

[...] a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões. Os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se “formadores de opinião”. Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo.

Esse lugar de destaque que o compositor assume a partir da música se constrói a partir do embaralhamento de materiais culturais, rompendo com a dicotomia cultura erudita/cultura popular. Esse movimento ganha contornos mais firmes a partir dos anos de 60, em especial na canção popular, gerando, como observamos na citação acima, um espaço de produção de saber diferenciado. Conforme José Miguel Wisnik (2004), o saber poético-musical da canção brasileira promove um aprender com o corpo e a desconstrução do que se considera ser intelectual. E o *rap*, como gênero musical intimamente ligado à crítica social, funciona como espaço contra-hegemônico de questionamento de uma estrutura social excludente e assassina. E nessa (im)postura se faz genealógica, ao colocar em movimento os valores para tirar deles o seu falso lugar de naturalidade ou de cristalização.

O carnaval, o samba apropriado pela Era Vargas e a ideia de alegria, harmonia e felicidade que percorrem esses termos-símbolos não cabem no corpo-

território da canção, ou, trazendo Emicida, só se deve “para quando por uma faixa preta no arco-íris”. A faixa preta é esse corpo negro sendo ele próprio, aquele que irá promover uma violência afirmativa a partir da genealogia; é esse corpo que irá construir seu próprio modo de ler a história e falar dela, como, por exemplo, pelo *rap*, “Nagô de tambor digital”.

Movimentando a história e diferentes discursos que compõem o Brasil, a canção usa as imagens distópicas como ferramentas para tirar o ouvinte de sua inércia e faz da escrita espaço de emergência para afetar outros corpos. Assim, a canção é o espaço em que a palavra ganha corpo, em que a voz, rima e música se tornam indistintas. O refrão da música, em que a voz de Juçara Marçal insere a mulher negra nesse corpo-canção, tem como últimos versos: “É preciso não ter medo / É preciso ser maior.” Esse povo maior, em seu devir-revolucionário, é a invenção de um povo que falta, retomando Deleuze (2006), um povo que precisa fazer da ocupação e da criação de espaços sua ação necessária, sua existência. O povo menor que também sorri, como no final da música, ouvindo a sabedoria do Preto Benedito, que surge em um trecho recitado do poema *Milionário do Sonho*, da atriz e poeta Elisa Lucinda, que também empresta sua voz. O poema abre o álbum e possui partes espalhadas ao longo das canções do disco. O riso que encerra a canção do fim do mundo e que abre os corpos para a mais perigosa inocência (NIETZSCHE, 2001), a inocência que permite sermos sempre devir, sempre, de forma criativa, reposicionar nossos afetos e fazer com que o outro seja sacudido pelo riso afirmativo, propondo territorialidades em que outras formas de organização social sejam possibilitadas, em que o ser-em-comum esteja no horizonte dos afro-brasileiros.

### 3 GEOGRAFIA DAS RUÍNAS: O RAP E A MODERNIDADE TARDIA BRASILEIRA

#### 3.1 “CIDADÃO É UMA CIDADE GRANDE”: AMBIVALÊNCIAS DA CIDADANIA BRASILEIRA NA MODERNIDADE TARDIA

Nessa etapa do trabalho, será discutido o papel do *rap* como espaço de luta para os sujeitos afro-brasileiros no Brasil contemporâneo, destacando a fragilidade que o conceito de cidadania, ao longo da história, carrega. Para isso, estabeleceremos as relações entre a modernidade tardia brasileira e como a ideia de cidadania se construiu sob a égide de um passado escravocrata e autoritário. Das canções *Tô pra ver* e *Cidadão*, respectivamente de Criolo e Emicida, destaquei os trechos abaixo, que evidenciam meu interesse em relação ao olhar dos *rappers* no que tange os aspectos ligados à garantia de direitos e à relação estabelecida entre esses sujeitos e o Estado.

[...]

É rocambole sem recheio, tonel sem cachaça  
 Beijo sem língua, São Paulo é uma farsa  
 Banca o desarmamento, ação desesperada  
 Não investiram na educação, huh, agora paga  
 É preto e branco, um vaso no martelo  
 Uma flor sem cor, o sorriso amarelo  
 Entra ano e sai ano, meu povo na miséria  
 Se o meu negócio é cantar... Cantaremos, Cinderela  
 Eu quero aprender, eu quero saber, eu quero passar  
 pra depois desenvolver  
 Eu quero comer, eu quero beber  
 Saneamento básico, cacete, isso é o mínimo  
 Dignidade do poeta que vai se diluindo  
 Numa luta covarde vou seguindo, tossindo  
 O que mais me incomoda é sua pobreza de espírito  
 O que mais te incomoda é que eu sou feliz fazendo isso

Desistir, nunca, não sou covarde  
 Queira ou não rap é uma realidade  
 Desistir, nunca, meu povo não é covarde  
 Queira ou não o rap é uma realidade de luta  
 (CRIOLO, 2016a)

[...]

Meus vizinhos sabem menos nome de livro que de arma.  
 E a máquina que faz Bin Laden trabalha a todo vapor.  
 Solta na Babilônia, ensina a chamar rato de senhor.  
 Nós tá na fila do emprego, mantimento, visita.  
 Vive pra ser feliz e morre triste, ó que fita.  
 As pessoas se esbarra, se olha, se cala.  
 Não pede ou cobra desculpa, porque ninguém mais se fala.  
 Joga lixo no chão, como se fosse um lugar a esmo.  
 Aí dá enchente, os mesmos reclamam do governo.

Que não governa nada, tá nem pro mal nem pro bem.  
 la governar como, se aqui ninguém ouve ninguém.  
 Minha cidade trampa 24 horas por dia.  
 Os que não morrer de tédio, morre de asfixia.  
 A CIA monitora isso que cê faz agora.  
 Mas não interfere, só fere, o pai da criança que chora.  
 Nosso sofrimento dá prêmio pra quem se esconde em bairro nobre.  
 Tô cheio disso, igual as cadeias cheias de pobre.  
 Cidadania onde? Nós cuspiu na lei de Gandhi.  
 É quente mermo, cidadão é uma cidade grande.  
 A rua é nóiz!  
 (EMICIDA, 2010a).

A escolha dessas canções para dar início à discussão decorreu do fato de a ideia de cidadão se pautar em uma série de práticas que estabelecem uma existência formal dos sujeitos – a partir do estabelecimento da cidadania nacional, por exemplo, na Constituição de 1824, analisada nesta subseção – sem, contudo, considerar os conflitos étnico-sociais decorrentes da lógica colonial brasileira. Mais do que não considerar, é bem verdade, o que se tem é um enredo de movimentações jurídico-burocráticas para que a mudança decorrente da independência do país não tirasse das elites nacionais seu protagonismo na preservação de seus interesses. Com isso, defendo a ideia de que, ao longo da história, ser cidadão é a contradição entre ter uma vida formalizada juridicamente e, ao mesmo tempo, no caso dos afro-brasileiros, dificultada ou simplesmente negada, o que repercute até hoje na existência dos moradores das periferias brasileiras. Esse conceito, assim como suas antinomias, acompanham a sociedade brasileira desde o período colonial. Para tanto, será necessário situar histórica e culturalmente o que é ser cidadão no país, além de uma análise das condições de constituição da modernidade tardia no Brasil, destacando as favelas como território que presentifica esse histórico de interdições e de violências.

Em primeiro lugar, é relevante indicar a perspectiva que orienta o que venho a denominar modernidade brasileira. A expressão modernidade tardia, sob a leitura de Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda (2012), permite a compreensão do período que, no Brasil, se inicia nas primeiras décadas do século XX, estabelecendo os deslocamentos necessários em relação à perspectiva tradicional da modernidade. Assim, deve-se considerar como marca da categoria “modernidade tardia” a presença de múltiplas temporalidades, fazendo com que o espaço geográfico promova encontros de diversos tempos históricos, de culturas, de tecnologias e de subjetividades. Articulado o conceito ao Brasil, tem-se não só a pretensão de retorno

a passados – por ser o retorno o impossível da memória, espaço em que passado e presente misturam-se e constroem a ficção do já vivido –, como a ânsia por deixar esse país em sintonia com o capitalismo globalizante que começa a se impor no período pós-Segunda Guerra Mundial:

Como contrapartida à hegemonia político-cultural dos centros metropolitanos internos e externos, a consciência de quem chega tarde na história do progresso e do novo, quando o moderno parece já estar consumado, reverte a ansiedade do atraso e do débito a favor de uma construção conceitual *a posteriori*, que seja capaz de dar conta de elaborar conexões alternativas da arte com a política da cultura com a vida social. Nesse caso, a noção de *moderno tardio* não deve servir apenas para se pensar a constituição do Estado nacional brasileiro, do ponto de vista de Belo Horizonte e, depois, do projeto que culmina com a construção de Brasília. Mais do que isso, deve nos fazer ver, com a clareza necessária, o que aí é narrado sobre a própria modernidade. (SOUZA; MIRANDA, 2012, p. 53, grifo dos autores).

O conceito de modernidade vem, ao longo das décadas, sofrendo inúmeras releituras, resultando em adjetivações criadas para que se possa considerar a dinâmica multifacetada das sociedades, não mais submetidas a um referencial teórico-crítico europeu. Dito isso, é relevante também determinar o que a tradição ocidental costuma apresentar como modernidade, para que seja possível promover os devidos deslocamentos e construir o escopo desse estudo. Em David Harvey (2006), tem-se, no século XVIII, a modernidade como um projeto de acumulação de toda produção intelectual e artística em prol de um desenvolvimento humano e de enriquecimento da vida cotidiana. Isso estava relacionado ao manejo da tecnologia, da ciência e da filosofia, como forma de retirar o indivíduo da escuridão do mito, da religião e das superstições e guiando-o um espírito voltado a valores universais, operadas pela razão. Logo, gesta-se uma visão de sujeito autoconsciente, que se coloca como agente do mundo, transformando o meio natural em meio técnico (SANTOS, 2010), cuja mecanização determina a ocupação do espaço geográfico. Com isso, a lógica do homem liberal ganha força e, atrelada a ela, o desenvolvimento do capitalismo, associado à Revolução Industrial, que promove crescimento urbano e modificações profundas no modo de vida das sociedades.

Os efeitos desse processo de modernização originaram mudanças que, nos séculos XIX e XX, culminaram na crise desse sujeito autoconsciente. Com a evolução da tecnologia e dos meios de transporte, os trânsitos socioculturais desencadearam

aceleração e maior simultaneidade de acontecimentos, o que retirou dos sujeitos do início desse século a crença de uma compreensão universal do mundo. Com isso, o sujeito cartesiano, orientado por um racionalismo que ambicionava alcançar a universalidade, deu lugar a um sujeito descentrado, cujo olhar é mais um, entre muitos. Michel Foucault (1997), ao ler Karl Marx, Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche como instauradores de discursividade, afirma que, a partir destes, passou-se a ter uma forma diferente de compreender o sujeito e o seu espaço, distinta da que encontramos na lógica iluminista, iniciada no século XVIII. Reforçando essa mudança de ordem filosófica, exibem-se os efeitos danosos do desenvolvimento capitalista, com a precarização cada vez maior de uma massa operária que, ao mesmo tempo, move as máquinas que anunciam o desenvolvimento técnico-científico e que está distante do produto gerado por esse progresso. Crises econômicas, guerras, processos de urbanização que não davam conta de todo um contingente populacional que queria se manter no trem da história e da modernização fizeram com que, ao longo do século XX, surgissem, distante do modelo iluminista e capitalista de modernidade, conflitantes e heterogêneos modelos de modernidade nos diversos territórios do globo.

Com o estabelecimento de uma hegemonia capitalista, encabeçada pelos Estados Unidos após a 2ª Guerra Mundial, é observado, no Brasil, a consolidação de um Estado burguês articulado com empresas multinacionais, e, nos anos em que tivemos o país nas mãos dos militares, firmou-se um pacto entre esse grupo e o capital internacional. Com a concentração de riqueza e a repressão a toda e qualquer forma de contestação ao regime (e lemos “regime” aqui tanto no aspecto político quanto econômico), o estatismo econômico esteve associado aos interesses financeiros do mercado internacional, ao contrário do que afirmam sociólogos como Fernando Henrique Cardoso, cujo pensamento põe os mercado-livristas ao largo do autoritarismo e centralismo estatal. E, de acordo com Idelber Avelar (2003) lendo Willy Thayer, é importante pensar a ditadura como período de “‘modernização’ e trânsito do estado nacional moderno ao mercado transnacional pós-estatal.” (THAYLER *apud* AVELAR, 2003, p. 74). Esse modelo de mercado associou-se à ideia corrente no pós-guerra de que “a paz e o progresso tecnológico, dentro de um sistema de mercado livre, tornariam possível uma prosperidade econômica jamais sonhada até então” (RORTY, 2001, p. 482). A empresa militar apostou nessa lógica, associando paz ao enfrentamento do que eles consideravam “comunismo” e, dentro de um modelo

tecnicista, estimulou o desenvolvimento de um mercado interno atrelado aos interesses de multinacionais, transformando o estado de bem-estar social visto no hemisfério norte em estímulo ao consumo da classe média, o que foi chamado de milagre econômico. “Forma-se, dessa maneira, uma classe média sequiosa de bens materiais, a começar pela propriedade, e mais apegada ao consumo do que à cidadania [...]. Daí a tolerância, senão a cumplicidade, com o regime autoritário” (SANTOS, 2010).

No final dos anos 80, os constantes enfrentamentos às ditaduras na América Latina desencadearam abertura política e o estabelecimento de regimes democráticos. Esse processo se ergueu a partir da complexificação social decorrente da ocupação dos espaços políticos antes interditados pelos militares, a força de movimento de trabalhadores urbanos e rurais e de diversos outros movimentos sociais que tornaram a atuação política plural:

O discurso dos direitos, tendo surgido, ou se fortalecido, na luta contra as ditaduras, floresceu em toda a América Latina. Um conceito de *cidadania ativa* se projetou, em lugar de uma mera cristalização dos direitos como cidadania instituída. A cidadania instituinte fez-se forte durante todo esse período e permanece ao menos potencialmente como horizonte para o desenvolvimento da vida política, não obstante os desejos de forças conservadoras, que gostariam de amortecê-lo e engendrar um tipo de clima político mais frio, reforçando uma democracia de baixa intensidade, embora seja provável que a grande onda de mobilização que começou em fins da década de 1970 e durou até os anos 2000 tenha diminuído e não siga tão alta como antes nas próximas décadas – seu legado, contudo perdura e provavelmente tem levado a outros giros modernizadores da cidadania instituinte, em termos tanto da demanda por mais direitos quanto de tornar reais aqueles já consagrados nas constituições e em lei ordinária. (DOMINGUES, 2013, p. 332, grifo do autor).

Contrário a esse fluxo de maior emancipação social e de demandas sociais a solicitar uma participação ativa nas decisões do Estado, observa-se como resposta a lógica neoliberal que se instalou no subcontinente nos anos 90, em que direitos sociais e civis são freados em prol de interesses de grupos dominantes locais e de países hegemônicos. Sob a máscara de “globalização”, o Estado torna-se mínimo para as demandas sociais, mas continua a atuar como historicamente atuou para garantir as demandas do mercado:

A política agora é feita no mercado. Só que esse mercado global não existe como ator, mas como uma ideologia, um símbolo. Os atores são as empresas globais, que não têm preocupações éticas, nem finalísticas. Dir-se-á que, no mundo da competitividade, ou se é cada vez mais individualista, ou se desaparece. Então, a própria lógica de sobrevivência da empresa global sugere que funcione sem nenhum altruísmo. Mas, se o Estado não pode ser solidário e a empresa não pode ser altruísta, a sociedade como um todo não tem quem a valha. (SANTOS, 2010, p. 67).

Esse breve panorama apresentado reforça nossa perspectiva de que as múltiplas temporalidades que compõem a modernidade tardia brasileira são decorrentes dos choques sociais, econômicos e étnicos que perpassam a atribulada história do Brasil. Ademais, pensar a modernidade tardia brasileira a partir da globalização nos exige um olhar atento à problemática das dinâmicas temporais, históricas, sociais e culturais das comunidades que compõem o Brasil.

Se é verdade que a globalização revela o que ela mesma destrói, trata-se de individualizar percursos culturais localizados, com o objetivo de detectar como se constroem e se transformam, sem fetichizá-los ou reificá-los. Ao invés de estabelecer continuidades no interior de um sistema fechado – a modernidade como um todo unitário – interessa considerar os deslocamentos e agenciamentos de experiências do moderno como um espaço privilegiado para se investigar de que forma a emergência de novos valores culturais irá ampliar as alternativas de escolha e experimentação dos indivíduos e comunidades. (SOUZA; MIRANDA, 2012, p. 56).

Logo, a modernidade tardia desenha uma topografia na realidade brasileira, e essa topografia – violenta, irregular, multitemporal – é lida pelo *hip hop*, para que essa geografia de ruínas e de relíquias chamada Brasil seja posta em crítica e, mais ainda, para que os sujeitos afro-brasileiros vislumbrem modelos de sociedade cuja existência não seja reduzida às contradições que perpassam a ideia de cidadania.

A complexificação da sociedade, desde o final dos anos 80, envolve diversas frentes de reivindicações, organizadas dentro da lógica institucional do Estado para negociação de demandas, como a vinculação à organização político-partidárias ou na articulação entre movimento sociais e órgãos da administração pública. Envolveu também a maior projeção de formas de resistência que podem, a princípio, parecer dissociadas de uma atuação institucional – ou mesmo efetiva –, mas contribuem significativamente para construção dos sujeitos políticos no Brasil. O *rap* é uma dessas formas que fomentam a formação política e identitária e que reforçam o que é



fato na vida de diversos afro-brasileiros: o ônus da modernidade tardia ficou para trabalhadores, negros e moradores de periferias. É possível afirmar que essa postura ativa do *rap* é uma consequência da percepção de que, como voz do Estado, historicamente, a lei é letra morta quando se refere à garantia de direitos. E o espaço da periferia é o lugar onde, conforme afirma Emicida em *Pra Não Ter Tempo Ruim* (2009), a lei dos canalhas fez e faz a vida cheia de falha. A música *Convoque seu Buda*, de Criolo, manifesta essas ruínas de nossa modernidade:

Convoque seu Buda, o clima tá tenso  
 Mandaram avisar que vão torrar o centro  
 Já diz o ditado: "Apressado come cru"  
 Aqui não é GTA, é pior, é Grajaú  
 Sem pedigree, bem loco  
 Machado de Xangô, fazer honrar teu choro  
 De Uzi na mão, soldado do morro  
 Sem alma, sem perdão, sem jão, sem apavoro  
 Cidade podre, solidão é um veneno  
 O Umbral quer mais Chandon  
 Heróis, crack no centro  
 Na tribo da folha favela desenvolvendo  
 No jutsu secreto, Naruto é só um desenho

Uns cara que cola pra ver se cata mina  
 Umas mina que cola e atrapalha ativista  
 Mudar o mundo do sofá da sala e postar no insta  
 E se a maconha for da boa que se foda a ideologia

Nin-Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu-Jitsu  
 Shiva, Ganesh, Zé Pilintra e equilíbrio  
 Ao trabalhador que corre atrás do pão  
 É humilhação demais que não cabe nesse refrão

Nin-Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu-Jitsu  
 Shiva, Ganesh, Zé Pilintra e equilíbrio  
 Ao trabalhador que corre atrás do pão  
 É humilhação demais que não cabe nesse refrão

E se não resistir  
 E desocupar  
 Entregar tudo pra ele, então, o que será?

E se não resistir  
 E desocupar  
 Entregar tudo pra ele, então, o que será?

Sonho em corrosão, migalhas são  
 Como assim, bala perdida? O corpo caiu no chão  
 Num trago pra morte, cirrose de depressão  
 Se o pensamento nasce livre, aqui ele não é não  
 Sem culpa católica, sem energia eólica

A morte rasga o véu, é o fel, vem na retórica  
 Depressão é a peste entre os meus  
 Plano perfeito pra vender mais carros teus

A beleza de um povo, favela não sucumbir  
 Meu lado África, aflorar, me redimir  
 O anjo do mal alicia o menininho  
 E toda noite alguém morre, preto ou pobre por aqui

Nin-Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu-Jitsu  
 Shiva, Ganesh, Zé Pilintra e equilíbrio  
 Ao trabalhador que corre atrás do pão  
 É humilhação demais que não cabe nesse refrão

Nin-Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu-Jitsu  
 Shiva, Ganesh, Zé Pilintra e equilíbrio  
 Ao trabalhador que corre atrás do pão  
 É humilhação demais que não cabe nesse refrão

E se não resistir  
 E desocupar  
 Entregar tudo pra ele, então, o que será?

E se não resistir  
 E desocupar  
 Entregar tudo pra ele, então, o que será?  
 (CRIOLO, 2014b).

As fragmentações presentes na modernidade tardia se manifestam logo no título e no início da canção, na referência a traços culturais do Oriente, como o Buda e o grito samurai. Após o grito, o bum-clap tradicional do *rap* inicia, construindo uma ambiência pesada no encadeamento do baixo em um campo harmônico menor de E (mi). O “convoque seu Buda” no primeiro verso é o anúncio da necessidade de, individualmente, os interlocutores da voz cantante buscarem se salvar, em face do nível de tensão gerado pelas condições sociais, históricas e étnicas que serão apresentadas. Pior que *GTA (Grand Thief Auto)*, franquia de jogo de consoles em que os jogadores controlam ladrões em cidades grandes, a realidade das metrópoles não abre espaço para jogos ou simulações: Grajaú é evocada como território de soldados do morro e como cidade podre, de sujeitos solitários e com corpos e almas intoxicados. Longe da virtualidade dos *games*, em que a morte é enganada com um progresso salvo no jogo, o cenário construído pelo *rapper* não permite segunda chance. Aliás, sequer permite a descontração do jogo: sobreviver no inferno é saber que, a qualquer momento, seu corpo estará no alvo da morte.

A crítica social de Criolo utiliza elementos de religiões diversas para articular as problemáticas sociais, históricas e raciais a valores humanos, o que se verifica no verso “O Umbral quer mais Chandon”, que sugere a oposição entre uma marca de champanhe famosa – comumente utilizada como símbolo de ostentação – e um território, na doutrina espírita, em que os espíritos que não cumpriram sua missão na Terra vagam, sendo, inclusive, um lugar muito semelhante à vida terrena. Assim, essa construção paradoxal evidencia uma crítica, ao mesmo tempo, moral (perpassando a moralidade religiosa do que se considera ser um bom sujeito) e social, ao evocar, no termo “Chandon”, o universo de camarotes, estando os sujeitos que ocupam tal espaço assistindo e também vivenciando o clima tenso apresentado desde o primeiro verso da canção.

Nos três últimos versos, novamente a referência à cultura oriental se manifesta, agora manifestada no diálogo com *anime* japoneses. Em “Heróis, crack no centro / Na tribo da folha favela desenvolvendo / No jutsu secreto, Naruto é só um desenho”, a tribo da folha é uma relação intertextual com a aldeia onde os principais personagens do anime Naruto vivem, associando tais personagens à favela. Podemos ler, tanto na referência ao *crack* como em “na tribo da folha”, o efeito econômico, social, psicoquímico e espiritual dos entorpecentes legais e ilegais. Ao mesmo tempo, no último verso, há, assim como em “aqui não é GTA, é pior, é Grajaú”, o *jutsu* (técnica, em japonês) secreto citado – que, ironicamente, é inserir os dedos médios no ânus do oponente – é efetivo tão somente no *anime*; na vida real, é inócuo, ou seja, não muda a ordem das coisas.

Na estrofe seguinte, há a crítica a uma falsa postura ativista, verificada principalmente em setores universitários da classe média. Tal postura é apresentada para reforçar os efeitos negativos do individualismo para a construção de uma sociedade igualitária e que tenha o coletivismo como paradigma. Práticas recorrentes em espaços de militância ou posturas que se forjam como militantes (“Uns cara que cola pra ver se cata mina<sup>1</sup>” e “Mudar o mundo do sofá da sala e postar no insta”) são também causas para que o clima tenso na sociedade continue e que obrigue à voz

---

<sup>1</sup> Ainda nessa estrofe, vale apontar as problemáticas envolvendo o verso “Umás mina que cola e atrapalha ativista”: a estrutura oracional enuncia os ativistas como sujeitos passivos da ação das minas, o que, em certa medida, responsabiliza as mulheres por conta dessa “perda de foco”. Ainda que esse verso esteja dialogando com o anterior, para mostrar como homens e mulheres agem de forma individualista em contextos cuja ação coletiva deve ser o norte, é importante ser feita essa ressalva, para que não haja reducionismos da figura da mulher dentro dos diversos contextos de militância.

cantante apelar para os deuses, como último recurso. No final, o enunciador da canção aponta a hipocrisia daqueles que levantam a bandeira da legalização da maconha sem, de fato, se afetarem com o “desenvolvimento” da favela com o tráfico; queima-se a ideologia e vidas para se ter o prazer individual.

No refrão, entidades, artes marciais e conceitos são evocados para tentar dar um conforto ou resposta ao trabalhador que corre atrás do pão. A metalinguagem presente no último verso reforça a necessidade de citar tantas figuras para tentar diminuir a humilhação sentida pelo trabalhador. A repetição da primeira parte do refrão, inclusive, pode ser lida como uma necessidade de reiterar esse pedido de socorro. Na segunda parte do refrão, a passionalização ganha força, reforçada com a figurativização de cantores orientais, introduzida pelo gongo. A passionalização muda também a modalidade das frases, que passam a ser interrogativas: o enunciador passa a refletir sobre o que aconteceria se, definitivamente, fraquejasse. Não resistir, desocupar ou entregar tudo para um “ele” cuja referência não é verificável no texto é, no contexto político, social, e espiritual, abandonar a luta, deixar-se vencer diante das adversidades apresentadas ao longo da canção. Ao fundo dessa parte do refrão, *samples* de sons de luta são inseridos, para ampliar atmosfera de combate travado pelo trabalhador e que é manifestada pela voz que canta. A passionalização performatiza um filósofo oriental na imitação do timbre mais agudo e com mais alternância de altura nas notas. O gongo age como um portal, que permite esse trânsito cultural em busca de respostas a um futuro incerto e a um presente violento.

Novamente o gongo é tocado e a tematização volta a ditar o ritmo da rima, agora direcionada aos efeitos do individualismo apresentado na primeira parte da canção. Nesse momento, o foco são as migalhas, as ruínas deixadas para aqueles que sofrem os efeitos da história do Brasil e da postura hipócrita dos que dizem estar ao lado deles. Os sonhos corroídos por balas perdidas, cigarros, cirroses e depressões são manifestações de uma lógica econômica que faz do Estado um instrumento de grupos econômicos em detrimento da vida dos sujeitos e do meio ambiente. Não só a violência é criticada, como também lucros envolvendo a indústria do álcool, do cigarro e a farmacêutica. Essas referências permitem ler de que forma a modernidade tardia brasileira e capitalismo se relacionam na construção de trânsitos e de limites entre as múltiplas temporalidades presentes no país. A lógica exploratória que, ainda hoje, se manifesta no Brasil sequer permite o livre pensamento, assim como não provoca nas elites locais culpa católica: a exploração perpassa a morte, que

se torna lucro, seja com antidepressivos, seja com mais carros movidos a combustíveis fósseis. E tudo isso é vendido pela mídia, chegando indistintamente para aqueles que têm ou não condições de acessar tais ícones. Cidadão, aqui, não apenas carrega as contradições étnicas, sociais e jurídicas, como também econômicas: sendo a existência determinada pelo que se consome, como existir com migalhas?

Essa estrofe, assim como a seguinte, permite trânsitos pelos diversos espaços das cidades grandes, como forma de apontá-los como faces dessa modernidade brasileira: a bala perdida em corpos negros colide com o Chandon e com símbolos de desenvolvimento social e tecnológico fornecido a poucos; o dêitico “aqui”, onde pretos e pobres morrem toda noite, não possui uma referência explícita, o que permite a associação com a atualidade e com a história do país. Essas e outras temporalidades evidenciadas nessa e em diversas outras canções de Criolo e de Emicida traduzem um contraponto necessário ao reducionismo otimista que, durante décadas, associou modernidade a desenvolvimento, civilidade e harmonia social. A base positivista-tecnicista que perpassou esses conceitos serviu de cortina de fumaça para práticas higienistas, segregações e violências diversas, que restringiam essa boa modernidade a poucos.

Ainda no mesmo eixo de discussão, mas partindo para a produção de Emicida, analiso a canção 8, do álbum *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* (2015b):

Tipo Central do Brasil, eu vou sozin'  
 O espaço é o que faz o caminho  
 Louvou pixaim, axé Ossaim  
 A trilha dos outro vai só até onde os outro já foi  
 De oreia seca à oreia quente  
 Saudade de passar batido, tipo a morte dos inocente  
 Cabeça fria, coração fervente  
 É, há trinta ano todo ano é ano da serpente  
 Não era amor, era cilada  
 As voz que não era nóiz levou multidão por nada  
 O fardo é foda, não é conta de fada  
 Combinação explosiva, mente subversiva  
 Mas cor de madrugada, terra do 'alíse, tinge'  
 Finge que segregação é ficção tipo Fringe  
 Assim 'rancaram o nariz da esfinge  
 Maluco, cabo essa porra de  
 "O que vem de baixo não te atinge"  
 Truco!

(Entre o sucesso e a lama)

(Pertença aqui, que loucura)  
 (Entre o sucesso e a lama)  
 (Pobre ficou com a sorte)  
 (Entre o sucesso e a lama)  
 (O preto vê mil chances de morrer)  
 (Entre o sucesso e a lama)  
 (Quem não se acostumar com sistema enfrenta eles)

Se pão, meninos perdidos, Peter Pan  
 No tempo de consumo absurdo ninguém é de ninguém  
 Todo mundo quer tudo  
 Gente, cês ainda são um Auto do Gil Vicente  
 Na matilha os lobo chega, uiva  
 Queda da Bastilha, o sangue brilha igual o pelo das ruiva  
 Na falta de Machado de Assis, de Xangô  
 Vai sobrar martelo de juiz, de doutor  
 A tristeza deforma os rosto aqui  
 Aqui, entre o que não te deixa sonhar  
 E que não te deixa dormir  
 Cicatriz, Doctor Doom, gibi  
 Criei meu mundo tipo Raphael Draccon e sumi  
 Nóiz nunca entendeu essa história manca  
 Sangue índio, suor preto e as igreja branca  
 Jogando na retranca querendo que os menor respeita  
 Os professor que polícia espanca

(Entre o sucesso e a lama)  
 (Pertença aqui que loucura)  
 (Entre o sucesso e a lama)  
 (Pobre ficou com a sorte)  
 (Entre o sucesso e a lama)  
 (O preto vê mil chances de morrer)  
 (Entre o sucesso e a lama)  
 (Quem não se acostumar com sistema enfrenta eles)

Salve quebrada, século XXI chegamos, mas quem diria?  
 Na era da informação a burrice dando as carta, a ignorância dando as carta  
 Vamo buscar se informar, mano  
 Calma o jogo, entender o que tá acontecendo ao nosso redor, tá ligado, mano?  
 Unido a gente fica em pé, nunca se esqueça disso, entendeu?  
 A rua é nóiz!  
 (EMICIDA, 2015b).

A canção inicia com sons remetendo à mata, com cuícas imitando sons de animais. Destaco esse instrumento por conta da sua importância no universo do samba, promovendo uma ambientação específica para aquele que ouve a canção: o ouvinte é inserido em uma terra tropical. Tanto a cuíca como outros instrumentos surgem mixados, apresentando efeitos diversos, preparando o ouvinte para uma possível mudança de ritmo e, ao mesmo tempo, já indicando uma dicção própria para

apresentar esse lugar tropical. Assim, o primeiro verso cantado, anunciado com uma virada de bateria sampleada, cita a obra *Central do Brasil*, que pode ser articulada à orfandade de Josué no início da narrativa fílmica. O enunciador vai sozinho, rumo ao centro desse país, rumo à compreensão do que é esse território, e o caminho será construído, não seguido previamente. O trecho “o espaço é o que faz o caminho” permite a leitura da disposição da voz cantante para a construção de rotas, fugindo das trilhas já marcadas, como se pode verificar na introdução instrumental da canção, em que a quebra da ambiência tropical seria esse espaço – no corpo da canção – sendo não só explorado, mas relido. Diferentes trilhas, diferentes leituras, e a busca de ir além de onde outros já foram, não obstante sem esquecer de onde se vem, o que se manifesta em “Louvou pixaim, axé Ossain”, destacando a ancestralidade afro-brasileira e indígena<sup>2</sup>.

Em “De orelha seca a orelha quente / Saudade de passar batido, tipo a morte dos inocente”, há uma marca biográfica que também dialoga com o imaginário envolvendo as crianças negras: o termo “orelha seca” é cotidianamente utilizado para se referir a crianças que fazem pequenos serviços em bairros populares, em geral crianças negras. Emicida se reconhece como orelha seca na infância para contrapor seu histórico com sua posição atual, de artista nacionalmente conhecido: ele passou a ser aquele do qual muitos falam mal, por isso a referência também a uma expressão popular. A levada dessa parte da música, em Dm (ré menor), mantém o *sample* de bateria associado ao baixo e a um órgão sampleado, destacando as marcas do *funk* no *rap* e, como já dito anteriormente, traçando caminhos diferentes para falar do afro-brasileiro – caminhos diferentes do samba, sem negá-lo.

Nos versos seguintes, é possível lermos a ironia ligada à comparação entre a discriminação e a morte anônima, evidenciando o que poderia ser seu futuro se ele não tivesse seguido o caminho do *rap*. Assim, há uma crítica ligada ao modo como a sociedade reage à morte de afro-brasileiros e como esse ignorar é também uma violência. Também em “Cabeça fria, coração fervente / É, há trinta anos todo ano é ano da serpente”, Emicida se coloca como enunciador, sobressaindo o que se considera necessário para um *rapper*: inteligência, maturidade e consciência para que a raiva não dê lugar ao conformismo ou ao esquecimento de suas origens. Isso posto, coração fervente se articula aos trinta anos da serpente pelos quais Emicida passou

---

<sup>2</sup> O termo *pixaim* é de origem tupi, positivado ao questionar o uso pejorativo para reduzir a diferença existente no corpo indígena e afro-brasileiro.

e ainda passa. Essa postura ligada ao quinto elemento do *rap* é evocada e contraposta às vozes que levaram multidões por nada, ignorando os fardos e criando contos de fada. Em decorrência disso, o *rap* necessita ser crítico, pesado, violento: assim como Grajaú não é *GTA*, o que é cantado no *rap* não pode ser tratado como puro entretenimento, e isso liga-se à função social assumida pelos *rappers*. O posicionamento da voz cantante como mente subversiva articula-se a essa disposição para falar de fardos e questionar ficções, como o mito da democracia racial (“terra do ‘alixe, tinge” e “Finge que segregação é ficção tipo Fringe”), sendo enfático na afirmativa “Maluco, acabou essa porra de ‘o que vem de baixo não te atinge””, buscando virar o jogo, o que pode ser lido com a expressão “truco”.

No refrão, ainda dentro do campo harmônico menor de D (ré), mas encaminhando para a terça menor (fá) desse campo, tem-se a inserção de vocalises, *scratches* e *samples* de enunciações, que, em associação com o andamento mais alegre promovido pela terça maior, reforça as contradições trazidas no próprio Emicida como sujeito afro-brasileiro: aquele que, entre o sucesso e a lama, conta com a sorte e com a morte fazendo ronda por ser negro e também por não se submeter ao sistema. As contradições se manifestam na harmonia da canção exatamente pela alternância de Dm (ré menor) e F (fá), acordes que possuem, em suas tríades (notas básicas, *grosso modo*) duas notas iguais, sendo, portanto, Dm (ré menor) relativa menor de F (fá). Com isso, maior e menor são contradições e, paradoxalmente, semelhanças na postura do cancionista. Além disso, o discurso de Emicida se associa aos *samples* de *Negro Drama* e *Quanto Vale o Show?*, canções dos Racionais MC’s, e de *O Mensageiro*, do grupo RZO.

Ao final do refrão, a canção retorna ao Dm (ré menor) e temos o *sample* de um som de sinal de rádio evocando a cuíca da introdução antes de Emicida iniciar o *flow*. No momento em que a rima é lançada, tem-se apenas *samples* de percussão acompanhando a rima em volume mais baixo de Emicida fazendo referência à obra de Gil Vicente, em que condena os tempos de consumo em que sujeitos também são consumidos, inclusive crianças. Nas partes seguintes, lobos, Bastilha, juiz e doutor enunciam os agentes que, em diversos contextos, reais ou ficcionais, exercem violências contra os mais fracos. Na ausência de Machado de Assis ou o machado da justiça nas mãos de Xangô, tem-se a violência do próprio Estado, a exemplo do



racismo institucional<sup>3</sup> e do recorte de classe e étnico que constrói uma imagem do Judiciário brasileiro distante da realidade nacional. Martelo de doutor que deforma os rostos daqueles que são apenas acusados e condenados, desde o momento em que são “apenas” orelhas secas.

A consciência de que é importante o *rap* ser um instrumento contundente de denúncia, não um caminho para escapismos, é reforçada nos versos “Aqui, entre o que não te deixa sonhar / E que não te deixa dormir / Cicatriz, Doctor Doom, gibi / Criei meu mundo tipo Raphael Draccon e sumi”, em que o enunciador faz referência ao universo das HQ da Marvel e ao romancista de ficção brasileiro Raphael Draccon para mostrar modos com os quais Emicida, quando criança, evadiu-se da realidade para não sucumbir a ela, realidade que tem professores espancados pela polícia e cuja história enterra o suor preto e o sangue indígena. Assim, para um jovem, evadir-se, na ficção, no *rap* ostentação ou no branqueamento, ou entrar na lógica, como a do tráfico, por exemplo, são formas da morte que o sistema oferece para aqueles que se acostumam, o que é contestado por Emicida.

Na estrofe final da canção, o enunciador passa a discursar para os ouvintes, tornando o diálogo ainda mais direto do que foi ao longo da obra. Acompanhado pela base melódica do refrão, acrescida de um solo de guitarra, o discurso se encerra com o bordão “A rua é nóiz” e atabaques encerram a música. Articulando as partes instrumentais do início e do fim da canção ao caminho traçado pela voz cantante desde o início da letra, pode-se inferir que esse trajeto construído não seguiu o roteiro tradicional da identidade brasileira uniforme: as trilhas desenhadas pelo enunciador envolvem a leitura e apropriação das relíquias e ruínas que contam o Brasil – as diversas temporalidades manifestadas na arquitetura, na política, na economia e na sociedade – e construção de discursos que façam esse enunciador afro-brasileiro falar como membro dessa comunidade.

O “A rua é nóiz” manifesta esse desejo, possibilitando a rua de ser esse espaço em que percursos distintos são traçados, tentando, a todo momento, ir além de outros,

---

<sup>3</sup> Segundo matéria do Bahia Notícias (HOMENS... 2018), “O Conselho Nacional de Justiça (CNJ) divulgou o perfil dos magistrados brasileiros: a maioria são homens, brancos, católicos, casados e com filhos. A maioria dos magistrados se declarou de cor branca (80,3%), 18% negra (16,5% pardas e 1,6% pretas), e 1,6% de origem asiática. Apenas 11 magistrados se declararam indígenas. Dos que entraram na carreira a partir de 2011, 76% se declararam brancos. O estudo demonstra que, na Bahia, 57 dos magistrados são brancos, 43% se declaram pretos ou pardos e nenhum juiz se declarou de origem indígena. A pesquisa contou com a participação de 11,3 mil juizes de um total de 18,1 mil – entre eles, desembargadores e ministros dos tribunais superiores.”

mais antigos. E a predicação nominal faz com que território e sujeito se misturem, o que reforça a perspectiva das grandes cidades do Brasil como espaços de luta das comunidades afro-brasileiras, espaço e lutas cantadas pelo *rap*. Logo, na manifestação das problemáticas que envolvem os sujeitos periféricos, esse gênero musical torna-se um espaço de formação política e, conseqüentemente, de atuação política efetiva. O canto reivindicatório associado ao seu papel conscientizador não é contundente e impactante por acaso: é o modo de, pela arte, fazer seus interlocutores estranharem a realidade que se apresenta como conformidade ou extermínio. “A rua é nóiz” insere o sujeito em um mundo que constantemente o nega como pertencente a ele; insere-o como cidadão, que não apenas tem deveres, mas direitos. Insere-o a partir do pronome “nós”, cuja variante linguística marcada em sua escrita manifesta a multiplicidade que deve compor a compreensão do que é ser cidadão no Brasil.

Um dos espaços cantados pelo *rap* e que evidencia as promessas não cumpridas da modernidade são as favelas. Esses espaços são reflexo do histórico de concentração de terras, além de políticas urbanísticas voltadas aos interesses do mercado imobiliário e à gentrificação como formas de controle e segregação social. É o espaço em que as mentiras que acompanham a ideia de cidadania são desveladas. Por isso, considero necessário traçar um panorama da questão fundiária no Brasil para que seja possível entender a relação entre conformação da modernidade tardia brasileira e o espaço das favelas como manifestação das contradições e problemáticas vinculadas a essa modernidade, destacando os arranjos étnicos, políticos, jurídicos e econômicos para o controle das diferenças sociais.

Desde o período colonial, com o modelo de sesmarias, a propriedade fundiária no Brasil é enxergada a partir de seu potencial produtivo. Nesse período, as terras, propriedade da Coroa portuguesa, eram distribuídas a membros da aristocracia com o intuito de desenvolver a empresa colonial lusitana. Quando essas terras não eram, de fato, utilizadas para o incremento do sistema de monocultura para exploração, tinha-se uma forma de garantir que, a médio e a longo prazo, essas terras cumprissem essa função, uma espécie de especulação da propriedade que ainda hoje apresenta práticas paralelas. Outra utilidade das sesmarias era a rápida ocupação territorial, como forma de garantir a terra à Coroa frente a invasões estrangeiras. Esse modelo de distribuição de terras deu origem aos grandes latifúndios que, na atualidade, ainda são um dos grandes sintomas da profunda desigualdade social brasileira.

Porém, o modelo de sesmarias, documentado na Lei de Sesmarias, não organizou as questões envolvendo o uso e a propriedade da terra no Brasil Colônia. Ao contrário, a confusão jurídico-burocrática, decorrente da não definição exata dos limites territoriais, da burocratização por parte da Coroa, da invasão de terras e do investimento, por parte das elites coloniais, em formar seus filhos para o controle da máquina política e jurídica, manifestavam os conflitos entre elites lusitanas e locais, além clara violência na exclusão sistemática dos indígenas de seus territórios.

No século XIX, a independência e a abolição da escravatura foram dois acontecimentos que exigiam uma reavaliação da estrutura fundiária estabelecida no período colonial. Era importante, para as elites locais, que houvesse a passagem formal de terras antes lusitanas para si, para a adequação do Brasil dentro da lógica liberal. Assim, com a Lei de Terras, de 1850, a terra ganha *status* de mercadoria, por não poder ser mais adquirida sem ser por venda:

As elites agrícolas sentiram-se motivadas pela transformação da terra em *commodity* porque, com o fim do comércio de escravos, precisaram encontrar novas formas de investimento de capital. Também queriam usar a terra em lugar de escravos como garantia para empréstimos. As duas coisas exigiam não apenas a criação de um mercado imobiliário legítimo para gerar e manter os valores da terra: a eficácia da terra como mercadoria também dependia da segurança de seus títulos. Sem isso, os direitos de propriedade, principalmente os de posse e alienação, ficavam vulneráveis à ação da lei. Essa insegurança ameaçava o valor da terra como ativo e todos os aspectos de suas negociações no mercado. (HOLSTON, 2013, p. 186).

Assim como a Lei de Sesmarias, a Lei de Terras não impediu que as ilegalidades ocorressem, já que estas resultavam em não pagamento de impostos e, mesmo seguindo a legalidade, os donos de terra não tinham a segurança em relação ao direito de propriedade. Apesar disso, considerando o histórico de transferência de terras no Brasil – hereditária ou entre membros da elite –, as burlas não eram alvo de sanções da mesma forma que posseiros pobres que ocupavam terras para subsistência, confirmando o modo como o Estado administrava os interesses das elites – já que estas compunham seu corpo jurídico-legislativo – em detrimento do direito à terra, que, no século XIX, sequer era uma cláusula constitucional.

O efeito desse histórico de concentração fundiária entre os séculos XVI e XIX se manifestam no século XX, em que os recortes socioeconômicos e étnicos se

manifestam na ocupação do espaço urbano e nas políticas de organização desse espaço. As regiões das grandes cidades em que grande parte dos trabalhadores pobres, já estabelecidos na cidade ou migrantes do campo, ocupavam passou a ser, após práticas higienistas, as favelas, cuja associação com o termo periferia advém do distanciamento progressivo do centro das grandes cidades, fruto de um modelo centrífugo de ocupação urbana. Assim, nesse século, modernidade tornou-se a bandeira para quaisquer marcas de atraso ou de colonialismo fossem apagadas das cidades grandes. E isso incluía humanos.

Em grande parte das cidades grandes brasileiras, podemos verificar o processo de periferização da pobreza, em que os locais distantes do centro das cidades tornaram-se únicas regiões possíveis para os trabalhadores pobres residirem, processo que ganhou corpo a partir da primeira metade do século XX, daí a correspondência entre periferia e favela. Tomando como exemplo São Paulo, até 1930, o processo de industrialização se fez de forma condensada, sem uma região específica para o setor da indústria ou do comércio, por exemplo. Consequentemente, os trabalhadores moravam nos bairros em que trabalhavam ou próximos, geralmente em cortiços ou em vilas operárias. Esse modo de ocupação das cidades grandes despertou o interesse de diversos setores em “organizar” a cidade, cujo foco eram os bairros operários. Organizações como o IDORT (Instituto de Organização Racional do Trabalho) e o Instituto de Engenharia atuaram, em São Paulo, para que houvesse um planejamento racional do espaço, tendo como objetivo “[...] eliminar os cortiços e dispersar sua população em casas próprias, unifamiliares, e separadas” (HOLSTON, 2013, p. 213). Os fundamentos para esse objetivo, mascarados pelo planejamento racional da cidade, eram carregados de preconceitos e de valores morais que transformavam os trabalhadores pobres em cidadãos de segundo plano, tendo seus interesses ignorados em detrimento de um “bem comum” daqueles que viviam na grande São Paulo. Uma espécie de “agenda biomoral do trabalho”, (HOLSTON, 2013, p. 213), em que as casas unifamiliares evitariam a “delinquência” e a “corrupção moral” desses sujeitos, perspectiva que evidencia a herança determinista do século XIX, associada ao histórico de racismo e de discriminação regional no país, já que grande parte desse corpo de trabalhadores eram negros ou migrantes nordestinos:

O planejamento urbano implica num sistema que possibilita formulação racional e implementação de políticas espaciais, ao lado

de mecanismos de controle formalizados nas regulações de desenvolvimento e executados com o fim de manter os modelos existentes de dominação social, política, econômica e cultural. De instrumento progressivo de reforma, o planejamento acabou se convertendo em instrumento de controle e repressão, que pretende regular as relações entre o Estado, a sociedade, e o espaço. Em sua dimensão territorial, promove a segregação entre grupos sociais (classe, raça, etnia, gênero), gerando a recriação da “cidade murada” cujos modelos de dominação são expressos por divisão física e fragmentação espacial e cultural. Em sua dimensão processual, o planejamento resulta no afastamento de vários segmentos e grupos sociais dos processos de decisão, excluindo-os da participação e contribuindo para a marginalização. Em sua dimensão socioeconômica, leva grupos e segmentos da sociedade a níveis de dependência aos interesses dominantes. (GOMES, 1999, p. 204).

Ao assumir o governo federal em 1930, Getúlio Vargas, com seu modelo populista de gestão, direcionou-se aos “trabalhadores do Brasil” e deu atenção à moradia da classe proletária como responsabilidade do Estado, investindo em uma política nacional de habitação para subsidiar a casa própria aos trabalhadores. Ainda que tal projeto não tivesse os efeitos esperados, serviu para consolidar a imagem de “pai dos pobres” e para o desenvolvimento das periferias: as poucas casas disponibilizadas aos trabalhadores não deram conta da demanda necessária para uma efetiva política de habitação popular, além de as hipotecas para tornar acessível a aquisição de uma casa terem se direcionado às classes altas e médias. Assim, apartados dos centros das cidades grandes e alimentados pelo sonho da casa própria, restou aos moradores das periferias edificarem suas residências nesses espaços, sem infraestrutura básica e sem quaisquer garantias de propriedade do terreno.

Nesse movimento de ocupação considerada pelo Estado ilegal e irregular, a autoconstrução é uma categoria importante para se pensar a periferia como o espaço de luta e de manifestação das contradições presentes na modernidade tardia brasileira. A necessidade de os próprios moradores periféricos construírem suas moradias com materiais mais baratos e em condições, muitas vezes, adversas, é uma irrupção de forças distintas ao fluxo racional-modernizante que, buscava dar fim ao passado de atraso brasileiro de forma desumana e violenta. Criolo e Emicida, como moradores de periferias, acompanham os efeitos desse processo iniciado no início do século XX, e é possível correlacionarmos a exaltação desses sujeitos a esse espaço aos moradores que participaram desse processo de formação das periferias. O sonho de se ter uma propriedade ainda hoje molda a subjetividade dos brasileiros, e mais

ainda dos trabalhadores pobres, por ser, em alguns casos, o único bem o qual esses sujeitos podem se dar o direito de dizer que são seus. Ao construir suas casas, em cada etapa, constroem-se e ajustam-se sonhos; o espaço da rua também se modifica, já que, à medida em que as periferias crescem e as casas começam a surgir, serviços passam a ser demandados, desenvolvendo o local. Outro aspecto a se pontuar é a heterogeneidade das/nas periferias, decorrente desse histórico de autoconstrução:

Os moradores leem a arquitetura das casas como indicações não só de sucesso econômico como de ciclos de vida e personalidade. Nesse sentido, os bairros constituem um palco no qual as casas se apresentam, evidenciando o drama social de cada morador. Via de regra, os bairros mais próximos, mais antigos e mais bem estabelecidos abrigam as casas mais diversificadas, enquanto os bairros mais novos e precários, mais distantes, são formados basicamente por barracos. Dessa forma, a arquitetura residencial nas periferias torna visíveis as forças sociais e de mercado que organizam mais amplamente a sociedade brasileira, assim como as idiossincráticas narrativas individuais que as estimulam. Nessa relação entre propriedade, cidadão e pessoas, a periferia é uma cacofonia de expressões individuais dentro de uma narrativa maior de segregação e insurgência. (HOLSTON, 2013, p. 223).

Na paradoxal perpetuação e transformação do espaço urbano e da sociedade, a autoconstrução pode ser pensada em seu aspecto geográfico, social, subjetivo e político: os moradores das periferias têm a percepção de que seus interesses partem da experiência própria e que eles podem, de forma articulada, tomar decisões sobre aspectos que perpassam sua vida, apontando as contradições do papel do Estado como suposto mediador desses interesses. Assim, a periferia passa a ser uma importante esfera pública de participação, configurando-se como terreno do que Holston (2013) nomeia cidadania insurgente, que confronta o modo de relação entre Estado e camadas populares nos diversos períodos governamentais do século XX:

Com efeito, as próprias condições urbanas de segregação e desigualdade nas periferias tornaram possível esse processo: a localização remota permitiu certa liberdade, que ficava fora do ambiente de trabalho e fora das vistas, para inventar novos modos de associação, ao mesmo tempo que a ilegalidade motivou os moradores a exigir inclusão com base na propriedade, na infraestrutura e nos serviços da cidade legal. Essas exigências não foram afuniladas pelas instituições estabelecidas de partidos políticos, sindicatos e SABS. Em vez disso, as classes trabalhadoras das periferias investiram em formas novas e reinventadas de organização – CEBS, novas SABS e outros grupos e mobilizações de bairro – nas quais o critério de

incorporação é a residência, e a agenda essencial é a articulação de reivindicações por recursos. (HOLSTON, 2013, p. 320).

Como espécie de filho das favelas, o *hip hop* brasileiro desenvolveu-se, nos anos 80, como espaço de produção artística movimentada pela Nova República e pela herança de mobilização das periferias, movimento multissemiótico que se manifesta no espaço da rua, promove, nas batalhas de *MC* ou nas exibições de *beebops* as trocas de *mixtapes* e de conhecimentos em estações de metrô ou nos próprios bairros. Retomando a discussão apresentada na seção “Criolo, Emicida e a linguagem do *rap*”, a autoconstrução é também um modo de capturar dos restos elementos para a edificação de casas e vidas: o modo de afirmar a existência, ocupando territórios e sem o uso dos caminhos formais – e caros – que a garantia de posse de um terreno exige, os moradores das periferias contam suas histórias na ocupação da cidade. E o *rap* é outra dicção dessas narrativas.

É pertinente também trazer perspectiva da historiadora Beatriz Nascimento acerca das favelas, para a articulação entre a ideia de autoconstrução e a resistência dos afro-brasileiros frente às diversas formas de violências raciais. No seu estudo acerca dos quilombos no Brasil, além do questionamento da historiografia oficial acerca desses agrupamentos, destacando o viés eurocêntrico nos estudos e a importância de sinalizar a diferença nas diversas organizações de sujeitos da diáspora africana, a pensadora negra aponta a dimensão simbólica do termo “quilombo”, “para abranger um território de liberdade, não apenas referente a uma fuga, mas uma busca de um tempo/espaço de paz” (RATTS, 2006, p. 59):

Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. É importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível (sic) duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (1989). (*apud* RATTS, 2006, p. 59).

Partindo para uma análise mais detalhada das canções que iniciam esta seção, podemos associar autoconstrução a um dos modos de insurgência dos sujeitos afro-brasileiros frente ao Estado. Em *Tô pra ver*, Criolo e Rael da Rima avisam: “ Tô pra ver um daqui sucumbir / Você pode até sorrir, mas no final vai chorar / Mexeu com nóiz assim só sorte / Tô com a favela eu tô forte”, destacando o tom de enfrentamento. Destacamos o último verso dessa estrofe, que também é o refrão, na qual há as marcas ideológicas, culturais e geográficas dos enunciadores: eles estão na favela e valorizam isso. A favela apresenta-se como coletividade viva e combativa, e daí sua força. Esses versos surgem com poucos instrumentos ao fundo, o que destaca mais o discurso falado. Os dois últimos, cantados por Criolo, são marcados pela tematização, o que dá ao texto verbal um ritmo mais rápido e mais agressivo. O “você”, interlocutor dos enunciadores, pode ser lido como sujeito que está fora do espaço da favela – geograficamente e ideologicamente. Considerando isso, é pertinente fazer recortes de etnia, de classe e de geografia nesse pronome.

Quando se inicia o clássico bum-clap característico da batida do *rap*, Criolo anuncia novamente o caráter combativo dos moradores da favela e se apresenta como arma, que cospe a verdade, colocando-se na tradição dos *MCs* de conscientizar pela rima. Para falar de um povo que “tá com sede de verdade”, é necessária essa consciência, compreendendo que de nada adianta “ter conceito nas festas, sem moral nas quebradas”. Assim, o enunciador também aponta os “traíras”, que esquecem o compromisso do *rap* com as periferias.

Após o refrão, a próxima estrofe novamente articula a força dos sujeitos periféricos ao trabalho, e a rima é colocada também como produto do labor do artista, que transforma a vida do *rapper* e de sua comunidade. Nos versos “Entra ano e sai ano, meu povo na miséria / Se o meu negócio é cantar... Cantaremos, Cinderela / Eu quero aprender, eu quero saber, eu quero passar pra depois desenvolver / Eu quero comer, eu quero beber / Saneamento básico, cacete, isso é o mínimo”, podemos verificar a denúncia feita à miséria sofrida pelo povo, que também atinge o enunciador, com a marcação da primeira pessoa do singular na sequência dos versos “Entra ano e sai ano, meu povo na miséria”, em terceira pessoa, e “Se o meu negócio é cantar... Cantaremos, Cinderela”, com o “cantaremos” na primeira pessoa do plural. Na mistura de pessoas do discurso, percebe-se a diferença entre o *rapper* estrela e o *rapper* arma, este trabalhando para e com o povo, não o utilizando apenas como mote para enriquecimento, deixando de lado o quinto elemento do *rap*.



O que se espera de uma cidade grande e desenvolvida como São Paulo e o que, de fato, ela oferece à grande parte de seus habitantes é denunciado nos versos a seguir: “É rocambole sem recheio, tonel sem cachaça / Beijo sem língua, São Paulo é uma farsa / Banca o desarmamento, ação desesperada / Não investiram na educação, huh, agora paga”. O imaginário da cidade grande, palco do êxodo rural e da promessa da melhora de vida, entra em conflito com a realidade dos moradores das “quebradas”, que sentem na pele os efeitos desse sonho que se transforma em farsa. Seja pela falta de controle do tráfico de armas, pela ausência de investimentos bem gerenciados em educação pública, a qualidade de vida dá espaço para a criminalidade e para o estigma dos moradores das periferias, que são rotulados como marginais e incivilizados por condições que são sociais, econômicas e históricas.

Em *Cidadão*, canção curta da primeira *mixtape* de Emicida, temos, assim como em *Tô pra ver*, a batida tradicional do *rap* acompanhando a rima. Sem cerimônias, a canção começa com um *scratch* e, logo em seguida, rima e batida surgem. Pela narrativa construída na canção, é possível ler o enunciador transitando pelas ruas em um dia frio, e as metáforas utilizadas provocam uma sensação de frieza e de secura, como a própria construção da harmonia, montada em Bm (si menor): “moleques frios no asfalto quente”, “Mó friaca, tio! Deixa eu botar meu moletom”, “Ponho o boné e sigo na fé, nego nem óia / Atravesso a rua pois se passa perto molha” e “Trago no olhar a luz do poste fria, sem esperança” permitem capturar essa andança cinzenta pelas ruas da cidade.

Nos versos “Meus vizinhos sabe menos nome de livro que de arma / E a máquina que faz Bin Laden trabalha a todo vapor / Solta na Babilônia, ensina a chamar rato de senhor”, é observado, a partir da leitura do termo “máquina”, como o não-investimento em educação apontado em *Tô pra ver* é, na verdade, um projeto, como apresentado na análise do processo de elaboração da cidadania brasileira no Brasil Império. A mesma máquina que produz terroristas – ou criminosos dentro do contexto de violência urbana das cidades brasileiras – produz seres resignados e submissos àqueles que os exploram. Assim como na referência à “máquina de moer pobre” apresentada na canção “Samba do fim do mundo” – e podemos pensar o fim do mundo como a periferia, a “favela que queima” –, essa máquina pode ser lida como o Estado, que fabrica moleques frios em asfaltos quentes e corpos em filas de emprego, de mantimentos e de visitas (a presidiários). Essa violência que gera morte também gera medo e indiferença, como se pode ler em “As pessoas se esbarra, se olha, se

cala / Não pede ou cobra desculpa, porque ninguém mais se fala”, indiferença também direcionada ao Estado, “Que não governa nada, tá nem pro mal nem pro bem”, apontando uma relação cíclica em falta de cuidado com o espaço público por parte dos cidadãos, enchentes e ineficiência – ou desinteresse – do Estado em atuar no combate desse problema que anualmente atinge não apenas São Paulo como diversas outras cidades do país.

A parte final da canção, iniciada com o verso “A CIA monitora isso que cê faz agora”, novamente, estabelece a ideia de que há monitoramento, controle e investimento na lógica social e econômica perpetuada no Brasil contemporâneo. A referência à CIA nos permite ler não apenas o poderio estadunidense como força militar, mas principalmente como força representativa dos países hegemônicos sobre os países periféricos. Com isso, há a associação de elementos aparentemente distantes e fragmentados, como “CIA”, “Bin Laden”, os “bairros nobres”, o “pai da criança que chora” e as “cadeias cheias de pobres”, elementos que, numa inicial ideia dicotômica de lá X cá, denunciam uma estrutura de dominação que, de diferentes formas, mantém o Brasil na condição de país periférico. Assim, em uma cidade em que as pessoas não se olham e que os bairros nobres se alimentam do sofrimento dos pobres, a lei de Gandhi, a lei da mútua tolerância, é impossível de ser posta em prática. Por conta disso, a única acepção cabível ao termo “cidadão” é o aumentativo de cidade, aumentativo que destaca a hipérbole dos graves problemas que estão presentes na favela, periferia de países periféricos.

Assim, ao lado de um setor social que, tardiamente, segue as tendências modernizantes vendidas pelo capital estrangeiro, temos o crescimento das periferias; nos anos 50 e 60, os espaços populares utilizados como habitação pela classe trabalhadora tornaram-se, a partir dos anos 70, um problema urbanístico e social. Essa ferida aberta na face moderna do país revelava as assincronias e as múltiplas temporalidades características das modernidades tardias estabelecidas nos países latino-americanos, e, nesse contexto, verificamos a perspectiva artística e política europeia defrontando-se com a cultura estadunidense em ascensão, a partir da cultura de massa, além das produções culturais periféricas, que ganham cada vez mais força nesse contexto de modernidade heterogênea.

Sobre o conceito de cidadania e como ele se articula à modernidade tardia no Brasil, parto da tese de James Holston (2013, p. 22) de que a cidadania brasileira “administra as diferenças sociais legalizando-as de maneiras que legitimam e

reproduzem a desigualdade. A cidadania brasileira se caracteriza, além disso, pela sobrevivência de seu regime de privilégios legalizados e desigualdades legitimadas”. Assim, os choques de temporalidades presentes na modernidade tardia brasileira se manifestam na geografia e nas relações sociais estabelecidas pelos sujeitos presentes nesse país, que, neste trabalho, serão analisados no espaço da rua e das periferias. Essa cidadania que estabelece distinções e hierarquizações entre sujeitos de um mesmo território nacional é, por Holston, denominada cidadania diferenciada. Ela é definida como:

[...] um mecanismo de distribuição de desigualdade. As cidadanias não criam diretamente a maioria das diferenças que usam. Elas são, antes, os meios fundamentais pelos quais os Estados-nações reconhecem e administram algumas diferenças como sistematicamente proeminentes, ao legitimá-las ou igualá-las para propósitos diversos. Em geral, um regime de cidadania legitima e iguala diferenças ao mesmo tempo, e suas combinações específicas lhe conferem um caráter histórico. A formulação brasileira iguala as diferenças sociais no que se refere à afiliação nacional, porém legaliza algumas dessas diferenças como bases para distribuir de maneira diferenciada direitos e privilégios entre os cidadãos. (HOLSTON, 2013, p. 28).

O histórico de construção desse modelo de cidadania estrutura-se em discursos jurídicos que regulam as relações entre sociedade e Estado. Tomando o processo de independência das colônias latino-americanas, é possível analisar o modo como essas relações se estabeleceram e como sua estrutura desigual foi mantida com poucos avanços, apesar do discurso independentista, o que se manifestava nas cartas constitucionais dos países recém-independentes:

Um tipo de cidadania restrita foi formalmente cristalizado em todas essas constituições, em termos de direitos individuais civis e políticos, com muitas comunidades indígenas e os escravos excluídos, junto com outros setores populares, com um sufrágio extremamente restringido. Um *telos* poderoso perdurou, contudo, o qual, através de vias difíceis e conflituosas, levou ao desenvolvimento da modernidade na região e à paulatina integração dessas nações. (DOMINGUES, 2013, p. 272).

Um modo de apaziguar os conflitos pré-independência presentes no território brasileiro foi estabelecer, na Constituição de 1824, a cidadania brasileira a nascidos em território nacional ou a filhos de pais brasileiros:

**Art. 6. São Cidadãos Brasileiros**

I. Os que no Brazil tiverem nascido, quer sejam ingenuos, ou libertos, ainda que o pai seja estrangeiro, uma vez que este não resida por serviço de sua Nação.

II. Os filhos de pai Brasileiro, e os illegitimos de mãe Brasileira, nascidos em paiz estrangeiro, que vierem estabelecer domicilio no Imperio.

III. Os filhos de pai Brasileiro, que estivesse em paiz estrangeiro em serviço do Imperio, embora elles não venham estabelecer domicilio no Brazil.

IV. Todos os nascidos em Portugal, e suas Possessões, que sendo já residentes no Brazil na época, em que se proclamou a Independencia nas Provincias, onde habitavam, adheriram á esta expressa, ou tacitamente pela continuação da sua residencia.

V. Os estrangeiros naturalizados, qualquer que seja a sua Religião. A Lei determinará as qualidades precisas, para se obter Carta de naturalisação. (BRASIL, 1824).

A partir desse documento, pode-se analisar que:

No Brasil, nunca ocorreu a negação da cidadania nacional por razões raciais ou religiosas, nem a imposição de definições locais de incorporação à cidadania nacional. Também notável na comparação, a lei brasileira encorajava, em vez de proibir, a “mistura racial”. Assim, os conflitos que atormentaram os Estados Unidos quanto ao estatuto formal da cidadania – quanto ao pertencimento ao corpo nacional – estavam ausentes das práticas e da lei brasileiras. Enquanto os americanos restringiam a cidadania para grupos significativos de residente nascidos no país, os brasileiros incluíram todos os nativos residentes livres em sua identidade nacional. (DOMINGUES, 2013, p. 97).

Partindo do exposto acima, é importante compreendermos como essa cidadania nacional, ao mesmo tempo que construía ideais de coletividade, de pertencimento e de garantia de direitos próprios dos discursos nacionalistas e da organização dos Estados Nacionais modernos, promovia também uma cidadania diferenciada. Ou seja, o fato de todos serem brasileiros não significava – e não significa – ter garantias como cidadão, de fato, detentor de direitos na sociedade. A distribuição de direitos, inclusive, é manifesta na Constituição de 1824 no artigo 179<sup>4</sup>, porém é notável a supressão da expressão “igualdade”, principalmente quando se nota a semelhança de redação com a “Declaração dos direitos do homem e do cidadão” francesa.

---

<sup>4</sup> “Art. 179. A inviolabilidade dos Direitos Civis, e Politicos dos Cidadãos Brasileiros, que tem por base a liberdade, a segurança individual, e a propriedade, é garantida pela Constituição do Imperio, pela maneira seguinte.” (BRASIL, 1824).

Nesse sentido, cabe destacar a relação entre a ideia de Estado-Nação e cidadania, por ser a organização político-administrativa e identitária que se impõe como central na tutela de direitos aos cidadãos a ela ligados. A cidadania, sintetizada por Edna Raquel Hogemann (2017, p. 47) como “liame entre pessoa e Estado que importa coercitivamente, por um lado, a pessoa ao cumprimento das normas e, por outro, o Estado a garantir-lhe os direitos subjetivos”, destaca o condicionamento da figura do cidadão à presença de um Estado, o que, conseqüentemente, engessa a existência dos sujeitos a uma normatividade jurídica que delimita caminhos por uma série de práticas que regulam a garantia de direitos. A homogeneidade presente na cidadania nacional é um dos modos de fazer com que o Estado, pelos seus poderes, não considere as complexidades que permeiam o Brasil recém-independente, e esse silenciamento é fundamental para garantir a distribuição de poder para as elites nacionais. Assim, na perspectiva de Giacoia Júnior lida por Hogemann (2017), o sujeito de direitos que ganha o *status* de cidadão com as constituições dos países que venceram o absolutismo ou que romperam politicamente com o colonialismo torna-se assujeitado, “na medida em que aquele poder, que outrora se expressava em deixar viver e fazer morrer, agora se transmuta em soberania que deixa morrer e faz viver. ‘Há uma inversão de perspectivas’.” (HOGEMANN, 2017, p. 7).

O direito subjetivo anunciado nas cartas constitucionais, logo, não é garantido pelo mesmo ordenamento jurídico, diferenciando cidadãos para consolidar a manutenção de privilégios de uma elite econômica brasileira, que necessitava de uma estrutura de Estado condizente com a manutenção de seus interesses:

Uma breve análise dos dispositivos das Declarações [Declaração de Direitos da Virgínia e a Declaração Francesa] permite inferir que aqueles direitos declarados por ambas como inatos e invioláveis – vida, liberdade e propriedade, assegurados pela igualdade formal perante a lei – articulam-se justamente em torno da ideia de sujeito racional e da concretização do projeto liberal-burguês de sociedade. [...] Os direitos do homem nasceram no discurso político moderno como um pressuposto necessário para a autonomia dos particulares em face do Estado demarcado por governos absolutistas numa Europa em fase de expansão capitalista. A ideologia liberal moderna incorporada nas Declarações tem como ponto de partida os direitos naturais do homem tal como estabelecidos na teoria do contrato social, justificados pela natureza racional do homem, a serviço de um projeto liberal e burguês. (HOGEMANN, 2017, p. 4-5).

Antonio Carlos Mazzeo (2015) aponta um aspecto fundamental para compreendermos o papel das elites nacionais frente às mudanças verificadas nas nações europeias:

Além da grande exploração rural, os donos de terra monopolizavam também a riqueza e poder político. Os poucos homens livres, na sociedade escravista brasileira, tinham suas vidas controladas pelo latifundiário, fossem eles da cidade ou do campo, sendo que nestes últimos a pressão e a dominação pessoal do latifundiário era mais intensa. Em suma, essa base material *sui generis*, composta por aspectos europeus e nativos, marcará o pensamento dominante no Brasil durante muitos séculos. É nesse contexto histórico-social que se desenvolve a “ideologia da conciliação” brasileira, expressão de uma burguesia débil economicamente – anômala – que, para se manter no poder, concilia sempre com os interesses externos e, internamente, pauta-se pela violenta repressão das massas populares, que, em nível extremo, a escravidão encarna e expressa. (MAZZEO, 2015, p. 79).

Domingues (2013) faz um pertinente mapeamento de como a estrutura política, administrativa, jurídica e social do Brasil no período colonial criou condições para esse modelo de cidadania contraditório verificado na Constituição de 1824: pelas dimensões continentais do país, a administração colonial possuía “vazios”, dependendo das elites locais para exercer poder, prática que acompanha a história brasileira sob a alcunha de coronelismo. Ao mesmo tempo, para garantir uma mínima eficiência do controle da colônia, a administração lusitana, a partir dos assentamentos considerados urbanos, onde as hierarquias maiores da administração colonial residiam, investia na burocracia para evitar a fragilidade decorrente da distância e fragilidade de comunicação entre as cidades. Com isso, uma série de normas, leis e decretos se sobrepunham, promovendo, além de morosidade jurídica, manipulações que favoreciam ou prejudicavam, a depender de interesses políticos envolvidos. Assim, “[...] surge uma cultura de carimbos, fitas e lacres para compensar o Estado com uma sensação de grandiosidade, na ausência de real controle” (DOMINGUES, 2013, p. 101).

Outro ponto importante para estabelecermos os modos de controle social no Brasil Império e que até hoje perpassam o imaginário dos brasileiros – evidenciando os conflitos que são evidentes nos choques étnicos, regionais, sociais e econômicos no Brasil contemporâneo – é a miscigenação como projeto de Estado e ferramenta de silenciamento das heterogeneidades que compõem o corpo social brasileiro. Projeto

este articulado entre intelectuais e políticos da época, foi fruto da percepção das condições sócio-históricas da formação do povo brasileiro, distintas do processo estadunidense: no Brasil, a raça era considerada algo maleável, ainda que o paradigma de superioridade branca estivesse no imaginário desses intelectuais e políticos. Documentos como os *Apontamentos para a civilização dos Índios bárbaros do Reino do Brasil*, de José Bonifácio de Andrada e Silva, cuja ideia era fazer do povo brasileiro “um corpo só da nação”, trazia em si o estímulo ao matrimônio entre índios e brancos, proposta que, tempos mais tarde, se convertia em expropriação de terras indígenas e etnocídio não só de indígenas, como de afro-brasileiros. Assim, percebe-se que a mestiçagem permite àqueles com condições a negociação de sua branquitude, ao passo que evidencia os interesses na construção de um discurso de igualdade que, ao fim e ao cabo, estruturava, em marcos legais, a desigualdade.

Pode-se inferir que as ideias de mestiçagem, “democracia racial” e de branqueamento perpassaram a história do Brasil Império e do Brasil República como ferramentas de controle social e de manutenção de privilégios de homens brancos e possuidores de posses, privilégios estes que se manifestam na violenta concentração de terras e de riquezas no país, além dos choques decorrentes da não-garantia de direitos a afro-brasileiros e indígenas. Esse contexto denuncia a cidadania diferenciada como contraponto cruel da cidadania nacional amplamente vendida como democrática e inclusiva.

Dos “homens bons” do Brasil Colônia aos “*boys*”, termo que percorre o universo do *rap* para demarcar esse outro ocupante das classes privilegiadas, vemos a manifestação do passado escravocrata e desigual do Brasil na modernidade tardia. Em versos como “Fetiche de *playboy* é colar com Barrabás” e “Cada cassetete é um chicote para um tronco / Alqueires, latifúndios brasileiros / Numa chuva de fumaça só vinagre mata a sede / Novas embalagens para antigos interesses / É que o anzol da direita fez a esquerda virar peixe”, de Criolo, e “E vou por aí, Taleban / Vendo os *boy* beber dois mês de salário da minha irmã”, “Na falta de Machado de Assis, de Xangô / Vai sobrar martelo de juiz, de doutor” e “Nosso sofrimento dá prêmio pra quem se esconde em bairro nobre”, de Emicida, observam-se referências a sujeitos que, pelas condições histórico-sociais brasileiras, são os agentes que violentam, roubam, aniquilam, em nome do Estado ou com a conivência deste, por conta da autoridade institucional dada a eles ou pelo lugar socioeconômico ocupado.

As canções de Criolo e Emicida se situam em um contexto de exigência de direitos, que se configura a partir do processo de crescimento urbano das grandes cidades, da formação das periferias e da luta por direitos políticos, sociais e de propriedade, por exemplo. Ou seja, as periferias são efeito do histórico da paradoxal cidadania que se presentifica desde o Brasil colonial e são, ao mesmo, tempo, terreno de enfrentamento desse passado de segregação que marca o Brasil. Essa postura questionadora do que é ser cidadão no Brasil é, nas canções, manifestada a partir de imagens poéticas ligadas à união, coletivismo e resistência, caracterizações a desconstruir estereótipos atribuídos aos moradores de periferias. Assim, além dos problemas presentes nas periferias denunciados, como a violência urbana e o próprio individualismo que também perpassa as relações, constroem-se discursos heterogêneos para as comunidades que vivem nessas localidades. Como porta-voz, o *rapper* permite ver o *rap* como uma voz desses cidadãos, articulando reivindicação e atuação como estratégias de enfrentamento e de garantia direitos. A canção *Nóiz*, de Emicida, possibilita ver tal posicionamento:

É nóiz por nóiz  
E se for assim não funciona

Eu já esquematizei tudo sozim, outra vez  
Meu bando de neguim pra ruir o império duceis  
No sapatinho, devagar, devagarinho  
Ó só, num tira, não, aí jáo, onde é que tá meu din?  
A diferença é que eu vim pra sacar, não saquear  
Pra num criar criaca e no fim meu plano miar  
Vou ratear, distribuir pros remelento  
E botar a cara de Zumbi em cada nota de duzentos  
Se é pelo valor, senhor, nóiz têm os nossos  
Mas do asfalto pra lá, tio, negócios são negócios  
Minha palavra vale na rua, onde não existe contrato  
Queijo é a isca, porque vou lidar com vários ratos  
Me benze e traz arruda de guiné  
Que pra tirar essa zica só pela fé  
Sou homem desde moleque, honro o que tenho no peito  
Minha mãe me deu caráter  
meu caráter trouxe o meu respeito

É nóiz  
Que corre no caminho do bem  
Nóiz que disse é nóiz  
Quando não virava um vintém  
Nóiz e nesse nóiz  
Não existe um porém  
Nóiz e se não for nóiz  
Não vai ser ninguém



Deus ajuda quem cedo madruga pro turno  
 Imagina o que ele vai fazer por mim  
 quando ganhar que eu nem durmo  
 Nem percebo se é diurno, noturno  
 Na campana igual soldado, de metranca, coturno  
 Ligeiro passando cerol  
 Independente de plateia  
 faço o que tem que ser feito que nem o sol  
 Cumpro minha obrigação  
 A tempestade não se pergunta  
 se molha os homens ou não  
 Ela cai, quem não guenta da frente sai, tiozão  
 Esse é o espírito do samurai, friozão  
 Sem tempo pros bagulho escroto  
 Me pergunta, que tipo de sentimento é o medo?  
 Te respondo -- dos outros!  
 O meu é o mesmo há várias luas  
 Deixa os verme falar pelos cotovelos  
 eu ainda falo pelas ruas  
 Pelo que creio, tipo as Farc  
 Vim pra lutar por nóiz, mesmo que for pra morrer só  
 igual Joana D'arc  
 É nóiz

Que corre no caminho do bem  
 Nóiz que disse é nóiz  
 Quando não virava um vintém  
 Nóiz e nesse nóiz  
 Não existe um porém  
 Nóiz e se não for nóiz  
 Não vai ser ninguém

Eu sei que as ruas tão cheias de filho da! igual eu  
 Que não suporta mais a mesmice, que se estabeleceu  
 Rap se tá mereceu, se quem eu citar pereceu  
 É porque vários dos vivos num faz jus, meu  
 Quem na antiga fazia o que eu faço  
 morria de trabalhar, hoje cê se rende pro cansaço  
 inibido na preguiça, com uns tiriça  
 que quando atiça, só faz mover pela cobiça  
 Atividade pra dar continuidade nisso  
 num é pra concordar, é pra honrar o compromisso  
 Trago em mim o que fez Zumbi merecer  
 o que fez Zumbi perecer, o que fez Zumbi aparecer  
 pra que nossa disposição  
 não se torne daqui a anos motivo de frustração  
 Firmão? Vou garantir o mínimo  
 Tô ligado que os cara bota fé  
 mas nóiz também quer um dízimo!

É nóiz  
 Que corre no caminho do bem  
 Nóiz que disse é nóiz  
 Quando não virava um vintém

Nóiz e nesse nóiz  
 Não existe um porém  
 Nóiz e se não for nóiz  
 Não vai ser ninguém  
 Ali vem um policial que já me viu na TV espalhar minha moral  
 Veio se arrepender de ter me tratado mal,  
 Chegou pra mim sem aquela cara de mal  
 "Fala mano"  
 "Abraça, mano"  
 Irmãos da comunidade, sonhadores iguais,  
 Sei do que estou falando: há um véu entre as classes, entre as casas,  
 Entre os bancos há um véu, uma cortina,  
 Um espanto que, pra atravessar, só rasgando.  
 Atravessando a parede, invisível parede,  
 apareçam no palácio, na tela, nas janela das celebridades,  
 mas minha palavra num sou só eu,  
 Minha palavra é a cidade, mundão redondo, capão redondo, coração  
 redondo  
 Na ciranda da solidariedade, a rua é nóiz, cumpadi  
 Quem vê só um lado do mundo só sabe uma parte da verdade,  
 Inventando o que somos, minha mão no jogo eu ponho  
 Vivo do que componho, sou milionário do sonho  
 (EMICIDA, 2013).

A música começa com uma sequência de *riffs* de guitarra (C5, G#5 e A#5, respectivamente dó com a quinta, sol sustenido com a quinta e lá sustenido com a quinta) e uma flauta de pife, além de *beats* graves e *scratches*, que, combinados aos versos “É nóiz por nóiz / E se for assim não funciona”, constroem a ideia de uma coletividade diversa, ao trazer, no corpo da canção de *rap*, elementos da música nordestina e do *rock*. A seguir, o *beat* que dará base à canção é introduzido, além da apresentação do enunciador como porta-voz dessa coletividade representada pelo nome da obra: em “Eu já esquematizei tudo sozim outra vez / Meu bando de neguim pra ruir o império duceis”, o posicionamento do *rapper* como uma espécie de liderança é evidente, liderança autorizada por manos e minas. Marcas linguísticas, como o pronome pessoal em primeira pessoa, o fato de a esquematização ter sido feita sozinha e o possessivo “meu” afirmam o enunciador como aquele que, formado pela escola da rua e do *hip hop*, tem consciência de seu compromisso. A alternância, na canção, entre o “eu” e o “nóiz” é um sinal desse protagonismo em prol de uma ação coletiva.

Nos versos seguintes, há intertextualidade com Martinho da Vila e o grupo Só no Sapatinho, em “No sapatinho, devagar, devagarinho”, evocando a associação cantada no samba ente humildade e conquista pessoal. Contudo, esse pisar devagarinho não se confunde com submissão, mas a um longo investimento na

carreira de *MC*, no caso de Emicida, como também a um chegar sorrateiro, estratégico, para reaver o que é seu: de “Ó só, num tira não aí, jão, onde é que tá meu din?” até “Queijo é a isca, porque eu vou lidar com vários ratos”, as referências a relações monetárias são feitas para dar maior contundência ao enfrentamento distanciado do caminho da violência e do tráfico (“eu vim para sacar, não saquear”). Versos que merecem maior destaque são “Vou ratear, distribuir pros remelento / E botar a cara de Zumbi em cada nota de duzentos”, em que novamente há o protagonismo na ação do *rapper* articulado a uma mudança das figuras que tradicionalmente são referenciadas em moedas nacionais, geralmente associadas à história tradicional. Assim, homens brancos são rasurados para dar lugar a Zumbi não apenas na história, mas no sistema econômico vigente.

Após o verso em que o enunciador negocia com ratos, temos a construção de sua imagem a partir de valores como caráter construído dentro do contexto familiar e bondade, e, sendo ele o porta-voz das comunidades periféricas brasileiras, sua conduta é, por extensão, a conduta dessa coletividade. Além disso, no refrão, Emicida faz a linha vocal principal e o *backing vocal*, reforçando tanto a ideia de coletividade presente no “é nóiz” como a afirmação do *rapper* como voz coletiva, o que já havia sido apresentado logo nos primeiros versos da canção.

Após o refrão, a lógica protestante do trabalho como elemento dignificador do homem é retomada, em que trabalho se torna obrigação, até um sacrifício: o trabalho do *rapper* possui um peso ainda maior, como é possível inferir em “Independente de plateia, faço o que tem que ser feito, que nem o sol / cumpro minha obrigação” e “Vim pra lutar por nóiz, mesmo que for pra morrer só, igual Joana D’Arc”, por ser um trabalho que preza pela tomada de consciência dos neguim que compõem esse “nóiz”.

Mais uma vez o refrão é cantado e, depois, há uma breve pausa na parte cantada, dando espaço para os *scratches* do *DJ*, a partir da canção de *rap* *H. Aço*, do grupo DMN. Essa relação intertextual vai além dos versos recortados: o andamento de *Nóiz* e de *H. Aço* são bastante próximos (80 bpm e 84 bpm, respectivamente), é uma canção também em Bm (si menor), há semelhanças no *beat* e, evidentemente, o papel do *rapper* como voz combativa de uma coletividade. Em *H. Aço* (DMN, 2002), a voz cantante se apresenta como homem de aço pelo seu histórico de vida e pela sua não-corrupção, como pode ser lido no trecho abaixo:

[...]  
 escorreguei mas não vacilei, pra não cair  
 da malandragem destrutiva sobrevivi  
 e dela aprendi a parte boa  
 o respeito fundamental a minha pessoa  
 não quero viver a toa de cara ou coroa  
 a minha sorte é ter saúde  
 maluco é ter saúde  
 pra me esquivar de todo o mal  
 refletir nesse inferno e tal  
 fazer a minha parte bem  
 ser um espelho também  
 pra quem está chegando, poder contar com alguém  
 o caminho na verdade é difícil, eu sei  
 quem não sabe levou, por escolher um atalho  
 onde a traiagem insiste  
 o amor próprio não existe  
 feliz o preto que chega até os vinte  
 o mesmo que destrói a sua base  
 e quando está na pior diz que é uma fase  
 está sempre de olho no quintal do vizinho  
 se tiver que tramar, lutar não é seu caminho  
 culpa os pais por ser assim  
 e diz vocês fizeram muito pouco por mim  
 só queria ter de tudo pra não dar valor  
 e ver o mais pobre te chamar de senhor  
 igual a todo playboy que está no poder  
 não sabe o quanto custo um pão pra sobreviver  
 não sabe o que é difícil  
 nem dificuldade  
 não sabe o que é viver distante da cidade  
 Eu sei  
 o quanto é difícil suportar  
 derramo o meu suor e sei valorizar  
 no limite da humildade  
 faço o meu espaço  
 me considero um H. Aço  
 [...] (DMN, 2002).

Dada a relevância que o DMN possui na história do *rap* nacional, as correspondências entre o grupo e Emicida destacam gerações diferentes do *rap* assumindo uma postura semelhante, tanto moral quanto política: o *rapper* é o sujeito que precisa dar o exemplo, por isso não se desvia do caminho que ele considera o correto. Termos e estruturas como “traiagem”, “mal”, “inferno”, “mandragem destrutiva” e “[chegar] aos vinte” indicam os desafios que os moradores das periferias enfrentam para sobreviverem sem entrarem para o mundo do crime. Os *rappers* se exibem como exemplos para questionar os estereótipos que enquadram tais sujeitos. Tais estereótipos são apresentados na segunda parte da canção, inclusive com uma

visão irônica dos soldados do morro, como pode ser lido no trecho “o super-herói com apenas doze anos / feliz da vida porque conseguiu um cano”: a fortaleza moral defendida pelos *rappers* em geral e, no caso específico, defendido pelos enunciadores de *Nóiz* e de *H. Aço* é valorizada, por ir de encontro à aparente fortaleza do homem no tráfico, engendrada em cima da violência e da manutenção de uma lógica econômica e social que, no final das contas, continua mantendo-o na condição de vulnerabilidade.

Por conta disso, os *scratches* após o refrão são tão importantes, reafirmando a citação e a rasura como operadores políticos e artísticos no processo de composição do *rap*. A referência feita a um dos grandes nomes na história do *rap* nacional introduzida sem a base de guitarra ao fundo – tendo apenas baixo e o *beat* – é uma espécie de pedido de licença dado por Emicida àqueles que fizeram parte de sua formação, aqueles que o permitiram chegar onde hoje ele está. Assim, há um elogio à história do *rap* no próprio corpo da canção, com a citação feita via *scratch* e com os versos rimados de Emicida no início da segunda parte (de “Eu sei que as ruas tão cheias de filho da \*\*\* igual eu” até “Quem na antiga fazia o que eu faço”). Mais do que um trabalho artístico, o ofício de *MC* é um compromisso, como diria Sabotage, por isso as dificuldades precisam ser vencidas: não há opção para se render ao cansaço, à preguiça ou à malandragem, ou seja, a caminhos fáceis e individualistas. Trazer a história do *rap* via DMN e a história dos afro-brasileiros no Brasil, com Zumbi, e dizer que se está honrando com a trajetória iniciada por eles é a certeza que o *rapper* possui de que está fazendo o seu dever, dever esse que é profissão de fé, mas com seu dízimo, com seu retorno financeiro, novamente destacando o posicionamento do artista Emicida no mercado fonográfico.

Ao final da canção, temos outro fragmento do poema *Milionário do Sonho*. O trecho inicia com a exposição de uma cena: o encontro de Emicida com um policial. O encontro é, em certa medida, intermediado pela mídia (“[...] que já me viu na TV espalhar minha moral”), promovendo uma quebra do que tradicionalmente, nas canções de *rap*, nos noticiários e no dia a dia e nos programas policiais, se espera quando um negro é parado por um policial: violência, medo e reforço de estereótipos. Sem a cara de mau e buscando arrependimento, a postura do policial o coloca no mesmo patamar que Emicida, ainda que a identificação como policial não deixe de impor a força do Estado; contudo, a postura humilde e a exibição de uma tomada de consciência da irmandade para além das fardas o faz.

O modo como Emicida enuncia o termo “arrepender” destaca a autorreflexão feita pelo homem fardado, o que também pode ser lido na entoação do “Abraça, mano”, misto da dureza esperada de um policial e de um comedimento próprio daqueles que se colocam à frente dos que sofreram pelos seus erros. Após a apresentação desse diálogo, o verso “irmãos da comunidade, sonhadores iguais” é recitado pela voz de Emicida e de Elisa, reforçando a necessidade de reconhecimento entre os afro-brasileiros para a projeção de uma comunidade. O movimento a quatro mãos de retirar a farda, feito tanto pela atuação político-midiática de Emicida quanto pela tomada de consciência do policial, é, no âmbito metafórico, uma proposta para outro modelo de cidadania, em que Estado e elites não reafirmam diferenciações, não estabelecem véus entre as classes e entre as casas. São contra esses muros que promovem desunião e seus construtores – contra esse império moedor de pobres - que o *rapper* declara guerra e convoca seus soldados.

Uma das formas de romper essas paredes é sugerida na correspondência entre “aparecer” e “atravessar”. O uso dos espaços midiáticos em uma sociedade hiperconectada permite uma maior abrangência do discurso do *rap*. Aqui, vale apresentarmos a ideia de que ocupar os espaços é um importante instrumento de representatividade e, conseqüentemente, de mudança social, como é evidenciado na transformação do policial. Assim, aparecer é mostrar uma palavra que não é só sua, inserir um corpo em espaços que historicamente foram negados a ele, mostrar o outro lado do mundo, a outra parte da verdade, não mais inventando e silenciando afro-brasileiros. A TV, metaforizando o papel dos veículos midiáticos nessa ação combativa do *rapper*, permite fazer com que sua palavra seja a cidade e o mundo, seja Capão Redondo e as diversas periferias do Brasil e do mundo, que se organizam e se unem pela linguagem do *rap*.

No verso que encerra o trecho do poema, o “viver de” pode ser lido não apenas como fonte de sustento, como também a correspondência que o *rap* tem com as experiências dos moradores das periferias e de afro-brasileiros. Vida e arte se misturam, não sendo mera projeção de um em outro ou sustento sem nenhum compromisso político. Além disso, em “sou milionário do sonho”, título do poema, a relação entre aquilo que não se compra (sonho) e a riqueza (milionário) são associadas para ressignificar o que, de fato, é valor para Emicida. Com isso, ele se coloca, nessa canção, ainda mais próximo daqueles com os quais ele se reconhece,

porque, mesmo tendo se tornado celebridade, não “perdeu suas origens”, ou seja, não deixou de falar e de viver o lugar de onde veio e quem ele é, irmão da comunidade.

Esse posicionamento que busca promover rupturas dentro de espaços e de instituições que fragmentam a união entre os afro-brasileiros é construído com o questionamento de práticas correntes em ordens de discurso diversas. Estado, mídia, *shoppings*, bairros nobres, elevadores sociais, cargos de chefia camarotes e diversos outros espaços possuem muros que, velados ou explícitos, reforçam o racismo no Brasil. Os caminhos apresentados pelas canções de *rap* para uma cidadania insurgente perpassam, portanto, a ocupação desses espaços, ocupação que pressupõe conhecimento/ação. O caso do policial é um exemplo de como o conhecimento pode, em determinados momentos, ser um elemento distinto da ação: o reconhecer-se negro no Brasil fez o policial reconhecer o peso histórico, social e étnico que a farda possui e, mais ainda, como a ação desse sujeito não pode ser justificada apenas pelo senso comum “estou cumprindo ordens”. Ser mais um na fila de soldados quase todos pretos dando porrada na nuca de malandros pretos é uma forma de mostrar a impossibilidade de o policial se isentar de suas ações. Com isso, o quinto elemento do *rap* intenciona, na cena construída, criar fissuras dentro de uma das instituições que estão diretamente ligadas ao extermínio de afro-brasileiros na história do Brasil.

Esse projeto de cidadania que reivindica a inserção de Zumbi em nota de duzentos, seja na autoconstrução nas periferias e a reivindicação de direitos sociais, na exigência maior número de atores e atrizes negros em novelas de grandes emissoras ou a luta por inserção do sistema de cotas em concursos públicos e processos seletivos de instituições públicas de ensino superior, denota o compromisso de *rappers* e daqueles que se reconhecem em seu discurso em buscar modos de conquista desses espaços e de manutenção dessas vitórias, ainda que algumas ações solicitem a mediação do Estado. A consciência histórica de Criolo e Emicida vem, entre outras formas, pela percepção que cidade, modernidade e Estado chegam a seus corpos como forças de morte, e que insurgência – ainda hoje – é manter-se vivo nesses espaços.

### 3.2 “AQUI A LEI DÁ EXEMPLO: MAIS UM PRETO PRA MATAR”: MODERNIDADE TARDIA BRASILEIRA E NECROPOLÍTICA EM *BOA ESPERANÇA* E EM *BOCA DE LOBO*

Ao situar a ideia de modernidade tardia ao Brasil e indicar os arranjos que criaram uma perspectiva excludente de cidadania, são notáveis as diversas formas as quais ameaçam a vida de negros e negras no Brasil. Esta subseção será dedicada a apontar esse trabalho de morte como um projeto histórico. Dois videoclipes foram escolhidos para esta parte do estudo, que abrem caminhos para uma série de abordagens acerca do modo como a negação da vida de sujeitos afro-brasileiros atua. A primeira produção é *Boa Esperança* (2015a), cuja letra segue abaixo:

Por mais que você corra, irmão  
 Pra sua guerra vão nem se lixar  
 Esse é o xis da questão  
 Já viu eles chorar pela cor do orixá?  
 E os camburão o que são?  
 Negreiros a retraficar  
 Favela ainda é senzala, jão  
 Bomba relógio prestes a estourar

Aí  
 O tempero do mar foi lágrima de preto  
 Papo reto, como esqueletos, de outro dialeto  
 Só desafeto, vida de inseto, imundo  
 Indenização? Fama de vagabundo  
 Nação sem teto, Angola, Keto, Congo, Soweto  
 A cor de Eto'o, maioria nos gueto  
 Monstro sequestro, capta três, rapta  
 Violência se adapta, um dia ela volta procêis  
 Tipo campos de concentração, prantos em vão  
 Quis vida digna, estigma, indignação  
 O trabalho liberta, ou não  
 Com essa frase quase que os nazi varre os judeu? extinção  
 Depressão no convés  
 Há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois  
 Pique Jackass, mistério tipo lago Ness, sério és  
 Tema da faculdade em que não pode pôr os pés  
 Vocês sabem, eu sei  
 Que até Bin Laden é made in usa  
 Tempo doido onde a KKK, veste obey (é quente memo)  
 Pode olhar, num falei?  
 Aí  
 Nessa equação, chata, policia mata? Plow!  
 Médico salva? Não! Por que? Cor de ladrão  
 Desacato invenção, maldosa intenção  
 Cabulosa inversão, jornal distorção  
 Meu sangue na mão dos radical cristão  
 Transcendental questão, não choca opinião



Silêncio e cara no chão, conhece?  
 Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece  
 Vence o Datena, com luto e audiência  
 Cura baixa escolaridade com auto de resistência  
 Pois na era cyber, ceis vai ler  
 Os livro que roubou nosso passado igual Alzheimer, e vai ver  
 Que eu faço igual Burkina Faso  
 Nóiz quer ser dono do circo  
 Cansamos da vida de palhaço  
 É tipo Moisés e os hebreus, pés no breu  
 Onde o inimigo é quem decide quando ofendeu  
 (cê é loco meu)  
 No veneno igual água e sódio  
 Vai vendo sem custódio  
 Aguarde cenas do próximo episódio  
 Cês diz que nosso pau é grande  
 Espera até ver nosso ódio

Por mais que você corra irmão  
 Pra sua guerra vão nem se lixar  
 Esse é o xis da questão  
 Já viu eles chorar pela cor do orixá?  
 E os camburão o que são?  
 Negreiros a retraficar  
 Favela ainda é senzala jão  
 Bomba relógio prestes a estourar  
 (EMICIDA, 2015b).

Canção do álbum mais recente de Emicida, foi bastante comentada quando teve seu clipe lançado, emblemático na denúncia da herança colonial presente nas relações sociais cotidianas e, mais especificamente, nas relações domésticas. É a partir dela que defendo a atuação do Estado a partir do que Achile Mbembe (2016) denomina “necropolítica” e como a modernidade tardia brasileira constrói cenários para esse trabalho de morte. A análise levará em conta a seguinte afirmação de Emicida, no minidocumentário sobre o clipe em questão, considerada por ele – e por mim – um debate urgente na sociedade brasileira:

Acho que tem uma parada muito louca que o Brasil precisa discutir, que é: uma é a escravidão e outra é o *modus operandi* da escravidão, que tá presente até o dia de hoje na realidade brasileira. Uma pessoa te remunerar por um serviço não significa que aquela pessoa, em instância alguma, é dona de você, sabe? [...] Dentro desse caldo, a gente coloca o tempero racial, porque a gente tá realmente num país que é racialmente dividido; tem uma segregação gritante e realmente a maioria dos afrodescendentes estão nesse tipo de condição. (MINIDOC..., 2015).

A primeira cena do videoclipe – que também é a última –, filmada em tomada aérea, mostra uma estrada de barro e pessoas correndo, como se estivessem fugindo. Nas cenas seguintes, são vistos pretos e pretas, em diferentes funções braçais em uma mansão de uma família branca, além de uma série de violências que evidenciam o racismo, hoje atrelado à condição socioeconômica de afro-brasileiros. A construção do clipe é explícita no racismo dessa prática, fugindo de perspectivas que ignoram o recorte étnico do preconceito e tendem a focar na diferença socioeconômica.

Fugindo de uma construção passiva de funcionários submissos e resignados com as condições humilhantes pelos quais passam, há o início de uma revolta: após o assédio sofrido por uma jovem negra na função de empregada, as outras empregadas cospem na refeição da família, e a mulher assediada fornece a comida sem a touca, exibindo seu cabelo roxo e trançado. O gatilho é significativo por termos mãe e filha como empregadas na mesma casa e a mãe ser impactada com o fato de a filha sofrer o que ela sofreu. O assédio como estopim é significativo, por evocar a violência sofrida pelas mulheres negras, reduzidas a objetos sexuais e serviçais, além de ser significativo o fato de a insurgência vir de mulheres negras, não mais dispostas a aceitar tal estrutura.

No momento em que o trabalhador interpretado por Jorge Dias, filho de Mano Brown, se aproxima de uma jovem da família agora em cativeiro, eles se beijam, ao mesmo tempo exibindo a não generalização na construção da figura do branco no clipe, como também destacando a juventude como uma metáfora para mudança de pensamento da sociedade em relação ao racismo. Cabe também retomar novamente o texto de Stephanie Ribeiro (2015), em que afirma: “Não basta ‘boa esperança’ para nós negras se os nossos continuarem negando que na hora da luta nos querem do lado, só que na hora do amor nos deixam de lado”. Desse modo, a imagem apresentada no clipe envolve as problemáticas ligadas às diferentes faces do racismo que atingem, de modo distinto, homens e mulheres negras, problematizando os limites de práticas insurgentes desses sujeitos.

Em seguida, nas cenas finais do clipe, temos cenas na área externa da casa, à noite, com os brancos tomados como reféns e os outrora subjugados incendiando e comemorando essa insurgência, com figurino que retoma a estética de tribos africanas. Há, inclusive, a imagem da mulher negra que foi abusada montada na madame, animalizando-a, e a imagem dessa mulher transmite autoridade, o que nos faz enxergar como uma guerreira ou representante de uma família nobre. Essa

oposição é reforçada com a entrada da polícia, na cena seguinte, simbolizando o braço repressivo – e predominantemente masculino – do Estado e exaltando ainda mais a força dessa mulher, representante dessa insurgência. Antes da última cena – da fuga, que é também a cena inicial e que simboliza a recorrência da opressão e da revolta –, vemos, no topo da casa em chamas, quatro pessoas e quatro toalhas, cada uma com uma letra escrita, compondo, juntas, a palavra “nóiz”, novamente termo que perpassa diversas canções de Emicida e que simboliza essa coletividade construída e que insurge para garantir sua existência. E são essas quatro pessoas que são vistas correndo na estrada, na última-primeira cena do clipe.

Também no minidocumentário sobre o clipe há a apresentação de relatos de mulheres da Ocupação Mauá que trabalharam como empregadas domésticas e que passaram pelas humilhações exibidas, além das violações trabalhistas pelas quais as empregadas domésticas ainda hoje passam. É importante registrar que essas mulheres, além de matéria biográfica, foram atrizes, assim como Jacira Oliveira, mãe de Emicida. Canção e clipe, portanto, são materiais significativos para se analisar as implicações macro e microestruturais que mantêm um processo de extermínio do povo negro e de conseqüente agravamento das desigualdades existentes no país. Com isso, o modelo de Estado apresentado na subseção anterior é determinante para compreendemos como a violência marca os corpos dos afro-brasileiros na modernidade tardia.

Já no nome da obra há a ironia como marca: “boa esperança” é referência a um navio negreiro do livro *A Rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa. A infâmia da ironia presente nos nomes desses navios não é ficção: consultando o Banco de Dados do Tráfico Transatlântico de Escravos<sup>5</sup>, há nomes como *Bom Caminho*, *Bonfim*, *Flor do Mar* e *Feliz Dias*, uma amostra da violência simbolizada no batismo desses navios de rapto e de morte.

A canção inicia com o *beat* que será a base em toda sua duração, associado a uma alfaia (instrumento percussivo que dá a cara do maracatu) e a uma linha de baixo. Temos também um vocalise masculino, que é seguido pelo refrão, ambos cantados pelo *rapper* Jota Ghetto. Tanto o vocalise quanto o refrão já criam uma ambiência de campo de batalha, cujas batidas marcadas criam uma marcha e também retomam o bum-clap tradicional do *rap*, cuja marcação tem como efeito esse chamado às armas,

---

<sup>5</sup> Banco de dados disponível no site <http://slavevoyages.org>.

a guerra apresentada nos versos do refrão, que ainda reduz o negro a escravo e a favela à senzala. Os camburões retráficoando negros e a indiferença frente à cor e à dor do orixá são anunciados pelo Jota Ghetto e, nos versos seguintes, serão dissecados por Emicida.

Os primeiros versos após o refrão vão em direção ao tráfico negreiro à violência da empresa colonial das nações europeias, a derramar lágrimas de pretos expatriados e violentados das mais diversas formas para sustentar uma lógica mercantil racista e exploratória. Esse sequestro monstruoso, cuja indenização foi fama de vagabundo, associado à violência nazista dos campos de concentração, é ponto de partida, na canção, para denunciar as violências que cotidianamente perduram e que são variações dessa violência histórica: nas piadas racistas em “Há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois”, no racismo e no genocídio como prática institucional em “Nessa equação chata, polícia mata? Plow! / Médico salva? Não! Por quê? Cor de ladrão / Desacato invenção, maldosa intenção”, na violência psicológica em “Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece” e na violência epistemológica em “Tema da faculdade em que não pode pôr os pés”, temos efeitos da transcendental questão que, contraditoriamente, não choca opinião, contudo continua a silenciar e derrubar corpos no chão. Formas diferentes de violências, cuja articulação é necessária para compreendermos seus efeitos.

Conforme já apresentamos, a cidadania, como conceito normativo, teve fundamental importância para um maior controle das diferenças sociais e étnicas no Brasil Império. O caráter liberal das constituições dos países europeus e latino-americanos garantiu, no caso das elites nacionais do continente americano, seus privilégios, como pode ser exemplificado no direito à propriedade. A perspectiva racional/liberal serviu de base ideológica para que houvesse, no plano jurídico, o apagamento das subjetividades que compunham a sociedade brasileira, fruto de uma concepção frágil de igualdade. Assim, a igualdade formal, ao não levar em consideração os conflitos decorrentes do modo de produção colonial e do racismo como motor ideológico desse modo de produção, perpetuou as desigualdades. Além disso, era importante haver um freio para as manifestações contra a escravidão, com vistas a garantir as assimetrias necessárias para a manutenção do *status quo* às elites nacionais.

Essas contradições são evidentes na Lei Criminal de 1830, cuja análise é apresentada no importante trabalho de Juliana Borges (2018) sobre o encarceramento

em massa, estudo de onde trago outras pensadoras negras apresentadas por Borges para traçar seu caminho analítico:

O período e os ventos de mudanças dos ideais iluministas também haviam chegado ao Brasil. Contudo, a preocupação se centrava em como criminalizar levantes e revoltas de escravizados que proliferavam no período. Este processo tão pouco foi realizado sem tensões e polêmicas, pelo entendimento de interferência do Estado em assuntos considerados da esfera privada. Neste processo, era modificada, também, a relação senhor-escravizado. Ou seja, a organização do germe do Direito no Brasil nesta relação de salvaguarda do patrimônio, de bens e não de garantia de direitos a cidadãos. A interferência estatal estabelecia, na lei, uma aproximação maior à população livre no *status* jurídico. Como algumas das punições, se comutadas, dariam o estatuto de liberdade aos escravos, há a pergunta realizada por diversos estudiosos se, então, o aumento exponencial nos arquivos da época de crimes cometidos por escravos contra seus senhores não eram, também, um ato contra a escravidão. Com isso, o Código foi aprovado com amplos e acalorados debates em torno da defesa da propriedade e contra a impunidade.

Seguindo nessa perspectiva, a doutora em Direito Thula Pires afirma:

O processo de racionalização e desenvolvimento do direito penal apresentou-se como medida necessária para garantir que o processo de industrialização e urbanização se efetivasse. Numa relação conflituosa entre a Escola clássica e Positivista, o modelo de controle social pela esfera penal se consolidou a partir de um aparato violento, arbitrário, seletivo e hierarquizante (racista, sexista e classista). (PIRES *apud* BORGES, 2018).

Portanto, ao mesmo tempo em que marcos legais, como a Constituição de 1824, forjam uma igualdade formal, partindo dos princípios burgueses de igualdade e liberdade, a definição constitucional de quem é brasileiro dá *status* jurídico a sujeitos socialmente silenciados. Além disso, esse *status* permite ao Estado estabelecer controle biopolítico desses corpos. Esse e outros movimentos nos permitem apontar como as instituições operam como dispositivos raciais, como bem define a filósofa Sueli Carneiro:

Essa noção de dispositivo oferece recursos teóricos capazes de apreender a heterogeneidade de práticas que o racismo e a discriminação racial engendram na sociedade brasileira. A natureza dessas práticas, a maneira como elas se articulam e se realimentam ou se realinham para cumprir um determinado objetivo estratégico, pois em síntese o dispositivo, para Foucault, consiste em “estratégias

de relações de força, sustentando tipos de saberes e sendo por eles sustentados”. (CARNEIRO *apud* BORGES, 2018).

O racismo como base das políticas de Estado segue a mesma linha punitivista no período pós-abolição, como aponta Carla Akotirene:

Sobre este racismo da Lei, o trabalho de Hélio Santos (2001) analisa que o crescimento biológico dos brancos orientado nas estratégias do Estado pode ser identificado nas vantagens disponibilizadas a este segmento humano por meio da Lei de Terras de 1850. Durante o período de 1888 a 1914, houve auxílios financeiros, aberturas de créditos, concessão de passagens no objetivo de impulsionar a imigração. Conclui o autor que aproximadamente 2,5 milhões de portugueses, italianos, alemães, espanhóis, austríacos, japoneses tiveram a oportunidade de se emancipar no país ao contrário de mulheres e homens negro que não tiveram esse direito. Os crimes raciais e sexistas do nosso Estado também se respaldaram na instituição de leis para dificultar qualquer tentativa da população negra em sobrepujar a nova exclusão instaurada após a extinção do trabalho escravizado. Dois anos após a abolição da escravatura, em 1890, foi criado o segundo Código Penal, o qual configurava como crime as expressões culturais dos negros, a exemplo da capoeira (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 247), tipificadas de vadiagem ou capoeiragem, e das funções monetárias exercidas pelas mulheres, pioneiramente presentes no espaço público na condição de trabalhadoras, refletindo neste momento a criminalização imposta pelo Estado à ancestralidade do continente africano tão presente nas ruas de Salvador e para a punição premeditada a todas as situações descritas como mendicância e desocupação. (AKOTIRENE *apud* BORGES, 2018).

Com esses dispositivos alimentando e sendo alimentados pelo racismo presente na sociedade brasileira, foi desenhada a imagem do criminoso nos corpos de homens e de mulheres negras. A criminalização das manifestações culturais afro-brasileiras e o apagamento das vicissitudes históricas que levaram esses sujeitos à marginalidade, assim como o determinismo científico, que “validou” práticas e políticas racistas por parte da sociedade e do Estado, insuflaram discursos racistas que construíram a “fama de vagabundo” denunciada por Emicida. Ainda que, a partir de 1930, o discurso da mestiçagem como mais uma faceta de um projeto de homogeneização e de controle social se tornasse política de Estado, os séculos de racismo e a seletividade penal<sup>6</sup> deu ao racismo a máscara da naturalidade. E essa

---

<sup>6</sup>A abordagem sobre seletividade penal passa, muitas vezes, em branco (literal e metaforicamente), consequência da força do mito da democracia racial brasileira e dos discursos universalistas de classe. Há um senso comum que aponta que as violências e indícas de criminalização indevida estão mais relacionados com fatores sociais do que com racismo. Porém, o que se verifica, na realidade, são

naturalização de violências ganhou ainda mais força no período da ditadura, já que o aparelhamento militar das forças repressivas do Estado institucionalizou formas de agressão e construiu a difusa imagem do inimigo a ser combatido, que até hoje fundamenta a formação dos policiais militares no Brasil:

[...] a ditadura não inventou a tortura e as execuções extrajudiciais ou a ideia de que vivemos uma guerra contra inimigos internos. Tais práticas perversas e as correspondentes concepções, racistas e autoritárias, têm a idade das instituições policiais no Brasil e antes de sua criação já tinham curso – nunca faltaram capatazes nem capitães-do-mato para caçar, supliciar e matar escravos fugitivos ou rebelados. A ditadura militar e civil de 1964 simplesmente reorganizou os aparatos policiais, intensificou sua tradicional violência, autorizando-a a e adestrando-a, e expandiu o espectro de sua abrangência, que passou a incluir militantes de classe média. Ainda assim, foi esse regime que instituiu o modelo atualmente em vigência. (SOARES, 2015, p. 24).

Portanto, podemos apontar a necropolítica como paradigma de controle de corpos de negros e negras no Brasil, política essa definida por Achille Mbembe (2016, p. 125) como “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”. Diferente de uma leitura moderna do Estado como agente garantidor da soberania e da autonomia de populações, ou seja, uma instância de poder que produz vida, é cabível pensar na necropolítica e no necropoder como formas contemporâneas de produzir “vidas nuas”, que “assinala[m] o ponto em que a biopolítica converte-se necessariamente em tanatopolítica”. (AGAMBEN, 2010, p. 138). A análise de Mbembe é crucial para entendermos, na modernidade tardia brasileira, o modo como as questões sociais passam a ser – cada vez mais – campo de atuação jurídica ou militar.

Essa política de morte tem relação com o esfacelamento do Estado de bem-estar social, decorrentes do incremento das tecnologias a partir da chamada terceira revolução técnico-científica, o que gerou a descartabilidade da mão de obra humana e uma voracidade maior no consumo de bens. Ao mesmo tempo, tem-se a

---

relatos e experiências de jovens negros e negras que convivem desde a tenra idade com a sabedoria do medo. *O medo da polícia. Medo este que é plenamente justificado*. Está em curso em nosso país um sistema de eliminação de corpos negros. A política de genocídio da negritude é muito mais complexa do que podemos imaginar, as mortes não são apenas aquelas operadas pelas balas perdidas, pela guerra às drogas, pelo aparato coercitivo estatal. Essas mortes também são o luto de mães, avós, irmãs, esposas, mulheres negras que convivem com os corpos de seus entes caídos ao chão ou encarcerados.” (BUENO, 2017, grifo da autora).

criminalização da pobreza e o racismo tanto nas políticas públicas quanto na cultura brasileira.

Dois exemplos manifestos dessa política no Brasil é o crescente número da população prisional e as intervenções militares – e constitucionais – ocorridas no Rio de Janeiro e em Roraima. A intervenção na capital fluminense é significativa para visualizarmos o que, na perspectiva de Acácio Augusto (2018, p. 19-20), podemos chamar de democracia securitária:

O certo é que as crises não provocam mais momentos de ruptura, tornando-se o modo mesmo de governar os vivos. E justamente por isso esses vivos desejam mais e mais segurança. De modo que, hoje, ao invés de grandes golpes que mudam os rumos da configuração do Estado e da democracia, assistirmos aos regulares dispositivos de exceção, próprios das democracias modernas, serem acionados a todo tempo em nome da segurança. Assim, temos o que podemos nomear de uma democracia securitária, para qual a justiça criminal e as Forças Armadas cumprem papel central. Isso explica, de um lado, a extrema militarização das polícias e, de outro, a policialização dos exércitos. Entre uma e outra, o resultado é transformação dos espaços urbanos em praças de guerra e o aumento vertiginoso da letalidade estatal. No Brasil, isso se traduz em algo como 60 mil cadáveres empilhados todo ano, quase todos pretos e pobres. Se nos anos 1990 contava-se que o Haiti é aqui, hoje o número de mortes ultrapassa o acúmulo de cadáveres no conflito da Síria.

E continua:

Neste quadro, a justiça criminal se amplia e se "democratiza" tornando-se o *locus* das decisões políticas em todos os âmbitos (do local-pessoal ao nacional-internacional) uma consolidação da *judicialização da vida*, que definitivamente se torna vetor e forma da vida pública e biológica dos viventes. Ao mesmo tempo, as Forças Armadas redefinem suas funções, adequando-se sempre que possível às regras constitucionais e aos protocolos das organizações internacionais, atuando em novos espaços e elegendo novos objetivos estratégicos, para os quais o cidadão fica entre ser o objeto de proteção (vulnerável), de um lado, e virtual inimigo a ser eliminado (ora terrorista, ora traficante, ora black bloc, ora corrupto, enfim, produtor de vulnerabilidades), de outro lado. (AUGUSTO, 2018, p. 20, grifo do autor).

A progressiva perda do caráter excepcional da Garantia de Lei e Ordem<sup>7</sup> é, segundo Acácio, uma das evidências desse modelo de democracia que podemos

---

<sup>7</sup> “As GLOs são realizadas exclusivamente por ordem expressa da Presidência da República para convocar a intervenção das Forças Armadas em situações nas quais se avalia que houve esgotamento da capacidade das forças de segurança pública em garantir a ordem política e social (Cf. Art. 144, CF de 1988). Juridicamente, a GLO é disciplinada pelo artigo 142 da Constituição Federal de 1988 e regulada pela Lei Complementar nº 97/1999 e pelo Decreto nº 3.897/2001, que ‘fixa as diretrizes para



atrelar à necropolítica de Mbembe: diferentemente de um estado de exceção que se faz permanente ou um caminho rumo a uma nova ditadura, tem-se a consolidação de um aparelhamento ainda maior dos dispositivos repressivos do Estado, como ferramenta de controle social.

Ao ser trazido o exemplo da intervenção federal no Rio de Janeiro, é fundamental apontar as consequências dessa intervenção: o discurso oficial pontua como positiva a intervenção, pelo fato de ter havido reduções de roubos e de latrocínios<sup>8</sup>, contudo, em 16 anos, 2018 foi o que houve maior número de mortes por policiais, tendência de aumento iniciada em 2014, 5 anos após a implantação das UPP, e continuou desde a intervenção federal, iniciada em março. Lamentavelmente, os corpos assassinados têm cor: homens (97%), pardos e negros (77%) e jovens de 18 a 29 anos (35%). Além dessa violência que repercute o racismo institucional fardado, na atuação das forças militares do Estado, há uma série de outras violências relatadas pelos moradores das favelas onde houve ocupação militar:

A divulgação do recorde de mortes pela polícia ocorreu no mesmo dia em que a Defensoria Pública e entidades de defesa dos direitos humanos concluíram um relatório sobre "violações sistemáticas" de direitos cometidas por policiais e militares em favelas onde houve operações após a intervenção federal. O documento foi feito a partir de mais de 500 depoimentos anônimos colhidos desde abril em visitas semanais a 25 comunidades, incluindo Rocinha e Cidade de Deus (zona oeste) e os complexos da Maré e do Alemão (zona norte). Eles não configuram denúncias formais. São listados 30 tipos de abusos, repetidos em diversas favelas percorridas: invasão de casas, ameaças, agressões físicas, roubo de comida e de pertences, proibição de filmagem de ação policial, alteração de cenas de crimes uso de aeronaves para atirar a esmo etc. (BARBON; NOGUEIRA, 2018).

---

o emprego das Forças Armadas na garantia da lei e da ordem, e dá outras providências'. No início de 2014, assessores civis e militares, atendendo a uma solicitação do Ministério da Defesa, produziram um 'Manual de GLO' que padroniza a rotina e serve de orientação doutrinária para as forças destacadas para este tipo de atividade exclusiva das Forças Armadas." Essa nota de rodapé está na versão do artigo de Acácio Augusto publicado no perfil do autor Academia.edu.

<sup>8</sup> "Durante a intervenção, roubos de rua, carga, veículo, e latrocínio foram os crimes que mais registraram redução no período. No caso dos roubos de cargas, a queda foi de 19,58% entre março e novembro. Já os índices de homicídio doloso, que estavam alta no estado desde janeiro de 2016, chegaram a crescer no início da intervenção, registrando alta de 9% em abril na comparação com o mesmo mês de 2017. Mas, a partir de junho, o índice começou a cair. No acumulado entre março e novembro, a diminuição foi de 13,6% em relação ao mesmo período de 2017. Já os casos de latrocínio (roubo seguido de morte) tiveram diminuição de 33,72%." (CUMPRIMOS..., 2018).

Portanto, é evidente que, conforme Orlando Zaccone (2015, p. 23-24), “existe uma política pública, na forma de razões de Estado, a ensejar os altos índices de letalidade do sistema penal brasileiro, com destaque para aqueles praticados rotineiramente nas favelas cariocas”. Essa política pública – necropolítica – que ganha corpo no que Loïc Wacquant (2003) denomina “onda punitiva”, transforma o corpo negro em alvo móvel, tornando-o descartável, perpetuando práticas genocidas e etnocidas<sup>9</sup> sobre os afro-brasileiros. Ademais, o autoritarismo – mais do que nunca nos dias de hoje – pode ser apontado como uma característica cultural do brasileiro, exemplificado no sangue dos radicais cristãos e na vitória de Datena cantada em *Boa Esperança*. O combate ao inimigo interno ganha outras formas, como “combate ao tráfico”, “combate à criminalidade”, “combate à violência”, mantendo, no léxico e nas práticas, o viés belicoso e que, na indefinição dos sujeitos que compõem o tráfico, a criminalidade e a violência, a história autoritária brasileira dá corpo a eles:

Cria-se, de um lado, o “cidadão de bem”, trabalhador (ou proprietário) e ordeiro e, de outro, o vagabundo, vândalo, drogado, arruaceiro, o indivíduo fora das bordas que delimitam o possível autorizado pela ordem. Por meio da combinação do medo com a percepção de uma força acima das leis, legitima-se a violência. A norma se impõe pela força (e apoia-se nas leis) e sua lógica é a da produção do anormal, do patológico, em relação ao qual ela deve agir com rigor para curá-lo, eliminá-lo ou, ao menos, anulá-lo. (TELES, 2018, p. 71).

Voltando à canção, a necropolítica é denunciada desde os primeiros versos, cantados por Jota Ghetto. Os camburões a retrafficar amarram temporalidades distintas para destacar modelos de política que se tornam moedas de negros e de pobres, institucionalizando essas violências, como nas referências ao desacato à autoridade, ao auto de resistência<sup>10</sup> e a negligência médica como práticas de agentes do Estado para perpetuar essa necropolítica. Sem indenização, essa nação sem teto tem seu sofrimento associado aos campos de concentração nazista, que é uma das

---

<sup>9</sup> “O espírito, se é possível dizer, genocida quer pura e simplesmente negá-la. Exterminam-se os outros porque eles são absolutamente maus. O etnocida, em contrapartida, admite a relatividade do mal na diferença: os outros são maus, mas pode-se melhorá-los obrigando-os a se transformar até que se tornem, se possível, idênticos ao modelo que lhes é proposto, que lhes é imposto. A negação etnocida do Outro conduz a uma identificação a si.” (CLASTRES, 2001, p. 79).

<sup>10</sup> “Quatro a cada cinco vítimas de homicídios decorrentes de intervenção policial na cidade do Rio — os chamados autos de resistência — são homens negros. Em 75% dos casos, as mortes atingem jovens com menos de 29 anos. Os dados constam no relatório “Você matou meu filho”, divulgado hoje pela Anistia Internacional, que analisou os 1.275 autos de resistência ocorridos no município entre 2010 e 2013.” (MARINATTO, 2015).

experiências analisadas por Achille Mbembe para construir seu conceito de necropolítica. Essas e outras violências, como a representada em “tema da faculdade em que não pode pôr os pés”, “Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece”, “Cansamos da vida de palhaço” e “Cês diz que nosso pau é grande” fazem menção a violências de ordem psicológica, racismo institucional, à objetificação sexual e às piadas racistas e o politicamente incorreto como máscara para perpetuar processos de inferiorização e de silenciamento dos afro-brasileiros.

A rima, estruturada na tematização, é lançada de forma agressiva, dando ao ouvinte, em alguns momentos, a sensação de que Emicida perde um pouco do fôlego: ficam nítidas as puxadas de ar dadas pelo *rapper* para tomar ar e lançar o verso seguinte, figurativização que se articula à temática tratada. São golpes, em sequência, que são dados e sentidos pelo *rapper*, que mapeiam o histórico de violências em pouco mais de 3 minutos de canção. Essa postura vocal combativa é também evidenciada em versos como “Violência se adapta, um dia ela volta procêis”, “Pois na era cyber, ceis vai ler / Os livro que roubou nosso passado igual Alzheimer, e vai ver / Que eu faço igual Burkina Faso / Nóiz quer ser dono do circo / Cansamos da vida de palhaço” e “Aguarde cenas do próximo episódio / Cês diz que nosso pau é grande / Espera até ver nosso ódio”, que exemplificam, assim como a narrativa apresentada no clipe da canção, a insurgência como postura política em resposta à necropolítica que extermina o povo negro. Para nortear a ideia de insurgência, é fundamental trazeremos o pensamento de Cornell West (1999, p. 13) ao analisar o papel que os intelectuais<sup>11</sup> negros devem assumir:

A maior prioridade dos intelectuais negros deve ser a criação ou a reativação das redes institucionais que promovam hábitos críticos de alta qualidade para propósitos, primeiramente de insurgência negra. Uma *intelligentsia* sem uma consciência crítica institucionalizada é cega, e a consciência crítica que não sirva à insurgência crítica é vazia. A tarefa central dos intelectuais negros pós-modernos é estimular, proporcionar e permitir percepções alternativas e práticas que desloquem discursos e poderes prevaletentes. Isso pode ser feito somente por um trabalho intelectual intenso e por uma prática insurgente e engajada.

---

<sup>11</sup> Na próxima seção, discutirei as análises acerca das correspondências entre as práticas dos *rappers* e uma postura intelectual necessária para a compreensão das questões que envolvem o afro-brasileiro hoje. Por ora, a citação de West foi trazida para que seja possível pensar como a ideia de insurgência perpassa as canções de Criolo e Emicida.

O lugar de West, acadêmico estadunidense, o faz pensar a importância dessas redes institucionais que possam reorganizar o modelo eurocêntrico e, conseqüentemente, tradicional e racista que ainda estrutura as instituições e as práticas acadêmicas. Pensando o modo como o movimento *hip hop* se organiza, essas redes fazem parte do movimento: a natureza multissemiótica e o espaço da rua como espaço de produção de sentidos e de ocupação fazem do movimento um construtor de redes que permitem “percepções alternativas e práticas que desloquem discursos e poderes prevaletentes” (WEST, 1999, p.13). E a rua, cantada e vivida no *rap*, é o espaço em que essa insurgência deve se manifestar: rua, espaço físico e imaginário cujas posturas insurgentes ganham muitas formas. Assim, a via institucional trazida por West é expandida quando pensamos o *rap* e o *hip hop* hoje como resposta e tentativa de confrontar a necropolítica. Assim, estar na rua é afirmar sua vida, e por conta disso é tão importante ressignificar as imagens preconceituosas que acompanham a imagem da favela.

Partindo para o universo cancional de Criolo, a canção mais recente lançada por ele foi “Boca de Lobo” (CRIOLO, 2018), durante o processo eleitoral de 2018, tendo clipe e canção impacto significativo quanto às referências apresentadas. Ambos dão corpo ao que o próprio *rapper* em entrevista para Hans Ulrich Obrist (2013) chama de “beleza da desgraça”, ao narrar sua trajetória de vida e sinalizar que a história de diversos brasileiros é o conflito diário com um mundo que absolutamente não é seu. Nessa definição do que é arte, Criolo sustenta seu papel crítico e denuncia o Estado com um dos agentes que negam a existência desses sujeitos.

A beleza da desgraça em *Boca de Lobo* constrói uma série de referências aos últimos acontecimentos político-sociais ocorridos no Brasil e tenta dar corpo à situação hoje posta, que é o atual presidente Jair Bolsonaro e o que ele representa no cenário político, econômico, social e cultural no Brasil e no mundo. Aqui, analiso clipe e canção, retomando a abordagem teórica trazida na análise de *Boa Esperança* e também manifestando como o recorte dado por Criolo também denuncia um projeto de modernidade tardia estruturado na necropolítica e nas falácias que perpassam a ideia de democracia e de cidadania. A seguir, a letra da canção:

“Agora, entre meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se rompeu”

Aonde a pele preta possa incomodar  
Um litro de Pinho Sol pra um preto rodar

Pegar tuberculose na cadeia faz chorar  
 Aqui a lei dá exemplo: mais um preto pra matar  
 Colei num mercadinho dum bairro que se diz pá  
 Só foi meu pai encostar pros radin tudin inflamar  
 Meu coroa é folgado das Barra do Ceará  
 Tem um lirismo bom lá, louco pra trabaiair  
 Num toque de tela, um mundo à sua mão  
 E no porão da alma, uma escada pra solidão  
 Via satélite, via satélite  
 15% é Google, o resto é deep web  
 Na guerra do tráfico, perdemo vários ente  
 Plano de saúde de pobre, fi, é não ficar doente  
 Está por vir, um louco está por vir  
 Shimigami, deus da morte, um louco está por vir  
 Véio, preto, cabelo crespo  
 Made in Favela é aforismo pra respeito  
 Mondubim, Messejana, Grajaú, aqui é sem fama  
 Nos ensinamentos de Oxalá, isso é bacana  
 Na porta do cursinho, sim, docim de campana  
 LSD, me envolver, tem a manha  
 Diz que é contra o tráfico e adora todas as crianças  
 Só te vejo na biqueira, o ativista da semana

La La Land é o caralho, SP é Glorialândia  
 Novo herói da Disney é Craquinho, da Cracolândia  
 Máfia é máfia e o argumento é mandar grana  
 Em pleno carnaval, fazer nevar em Copacabana  
 1 por rancor, 2 por dinheiro  
 3 por dinheiro, 4 por dinheiro  
 5 por ódio, 6 por desespero  
 7 pra quebrar a tua cabeça num bueiro  
 Enquanto isso a elite aplaude seus heróis  
 Pacote de Seven Boys

Nem Pablo Escobar, nem Pablo Neruda  
 Já faz tempo que São Paulo borda a morte na minha nuca  
 A pauta dessa mesa coroné manda anotar  
 Esse ano tem massacre pior que de Carajá  
 Ponto 40 rasga aço de arrombar  
 Só não mata mais que a frieza do teu olhar  
 Feito rosa de sal topázio, és minha flecha de cravo  
 Um coração que cai rasgado nas duna do Ceará  
 Albert Camus, Dalai Lama  
 A nós razão humana, Spock, pinça vulcana  
 Clarice já disse, o verbo é falha e a discrepância  
 É que o diamante de Miami vem com sangue de Ruanda  
 Poder economicon, cocaine no helicopteron  
 Salário de um professor: microscópicon  
 Papiro de papel próprio, letra com sangue no olho de Hórus  
 É que a indústria da desgraça pro governo é um bom negócio  
 Vende mais remédio, vende mais consórcio  
 Vende até a mãe, dependendo do negócio  
 Montesquieu padece, lotearam a sua fé  
 Rap não é um prato onde cê estica o que cê quer  
 É a caspa do capeta, é o medo que alimenta a besta

Se três poder virar balcão, governo vira biqueira  
 Olhe, essa é a máquina de matar pobre  
 No Brasil, quem tem opinião, morre

La La Land é o caralho, SP é Glorialândia  
 Novo herói da Disney é Craquinho, da Cracolândia  
 Máfia é máfia e o argumento é mandar grana  
 Em pleno carnaval, fazer nevar em Copacabana  
 1 por rancor, 2 por dinheiro  
 3 por dinheiro, 4 por dinheiro  
 5 por ódio, 6 por desespero  
 7 pra quebrar a tua cabeça num bueiro  
 Enquanto isso a elite aplaude seus heróis  
 Pacote de Seven Boys  
 (CRIOLO, 2018).

O clipe inicia com um prédio em chamas e barulho de panelas batendo, remetendo aos panelaços iniciados quando o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff se arquitetava. O prédio pode ser visto como uma referência ao Edifício Wilton Paes de Almeida, atingido por um incêndio em 2018, metáfora para o projeto de modernidade tardia brasileira, já que sua história, iniciada em 1960, envolve sua arquitetura modernista e a atual degradação é evocada não só pelo incêndio, como também pela condição de precariedade dos moradores que habitavam atualmente o edifício. O panelaço associado ao edifício em chamas e a referência ao Wilton Paes é, logo no início, uma imagem do Brasil que se entrelaça ao nome da canção, *Boca de Lobo*, tampa ou grade que encobre o acesso ao esgoto. Assim, a geografia das ruínas da modernidade tardia brasileira é apresentada nos primeiros segundos de clipe.

Enquanto cenas de manifestações de rua são apresentadas, após a cena do prédio em chamas, é sampleado um trecho do poema *Câmara de Ecos*<sup>12</sup>, recitado pelo autor Waly Salomão (2007): “Agora, entre meu ser e o ser alheio / a linha de fronteira se rompeu.” O verso é emblemático para pensarmos as diversas formas pelas quais a violência se manifestou e se manifesta no Brasil. Desde o início do clipe,

---

<sup>12</sup> *Câmara de ecos*

Cresci sob um teto sossegado,  
 meu sonho era um pequenino sonho meu.  
 Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre meu ser e o ser alheio  
 a linha de fronteira se rompeu.

um vocalise feminino é sampleado com interrupções, com barulhos de interferência, como se houvesse problemas na comunicação, mostrando mais uma consequência da ruptura dessa linha de fronteira, em que a comunicação perde lugar para a agressão e a incomunicabilidade. O fim do *sample* de Waly é encerrado com um som de disparo de arma de um PM, uma virada de bateria e o início do *beat*.

O primeiro compasso do *beat* apresenta *samples* de armas sendo engatilhadas, combinando com cenas de tropas de policiais militares, *samples* substituídos ao longo da canção com outros sons que evocam esses gatilhos. A partir desse trecho, as rimas de Criolo são lançadas, que logo denunciam a lógica racista presente na sociedade brasileira e aponta o Estado como um dos agentes dessa violência. O primeiro verso associa incômodo à presença do corpo negro e, logo no seguinte, ações para fazer rodar esse negro, como o que ocorreu com Rafael Braga<sup>13</sup>, preso por “portar Pinho Sol” para “produzir coquetel molotov” no contexto das manifestações de 2013. Além dessa referência, a menção à tuberculose, doença com altíssima incidência nos presídios brasileiros, e criminalização do corpo negro, apontada na marca biográfica de um episódio de racismo vivido por Criolo e seu pai, destacam o exemplo de morte que a lei dá, ou seja, reforça a necropolítica como produção de morte associada à democracia securitária que está sendo desenhada na contemporaneidade brasileira. Nesse trabalho de morte, subjetividade e riqueza cultural são transformadas em nada, e não importam as origens, sejam elas cearenses ou africanas: esse corpo se torna, também, ruínas, que devem ser varridas para a ordem, progresso, moral, família e outros chavões possam fazer pretos, pobres, nordestinos, homossexuais todos os “diferentes” rodarem<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> “Rafael Braga, único brasileiro condenado pelos protestos de junho de 2013 – por portar um frasco de desinfetante Pinho Sol –, recebeu agora uma condenação por tráfico de drogas e associação para o tráfico. Em sentença publicada no dia 20, o juiz Ricardo Coronha Pinheiro, do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, condenou o ex-catador de latas a 11 anos e três meses de prisão e ao pagamento de multa de 1.687 reais. A Braga foi atribuído o porte de 0,6 grama de maconha, 9,3 gramas de cocaína e um rojão. Desde seu primeiro depoimento em uma delegacia no Rio de Janeiro, o ex-catador afirma que tal material não lhe pertencia. Ele conta que, naquele 12 de janeiro de 2016, caminhava em direção à padaria para comprar pão quando foi abordado por policiais da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) da comunidade Vila Cruzeiro, na Penha. Braga cumpria sua pena pelo episódio de 2013 em regime aberto, com tornozeleira eletrônica. Ele afirma que, após ser revistado, os PMs ameaçaram jogar drogas em sua “conta”. A defesa sustenta, ainda, que ele foi torturado e ameaçado de estupro. Segundo informações da Ponte Jornalismo, o juiz se recusou a ouvir uma testemunha arrolada pela defesa. Os únicos depoimentos considerados foram dados por policiais.” (CASO..., 2017).

<sup>14</sup> “É noite de sábado, 2 de junho, quando um homem morre durante um tiroteio com policiais militares na localidade do Alto das Pombas, em Salvador. Segundo a polícia, ele seria um traficante que reagiu a uma ação no bairro da Federação, foi baleado, socorrido a uma unidade de saúde, mas não resistiu aos ferimentos. Em 2016, 457 pessoas morreram na Bahia em situações semelhantes, segundo levantamento divulgado nesta terça-feira (5) pelo Atlas da Violência 2018. A pesquisa, conduzida pelo

No momento em que esses versos são cantados, no clipe, a câmera capta uma bandeira do Brasil pendurada em um prédio e, após um movimento para baixo, exhibe uma cena de pessoas assistindo, em uma TV instalada num bar, o incêndio do Museu Nacional. O movimento de câmera e a cena vista de um bar remete à oposição expectativa/realidade quando se projetam visões positivas da nação brasileira e quando essas visões se chocam com a triste ironia de uma nação em chamas. Com isso, é construída a tensão entre o nome do museu e a histórica negligência na preservação e na valorização do patrimônio histórico material e imaterial no Brasil, fruto de “um projeto coletivo, pacientemente implementado ao longo do tempo por um Estado e uma sociedade que condenaram seu patrimônio histórico, natural, científico e cultural à inanição”, nas palavras de Leonardo Sakamoto (2018).

A seguir, aparece a cena de um homem ensanguentado, caído no chão, enquanto pessoas ao redor registram a cena com seus *smartphones*. Junto ao sangue, é possível ver uma maçã, remetendo à empresa Apple, reforçando a crítica aos efeitos da hiperconectividade gerada pelo desenvolvimento tecno-científico das últimas décadas. É cabível também fazer associações ao antigo testamento bíblico, na sugestão de que nosso pecado original não é mais o conhecimento, mas a desumanização: a árvore do conhecimento cedeu lugar ao mundo de *fake news* e de cegueira quanto à humanidade existente nos sujeitos. Essa leitura também pode ser associada ao fato de o corpo caído estar com um capacete, sendo anônimo, mais um a morrer e a servir apenas para números, mídias e *posts*.

Essa cena, que aparece no momento em que o verso “Aqui a lei dá exemplo: mais um preto pra matar”, permite-nos visualizar a mesma crítica apontada por Emicida ao citar Datena e a lógica dos programas sensacionalistas voltados ao jornalismo policial e como as mídias digitais se tornaram novas formas de velhas práticas, que é transformar o corpo negro em mercadoria e em consumo, assujeitando-os. A crítica a essa hiperconectividade que alimenta o individualismo continua nos versos “Num toque de tela, um mundo à sua mão / E no porão da alma, uma escada pra solidão / Via satélite, via satélite / 15% é Google, o resto é *deep web*”, cuja referência a *smartphones*, ao *Google* e à *deep web* apontam a paradoxal relação de conectividade e isolamento entre seres humanos por meio dessas ferramentas.

---

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), coloca a Bahia na terceira posição no ranking de mortes por intervenções policiais, atrás apenas do Rio de Janeiro, com 925 casos ao longo de 2016, e de São Paulo, com 856.” (POLICIAIS..., 2018, p. 00).



Após cenas do corpo estendido e fotografado pela multidão, é exibida a cena de um prato com três bolachas *cream cracker* e um copo de suco, dispostos em uma mesa que remete ao ambiente escolar. Essa imagem faz referência ao escândalo<sup>15</sup> das merendas escolares, ligado ao governo estadual de São Paulo. Logo depois, são evocados os apagões ocorridos entre 2001 e 2002, que, no clipe, reforçam o clima de trevas. Uma vista aérea da cidade de São Paulo é usada para mostrar esse apagão e, nas cenas seguintes, é visto um homem negro dançando no meio do caos, cujo rosto não é possível ver, filmado por alguém que aparenta estar em um carro, que se associa ao verso “Um toque na tela, um mundo à sua mão”: no momento em que é cantado “um mundo à sua mão”, o dançarino levanta os braços, e essa aparente contradição entre dança e caos evidencia uma das formas de insurgência apresentadas no clipe – além do confronto direto de manifestantes contra a polícia, esse corpo negro dançando choca, por mobilizar questionamentos acerca de paradigmas impostos aos homens e aos negros, ao mesmo tempo em que há um viés crítico dessa postura por vermos a partir da ótica de alguém que filma de um carro, passando rapidamente no meio da confusão. O choque entre o registro efêmero das mídias digitais, política e subjetividade carregam, hoje, essas contradições, ao mesmo tempo necessárias e marcadas por limites.

Quando o verso “E, no porão da alma, uma escada pra solidão” é cantado, são vistas diversas pessoas gritando desesperadas, ao mesmo tempo em que descem uma escada. Ao chegarem ao térreo, elas veem a região central de São Paulo explodir. Aqui pode-se ler uma referência à antológica HQ *V de Vingança*, de Alan Moore, que retrata uma Londres distópica controlada por um Estado ditatorial que é confrontado por um personagem, identificado como V, que lidera um movimento para derrubar o governo autoritário. A explosão evoca o momento na HQ em que o Parlamento é destruído, ao mesmo tempo que as forças do Estado autoritário, enfraquecidas pelas ações de V, já não conseguem controlar a revolução em curso. Nessa referência a *V de Vingança*, há a multiplicidade de perspectivas apresentadas nesse ambiente distópico desenhado por formas distintas de insurgências e de manifestações de cunho conservador e que contribuem para o contexto de violência

---

<sup>15</sup> Segundo Lilian Venturini (2018), repórter do *Nexo Jornal*, “A máfia da merenda, nome como ficou conhecido o esquema de desvios e superfaturamento de compras de alimentos para escolas públicas em São Paulo, resultou na acusação formal de nove pessoas. Entre elas está o deputado estadual Fernando Capez (PSDB), que presidiu a Assembleia Legislativa entre 2015 e 2017.”

manifestado no clipe. Assim, as multidões apresentadas não são postas como algo uno. Esse *sampling* de cenas permite criar o que as canções de *rap* produzem, que é sobreposição de visões acerca da realidade atual brasileira.

Nos versos “Na guerra do tráfico, perdemos vários ente / Plano de saúde de pobre, fi, é não ficar doente”, é visto, no clipe, um paramédico carregando uma criança. No colete do socorrista, há, dentro da cruz, o termo PEC 55, que é a PEC do teto dos gastos públicos, que afeta significativamente áreas essenciais, como saúde e educação. Além dessa referência, a criança socorrida nos remete a Omar Daqneesh, fotografado após ser resgatado de um bombardeio na cidade de Aleppo, e a Marcos Vinícius, morto em junho de 2018 após uma ação de forças de segurança. A criança do clipe carrega uma farda escolar e o fardo de jovens negros assassinados pelo Estado, como denunciado por Bruna Silva, mãe de Marcos Vinícius e mais uma mãe negra aponta a necropolítica como projeto de Estado: “A culpa é desse Estado doente que está matando as nossas crianças com roupa de escola. Estão segurando mochila e caderno, não é arma, não é faca. Não estão roubando e nem se prostituindo, estão estudando!” (BETIM, 2018) O trágico simbolismo desse caso remete ao que sinalizamos anteriormente acerca das políticas de segurança pública, da perpetuação do racismo e da consequente criminalização do corpo negro.

Em “Está por vir, um louco está por vir / Shimigami, deus da morte, um louco está por vir”, considerando o contexto em que a canção e o clipe foram lançados, podemos apontar a referência a Jair Bolsonaro, à época candidato à presidência líder nas pesquisas eleitorais. Shinigami, deus da morte ou espírito da morte, é um termo utilizado para nomear seres sobrenaturais que convidam os humanos ao suicídio. O suicídio aqui pode ser lido como mortes da democracia e de minorias, mortes associadas ao, agora, presidente eleito. “Um louco estar por vir” remete às análises que trouxemos acerca da formatação tomada pela democracia brasileira nas últimas décadas, a qual já aponto estar se organizando dentro de uma lógica ainda mais antidemocrática e pautada na judicialização da vida e de uma tendência autoritária das práticas e das relações sociais que, articuladas ao conservadorismo histórico presente no Brasil, se enraízam ainda mais nas instituições.

Na cena seguinte, os versos “Véio, preto, cabelo crespo / *Made in Favela* é aforismo pra respeito”, ao mesmo tempo em que são exibidos dois homens negros, um com as mãos para cima, como se estivessem se rendendo, e outro, sentado, olhando para cima, assustado, construindo um choque entre o que os versos trazem

e a violência mostrada pelos corpos desses sujeitos. Nos versos seguintes, Criolo apresenta três lugares, Mondubim, Messejana e Grajaú, cidades de origem dos pais de Criolo e a cidade para onde eles migraram, respectivamente. O fato de esses lugares serem sem fama é desenhado como virtude, associada à humildade, ligada à figura de Oxalá, orixá símbolo da paz, à tranquilidade e à sabedoria. Retornando ao homem a olhar assustado para cima, a câmera capta o que o assusta: um morcego gigante a sobrevoar São Paulo. É nesse momento do clipe em que começam a surgir animais gigantes, a amplificar o caos instaurado nesse país distópico e a incorporar referências às problemáticas sociais denunciadas no clipe e também a sugerir que eles já estavam presentes. No momento que esses bichos surgem, vemos diversas pessoas fugindo deles, entre elas é destacado um policial, apavorado, com arma na mão, mas impactado e sem condições de reagir, o que destaca a violência sofrida pelos agentes de segurança pelo próprio Estado, como é evidente nas condições de trabalho e também por serem vítimas da política de guerra que se tornou o enfrentamento do tráfico e da criminalidade.

Ainda na tônica da crítica à guerra ao tráfico, Criolo denuncia a postura hipócrita daqueles que, ao mesmo tempo em que defendem a política de descriminalização do uso de entorpecentes hoje ilegais, financiam o tráfico com o consumo deles. Nos versos “Na porta do cursinho, sim, docim de campana / LSD, me envolver, tem a manha / Diz que é contra o tráfico e adora todas as crianças / Só te vejo na biqueira, o ativista da semana”, vemos a contradição nos usuários que alimentam o tráfico, não sofrem as consequências diretas dessa guerra e se beneficiam tanto pelo consumo quanto por não serem alvos das sanções e das violências impostas aos moradores de favelas. A referência ao LSD desenha esse recorte étnico, social e econômico, já que é uma droga sintética frequentemente utilizadas em *raves*, cujo perfil de público é de classe média ou classe média alta. E a crítica continua no refrão, em que o choque entre a referência à película *La La Land*, cujo nome é uma expressão inglesa para se referir a um mundo de fantasia, à Disney, e o personagem Craquinho, da Cracolândia, criado na canção para construir essa oposição. Além disso, os versos “Máfia é máfia e o argumento é mandar grana / Em pleno carnaval, fazer nevar em Copacabana” associam a postura criminosa à ostentação e ao consumo de drogas, como pode ser lido na referência à neve em Copacabana.

Enquanto os versos do refrão são cantados, o caso da cratera no metrô de São Paulo em 2007 é evocado, com imagens de trens descarrilando e de ratos saindo do

buraco: enquanto se neva em Copacabana, obras superfaturadas causam morte e impunidade. A seguir, temos uma relação intertextual com a canção dos Racionais MC's *1 por amor, 2 por dinheiro*, enquanto são mostradas cenas de homens e mulheres se armando para confrontar as forças de segurança. São vistas mulheres com lenços verdes, uma referência às mobilizações argentinas a favor da descriminalização do aborto. Aqui, a insurgência é apresentada a partir da ação popular direta e o espaço da rua é esse território de confronto: a rua, espaço predominante no clipe, manifesta o limite rompido entre o eu e o outro, conseqüentemente é onde as redes e os choques irão ocorrer. Retornando à referência aos Racionais, a palavra “rancor” ocupa o lugar de “amor” e a contagem não fica até o 2, mas segue até o número 7, enquanto vemos as forças policiais e os manifestantes se preparando para o confronto. “Rancor”, “dinheiro”, “ódio”, “desespero” e “quebrar sua cabeça no bueiro”: são essas as afirmações que surgem na contagem, que evocam o 17, utilizado, durante a campanha eleitoral, pelo atual presidente.

Os dois versos finais da canção casam com a cena da farra dos guardanapos, jantar milionário em 2012 que ficou marcado pelas fotos onde apareciam, usando guardanapos na cabeça, o ex-governador Sérgio Cabral, seu secretário Sérgio Côrtes, o dono da Delta Construção, Fernando Cavendish, e outros ligados ao governo do Rio, ápice da dilapidação do estado do Rio de Janeiro cujos efeitos hoje são evidentes.

No momento em que policiais e manifestantes marcham, vemos, nos escudos improvisados destes, referências a Mel Duarte e Sergio Vaz, poetas que apresentam em suas produções a perspectiva dos sujeitos afro-brasileiros e moradores de periferias. Assim, com palavras simbolizando armas, outra forma de insurgência é evocada, destacando o importante papel político que esses escritores possuem e, por extensão, o papel que o *rap* possui como arma desse caos institucionalizado construído no clipe. Nos versos que se seguem, não resta ao sujeito nem Pablo Escobar nem Pablo Neruda, que simbolizam o tráfico e a educação, respectivamente: resta apenas a morte, nível agônico em que os sujeitos que não se envolvem com o negócio do tráfico de drogas mergulham. A seguir, uma cobra gigante surge, assustando os dois grupos, novamente simbolizando o impacto que o modelo político, jurídico e econômico de Estado atual consolida as violências manifestadas no clipe, representado também na figura do coronel a mandar matar os integrantes do MST, como na referência ao massacre de Eldorado dos Carajás, em 1996.

Na sequência, amor e ódio são metaforizados, associados a armas e evocados em verso de Pablo Neruda. Essas associações conflitantes compõem a produção cancional de Criolo, como pode ser visto em “Um coração que cai rasgado nas duna do Ceará”, em que é possível ler como o próprio *rapper* se colocando nesse coração caído e dilacerado. Enquanto esses versos são lançados, a cobra continua seu trabalho de morte, destruindo um prédio em chamas. Nos versos seguintes, a referência a Albert Camus e a Dalai Lama, representando formas de posicionamento político e modos de produção de saberes, são contrapostas à farinata<sup>16</sup> proposta pelo hoje governador do estado de São Paulo João Doria Jr., que, enquanto prefeito, tentou implementar alimento granulado à base de restos de comida para estudantes e famílias carentes da capital paulista. A associação entre Doria e o personagem Spock, alienígena do planeta Vulcano da série *Star Trek*, é física e também associado ao golpe pinça vulcana, conhecido entre os amantes da série. Enquanto esses versos são cantados, um avião em chamas é visto no clipe, fazendo referência à morte do ministro do supremo Teori Zavascki ou ao político Eduardo Campos, mortes que levantam teorias acerca das circunstâncias que as envolveram.

Em “Clarice já disse, o verbo é falha e a discrepância / É que o diamante de Miami vem com sangue de Ruanda”, Criolo associa a concepção de arte de Clarice Lispector ao papel político assumido por ele: aqui, vemos a beleza da desgraça como uma forma de “tocar o inexpressivo” (LISPECTOR, 1979, p. 138): chegar ao inexpressivo é, portanto, falhar na linguagem, característica da poesia, em que a linguagem assume uma forma inovadora para chegar a esse espaço cuja língua em sua forma convencional não alcança a interioridade dos sujeitos. E a falha assumida por Criolo é a percepção de que é necessário ver e cantar os paradoxos, como visto nos versos “É que o diamante de Miami vem com sangue de Ruanda / Poder economicon, cocaine no helicopteron / Salário de um professor: microscópicon”, em que o choque étnico e de classe é utilizado para denunciar as violências decorrentes da espoliação a partir do trabalho humano, valendo o destaque para o caso de 2013 envolvendo o helicóptero da família do político Zezé Perrella: uma ação policial

---

<sup>16</sup>Segundo matéria da Carta Capital (ÓRGÃOS..., 2017), “O Conselho Federal de Nutricionistas divulgou nesta terça-feira 24 uma nota dura contra a ‘farinata’, composto criado pela ONG Plataforma Sinergia a partir de restos de alimentos próximos do vencimento e principal expoente do programa municipal de combate à fome de João Doria (PSDB), prefeito de São Paulo. No texto intitulado ‘Alimentação é direito, não sobras!’, o CFN ressalta que, até o momento, não foram informadas as referências em relação à ‘composição nutricional, modo de fabricação, valor nutritivo, responsável técnico e outros dados sobre o produto’.”

encontrou mais de quatrocentos quilos de cocaína. O resultado da operação foi a prisão do piloto, apontado pela justiça como único responsável pelo tráfico, situação também apresentada no clipe com a cena de um tucano, evocando o partido político PSDB, destruindo um helicóptero e provocando uma chuva de pó branco.

Durante os versos que apontam o salário baixo dos professores, é mostrado no clipe um conjunto de cadeiras escolares queimando, evocando a ocupação dos estudantes secundaristas de São Paulo em 2015 contra a reorganização proposta pelo governo estadual. A ocupação, exemplo de auto-organização<sup>17</sup> e de insurgência contra uma proposta cujo diálogo com as comunidades escolares não foi construído, serviu de exemplo para pensarmos a escola para além de um aparelho ideológico do Estado. O foco dado pela câmera às cadeiras incendiadas nos exige a atenção para a lição de insurgência deixada por esses estudantes, chama que não pode ser esquecida ou ignorada, apesar do contexto político atual brasileiro.

Nas cenas e em versos seguintes, exemplos de usurpadores do patrimônio público e de sujeitos que alimentam o caos e a morte, mas que se colocam como moralizadores. O mosquito sugando o petróleo brasileiro e a Shell associada ao inferno do capital estrangeiro roubando as riquezas nacionais; uma mulher agitando uma bandeira do Brasil e gritando, referência clara a Janaína Paschoal, uma das autoras do pedido de *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff; um pastor evangélico pregando enquanto o caos o cerca; um porco em lamas, evocando o desastre de Mariana, em Minas Gerais; e, ao final, uma mulher que evoca a vereadora Marielle Franco, assassinada em 14 de março de 2018: todos esses exemplos

---

<sup>17</sup> Carolina Catini e Gustavo Mello (2016) afirmam que “A despeito da heterogeneidade das ocupações, alguns aspectos merecem destaque. Em conversas informais ocorridas em visitas às ocupações, algumas das quais registradas em vídeo, bem como em relatos registrados em documentários e trabalhos acadêmicos (cf. MARTINS et al., 2016; PRONZATO, 2016; PIOLLI et al., 2016; CATINI, 2015), são recorrentes as declarações de que em poucas semanas de ocupação aprendeu-se mais do que em anos de escolarização, em diversos sentidos. Em muitas ocupações ocorriam frequentes rodas de conversa e “aulas públicas” sobre temas como conjuntura nacional, ditadura militar, escravidão, racismo, homofobia, patriarcalismo, feminismo, etc.; atividades que, somadas à realização de apresentações teatrais, saraus de música e poesia, resultantes de interações entre estudantes e um conjunto de pessoas solidárias, contribuíram para a ampliação das trocas e dos horizontes culturais da luta (PRONZATO, 2016; JANUÁRIO et al., 2016). Nesse mesmo sentido, são frequentes os relatos em que se constata que o engajamento nos processos de auto-organização cotidiana no interior das ocupações implicou em uma radical mudança de visão de mundo por parte dos secundaristas, bem como na produção de relações de companheirismo e de responsabilidade entre eles (MARTINS et al., 2016), destacando-se a rotativa de funções, a realização de assembleias diárias, e a intensa convivência e interação entre os membros das ocupações em situações muitas vezes precárias, marcadas por tensões e ameaças por parte da Polícia Militar, de gestores escolares, de alunos e membros da comunidade escolar contrários ao movimento, dentre outros. Nesse sentido, o mote da luta como processo de “formação política” apareceu em diversos depoimentos como antípoda da formação escolar.”

mostram a atuação do Estado como um articulador de interesses de grandes grupos e violento contra aqueles que têm opinião. Assim, a indústria da desgraça é um bom negócio para o governo e transforma os três poderes propostos por Montesquieu em balcão de uma grande biqueira. E, nessa máquina de matar/moer pobre, quem tem opinião morre.

No retorno do refrão, temos um urubu gigante pousado em um hospital público, esperando novas mortes, além de imagens de malas e malas de dólares, dialogando com o caso do *bunker* de Geddel Vieira Lima, atualmente preso e réu no STF por lavagem de dinheiro e associação criminosa no caso dos R\$ 51 milhões encontrados em apartamento em Salvador. E a última cena é um morcego gigante, sobrevoando o Congresso Nacional, retomando a associação feita nas redes sociais entre o ex-presidente Michel Temer e um vampiro.

A série de violências exibidas nos clipes performatiza experiências de morte e insurgências para combater tais violências. Portanto, os clipes, na interlocução entre passado e presente, vivenciam a contrapelo a história, fazendo dos corpos dos clipes, das canções e dos sujeitos que neles se veem espaços de combate a um país que nega sua existência diariamente. Em tempos nos quais racismo, autoritarismo e outras formas de agressão se forjam em expressões como “politicamente incorreto”, “mimimi”, “ordem”, “tradição”, “família” e outros jargões repetidos para justificar a morte, o *rap* se faz cada vez mais necessário, colocando-se como espaço de exercício de coletividades e de laços para serem estabelecidas ações cada vez mais articuladas e, conseqüentemente, mais fortes, que possibilitem construir alternativas a esse passado-presente-futuro que insiste em dizer que a carne mais barata do mercado é a carne negra.

## 4 *RAP*: SAMPLING E SERES-EM-COMUM

### 4.1 “TIO, ESSA RIMA É MINHA VIDA”: O SUBALTERNO E A FALA DA RIMA

Em meio a um contexto de irrupção de discursos, da força de subjetividades que historicamente foram silenciadas e de articulações que tentam controlar as práticas discursivas e simbólicas dessas subjetividades, o *rap* torna-se um espaço fundamental para simbolizar o conflito entre o afro-brasileiro, instituições e setores sociais que agem como cerceadoras desses corpos. Seja a partir do Estado, com seus aparelhos ideológicos e repressivos, seja a partir da própria sociedade, calcada em uma tradição conservadora, vivenciamos ações que, diariamente, interditam o poder de corpos que promovem ruídos na imagem canônica e tradicional do Estado-nação brasileiro. Com isso, podemos verificar uma postura genealógica no *rap* nacional, ao ir de encontro a práticas que, como já afirmado em seções anteriores, se configuram como uma política do esquecimento que historicamente tenta se imperar sobre subjetividades. Nesta seção, iremos mapear o lugar do subalterno afro-brasileiro e como essa produção de espaços de fala e de ações mobilizada pelo *rap* permite a construção de territorialidades em que a diferença seja afirmativa: territórios em que seres-em-comum possam redirecionar afetos em prol de uma coletividade não-homogênea e não coercitiva.

A importância do *rap* como processo de desrecale simbólico e político nos permite refletir sobre o duplo caráter que percorre o discurso; entre o imaginário e o real, o desejo e a materialidade, o discurso se constrói e se manifesta pela linguagem, que destaca esses duplos, não pensados de forma binária. Esse jogo paradoxal é significativo no *rap*, por confrontar os juízos de valores impostos ao estilo musical (associados a um “menor valor estético”, com base em pressupostos teórico-críticos associados a um cânone musical, a modelos de textos poéticos e a paradigmas étnicos e patriarcais) e, ao mesmo tempo, ao enfrentamento de discursos que naturalizam tentativas de silenciamento de subjetividades subalternas. Para isso, é importante localizar epistemologicamente a categoria “subalterno” e os estudos subalternos.

O conceito de subalterno perpassa a autora Gayatri Spivak (2014b, p. 13), que o apresenta como: “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da



possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. Como agente de construção de uma identidade que participa, em determinadas condições, dentro do campo das relações de poder, da organização de sua posição, é uma categoria paradoxal, sendo, ao mesmo tempo, o outro irrepresentável e uma categoria histórica real e concreta, efeito do capitalismo ocidental. Dessa forma, Spivak expõe, em *Pode o subalterno falar?* (2014b), problematizações acerca da interdição da fala subalterna. Em *In response: looking back, looking forward* (2014a), há uma crítica da própria Spivak ao seu primeiro texto aqui citado, pondo em discussão a possibilidade de o discurso subalterno ser, de fato, ouvido em contextos institucionais e hegemônicos. Sua autocrítica retoma a análise do suicídio de Bhuvanewari Bhaduri e as interpretações que perpassaram tal ato:

O que estava tentando argumentar era que se não houvesse um background institucional válido para resistência, ela não poderia ser reconhecida. A resistência de Bhuvanewari contra os axiomas que animavam sati não poderia ser reconhecida. Ela não poderia falar. Infelizmente, para sati, uma prática de casta-Hindu, *havia* uma validação institucional, e eu desvendei isso o máximo que eu podia. Meu argumento não era dizer que eles não podiam falar, mas que quando alguém tentava fazer algo diferente, isso não podia ser reconhecido porque não tinha validação institucional. Não era um argumento sobre satis não falarem. (SPIVAK, 2014a, p. 23, grifo da autora, tradução livre).<sup>1</sup>

O pós-colonialismo e os estudos subalternos, campos teóricos com os quais podemos articular a categoria subalterno, promovem uma desconstrução do Ocidente, o que pode ser verificado ao pensarmos a agência do subalterno a partir de seu poder de produção de discursos e de sua relação com instâncias institucionais, hegemônicas. Assim, o trabalho desses estudos

[...] implica num constante ataque à hegemonia ocidental e, se não uma completa inversão, uma reavaliação dos valores do cosmopolitismo convencional, uma “reacomodação” do cânone cultural, o descentramento anunciado pelas teorias pós-modernas, enfim. O que não significa, contudo, que a revisão do cosmopolitismo

---

<sup>1</sup> They point that I was trying to make was that if there was no valid institutional background for resistance, it could not be recognized. Bhuvanewari’s resistance against the axioms that animated sati could not be recognized. She could not speak. Unfortunately, for sati, a caste-Hindu practice, there was as institutional validation, and I unraveled as much of it as I could. My point was not to say that they couldn’t speak, but that when someone did try to do something different, it could not be acknowledged because there was no institutional validation. It was not a point about satis not speaking.

implícita no pós-colonialismo seja a proposta de um relativismo cultural generalizado, a absolutização do relativismo. (PRYSTHON, 2014, p. 106).

Pensar a produção de discurso do sujeito subalterno é promover os ainda necessários deslocamentos, que perpassam linguagens, políticas, epistemologias, geografias e subjetividades que tradicionalmente se orientaram dentro de dicções, etnias, teóricos e lugares definidos. Com isso, é necessário entender que o conceito de subalterno não se propõe a enquadrar diferenças; esse compromisso é fundamental para que não seja construído um elogio à diferença que alimenta sujeitos e espaços produtores de saber como representantes ou reforçar o movimento do capitalismo contemporâneo de se apropriar de bandeiras políticas como garantia de manutenção desse sistema econômico, o que é cada vez mais evidente na mercantilização de corpos desses sujeitos em propagandas de empresas, visando atrelar seu produto ao politicamente correto, ao mesmo tempo que continua a estruturar um sistema econômico desigual. Construir agências, ruídos e modos diversificados de trocas é diferente de propagandear imagens estereotipadas de sujeitos subalternos, imagens estas que, de forma virtual, vendem a ideia de diferença e diversidade, sem ter como horizonte o enfrentamento a políticas de morte que ainda ferem esses corpos.

Nesse sentido, afastando-se de uma busca pela fala autêntica ou transparente e que se coloca como algo exterior, além, é necessário pensar como o discurso subalterno opera com e no discurso hegemônico, não como aceitação tácita do já dito ou na tentativa de produção de algo novo ou totalmente voltado a uma ancestralidade original, mas produzindo uma diferença. Tal diferença é elaborada, por exemplo, na reinvenção da tradição afro-brasileira e na leitura a contrapelo da história monumental brasileira em *Samba do fim do mundo*, analisada anteriormente.

O *rap* assume esse compromisso no seu entrelugar do canto e da fala, revelando como a marca da ancestralidade dos *griots*, por exemplo, são indelévels e, conseqüentemente, estão vinculadas a um diferente modo de produção de saber, que foge às ordens de discurso estabelecidas, engendradas por vontades de verdade que se estabelecem sobre outros discursos, a partir da coerção (FOUCAULT, 2009). Nesse sentido, concordar com a ideia de que o lugar da subalternidade é o lugar da carência ou da falta é descaracterizar a linguagem que constrói os discursos subalternos e aceitar, de alguma forma, uma hierarquização que historicamente foi

construída dentro do espaço acadêmico, literário e cultural. O *rap* de Criolo e de Emicida é um exemplo dessa insubmissão, dessa impostura, ao fugir da imagem vitimista ou da construção de imagens ligadas ao universo da criminalidade, buscando mobilizar diversas linguagens, objetos culturais, histórias e experiências a partir do processo de apropriação constitutivo do trabalho do *MC* e do *DJ*.

Ao contrário de um lugar de fala pautado em uma cartilha de práticas e ideologias que se fundamentaram em perspectivas eurocêntricas, o enunciador reivindica uma mudança de postura deste que, tradicionalmente, foi legitimado a falar; o interlocutor agora passa a olhar e ouvir aquele que se apresenta, passa a escutar, a partir do choque – a partir do balbucio.

Pensar a linguagem do *rap* como um balbucio, a partir de Hugo Achugar (2006), é positivar o pensamento latino-americano, afirmando sua diferença frente ao sistema de pensamento europeu. Considerando o lugar enunciativo que se manifesta nas canções de Criolo e Emicida, o lugar do afro-brasileiro não é aquele que ignora os intercâmbios culturais presentes na cultura brasileira, mas evidencia os paradoxos que percorrem essa cultura e que, conseqüentemente, percorrem as subjetividades daqueles que a compartilham. O balbucio, portanto, estabelece um saber que rasura o que se materializou sem considerar os desejos e demandas de sujeitos que se tornam faltas em discursos, monumentos e histórias oficiais. Apresenta, portanto, o lugar do sujeito subalterno, inscrito a partir de uma linguagem que o torna vivo e ativo frente à letra morta da história oficial:

Não será que todo aquele que não seja parte do testamento escrito e prescrito pela visão elaborada a partir do arquivo iniciado por Arriano, por Shakespeare, por Colombo, e muitos outros, não pode ser escutado? Não será que o lugar do discurso – maior ou menor –, dos latino-americanos – letrados ou iletrados, de esquerda ou de direita, homens ou mulheres, mineiros ou acadêmicos – para os ouvidos do hemisfério norte é sempre o do “balbucio” e o da incoerência ou inconstância teórica? Não será que o “balbucio teórico latino-americano” não é incoerência nem inconsistência? Não será que esse balbucio teórico é outro pensamento ou um pensamento outro? *Não será que balbuciar é um “discurso raro”, um “discurso orgulhosamente balbuciante”?* Não será que eu tenha escolhido “balbuciar teoricamente” como um modo de marcar e prestigiar meu discurso? (ACHUGAR, 2006, p. 35, grifo meu).

O balbucio está articulado à guinada teórica manifestada na rasura da expressão “Terceiro Mundo” e o uso do termo “pós-colonial” como paradigma de

compreensão das dinâmicas dos países externos ao mundo europeu e estadunidense. As canções de *rap*, no enfrentamento ético, estético e político, apresentam marcas do balbucio como manifestação de um discurso afirmativamente fragmentário e que se propõe de mobilizar saberes em que a palavra está entre o discurso e o ato.

Spivak é clara quanto à complexidade do que tal expressão [discurso próprio] significa, quando afirma que a tarefa do intelectual pós-colonial vai além desta obrigação por buscar um discurso próprio. Trata-se de abrir espaço no corpo do instituído. A operação, longe de restituir unidades discursivas, tem a função de abrir fendas, brechas, fazer tudo retornar como diferença para fazer este outro *gaguejar* na linguagem do Mesmo. (PEREIRA, 2015, p. 40, grifo meu).

O *rap* como compromisso, mensagem, é visto como um espaço de aprendizagem que abala modelos institucionais e tradicionais de ensino, promovendo um “rearranjo não coercitivo de desejos”<sup>2</sup>. Esse enunciado de Spivak nos permite compreender o papel do *rap* como uma ferramenta ética, estética e política que promove esse rearranjo, solicitando dos sujeitos envolvidos no contexto do *hip hop* um trabalho contínuo de trocas que promovam uma diferença a espaços, como a escola e a universidade, por exemplo. Esse balbucio pela rima também é uma forma de promover um saber que não só utiliza outros meios e modos de pensar, como questiona os modelos vigentes. Alguns trechos de canções de Criolo e Emicida abaixo são amostras do *rap* como um modo de produção e de trocas de saber:

Aí... Explica pra assistente social, que pai de gente igual a gente  
 não sabe usar a mente só o pau.  
 Que quem educa nóiz, na escola estadual,  
 joga na cara todas as manhãs que ganha mal.  
 Que é incrível, quantos de nóiz senta no fundo da sala pra ver se fica  
 invisível.  
 [Cê Lá Faz Ideia]  
 (EMICIDA, 2010a).

De pele ou digital, tanto faz é tambor  
 Eu meto essa mesmo, eu posso  
 e tô pra ver algo valer mais que um sorriso nosso  
 Graças ao quê? Graças aos raps  
 Hoje eu ligo mais quebradas do que o Google Maps

<sup>2</sup>“Meu trabalho, como já disse muitas vezes, é um rearranjar não coercitivo de desejos, um estimular da intuição da esfera pública - o trabalho de um professor” (SPIVAK, 2014a, p. 25, tradução livre). No original: “My work, as I have said many times, is the uncoercitive rearrangement of desires, the nurturing of the intuition of tthe public sphere – a teacher’s work.”

Então respeite meus cabelos crespos, ok? Ok?

Pronto, falei!

[Ubuntu Fristili]

(EMICIDA, 2013).

Pra cada rap escrito uma alma que se salva

O rosto do carvoeiro é o Brasil que mostra a cara

Muito blá se fala e a língua é uma piranha

Aqui é só trabalho

Sorte é pras crianças

Que vê o professor em desespero na miséria

Que no meio do caminho da educação havia uma pedra

E havia uma pedra no meio do caminho

Ele não é preto véio

Mas no bolso leva um cachimbo

[Duas de Cinco]

(CRIOLO, 2014c).

Rei no hip hop não existe, rei, e eu não fiz o rap, mas o rap foi quem me fez

Eu tô falando daquele que até a respiração sai rimando

Da vontade de chorar me emociona não tem como

Desperdício de talento, feito água que foge do cano

Quem fez o buraco, eu não sei, mas o rap vai consertando

Se fosse pra dar as mãos, dariam os manos

A cara a tapa pela paz, vários lutando

[Até me Emocionei]

(CRIOLO, 2016a).

No primeiro e penúltimo trecho apresentado, é possível notar o *rap* direcionando uma crítica ao Estado, a partir das figuras da assistente social e do professor, situados em um contexto de vulnerabilidade, em que o tráfico, a precarização do ensino básico público e a árdua vida das mães negras solteiras no processo de sustento de seus filhos são marcas de uma existência que é construída para os jovens afro-brasileiros serem invisíveis, estatísticas ou infratores. Nos outros trechos, é evidente o *rap* como gênero formador não só de um artista da cena, mas de um sujeito que assume uma responsabilidade, um compromisso, em decorrência dessa formação empreendida no/pelo canto falado. Merecem destaque os versos “Se fosse pra dar as mãos, dariam os manos” e “Hoje eu ligo mais quebradas do que o *Google Maps*”, em que Criolo e Emicida, respectivamente, reforçam as trocas no contexto do *hip hop* e como são nessas trocas construídas as agências.

A conexão das quebradas, reforçando o “a rua é nóiz” que percorre os versos de Emicida, destacam o aprendizado da/na rua, que simboliza as encruzilhadas, travessias, trânsitos. Assim, o *rap* se coloca como um espaço e linguagem que não busca se adequar a um espaço institucionalizado de produção de discurso, mas

promove a crítica desses espaços e afirma outras formas, já que a multiplicidade de signos que compõem o *rap* e, mais ainda, o *hip hop*, evidenciam um modo de pensar que rompe com o paradigma scriptocêntrico das instituições tradicionais de ensino e que se apresentam como linhas de fuga para uma estrutura de ensino que violenta os afro-brasileiros<sup>3</sup>. Com isso, os *rappers* possuem um papel de destaque no cenário da cultura afro-brasileira:

Lindolfo Filho confere aos *rappers* o título de *griots* do terceiro milênio, evidentemente considerando as transformações e os incrementos tecnológicos de que dispõem. Em suas narrativas, eles tematizam o cotidiano, aconselham, denunciam, ensinam, tomando como referências aspectos do meio social, político, econômico e cultural em que vivem. O autor aponta que a narrativa oral, uma das bases do *rap*, é, também herança dos africanos que, escravizados e espalhados pelo mundo, sustentaram suas vidas recriando, produzido, apropriando-se da musicalidade dos novos lugares. (SOUZA, 2009, p. 65).

Nos trânsitos entre *rap*, balbucio e práticas que promovam a diferença e que afirmem a agência do subalterno, temos, como exemplo, os letramentos negros, que, de acordo com Henrique Freitas (2015, p. 133), são

[...] usos sociais das leituras e escritas dispersas dentro e fora do ambiente escolar que atuam de forma crítica em favor das reexistências da população negra, por meio do reconhecimento dos valores civilizatórios afrobrasileiros, de uma política antirracista e da autoafirmação identitária negra.

O contexto multissemiótico do *hip hop* constrói um espaço de aprendizado que opera imagens, sons, dança, língua e tecnologia, ligadas à cultura afro-brasileira, entrecortada por processos de dominação e resistência. A cultura como “campo de batalha permanente” (HALL, 2003b, p. 255) mobiliza diferentes identidades, e o *hip hop* torna-se um espaço para que as trocas entre essas identidades sejam construtivas e afirmativas. Associado e indo contra a lógica disciplinar e hegemônica que perpassa as instâncias formais de ensino, os letramentos negros corporificam-se como linguagem que demarca as identidades afro-brasileiras, inserindo nessa linguagem rasuras, em âmbito rítmico, discursivo e linguístico. O uso de estruturas

---

<sup>3</sup> Para mais informações, conferir o documento “Desigualdades raciais, racismo e políticas públicas: 120 anos após a abolição”, do IPEA:  
<[http://www.ipea.gov.br/igualdaderacial/index.php?option=com\\_content&view=article&id=673](http://www.ipea.gov.br/igualdaderacial/index.php?option=com_content&view=article&id=673)>

sintáticas e termos associados a variantes sociais de setores subalternos, bem como o *sampling* e narrativas a contrapelo da história oficial promovem um discurso crítico e que, distante do modo de produção de pensamento historicamente estabelecido pela academia, perpassa o corpo e a voz. E nessa corporeidade da linguagem do *rap*, este se torna não um espaço para entendimento, compreensão ou pensamento, mas um espaço de experiência, experimentação:

Muitas vezes sem dispor de meios para o trabalho, [os ativistas do contexto do *hip hop*] mostram-se agentes por criar condições alternativas, como também para formar outras pessoas por meio das vivências que realizam, nas quais colocam em foco as concepções de aprender e de ensinar próprias do que denomino *letramentos de reexistência*. Nesses espaços praticados aparece uma multiplicidade de práticas que, relacionadas aos mais deferentes contextos, envolvem tanto os usos socialmente valorizados como os não valorizados da linguagem e, necessariamente, dizem respeito às intenções e objetivos compartilhados e, sobretudo, reinventados. (SOUZA, 2009, p. 89, grifo da autora).

Assim, os letramentos de reexistência no *hip hop* confrontam um modelo de uso de linguagem “[...] e buscam legitimar e tomar posse de outros modos de inserção no mundo letrado” (SOUZA, 2009, p. 88). Assim, o papel formativo que perpassa a figura do *rapper* está ligado a uma rede de ações que buscam construir relações horizontais: como na rima de Criolo, “Rei no *hip hop* não existe”. E essa forma de reexistir pela construção e domínio da linguagem dialoga com o balbucio defendido por Hugo Achugar.

O balbucio na cultura *hip hop* e, especificamente em nossa análise, no *rap*, articula-se ao caráter multissemiótico e intertextual presente nesse gênero musical. Com isso, o corpo torna-se espaço de construção de saberes e sentidos nos letramentos negros e, conseqüentemente, no *hip hop*. Esse corpo opera como espaço aporético, cuja aprendizagem é dinâmica, demarcada pela diversidade, integração e ancestralidade, decorrente do campo de batalha que caracteriza a cultura:

O corpo na cultura de matriz afrodescendente pode ser compreendido a partir dos três princípios fundamentais da cosmovisão africana: diversidade, integração e ancestralidade. O corpo é diverso desde sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é a condição de qualquer relação; é a base da iteração dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode

entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um *baluarte de signos* e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos. (OLIVEIRA, 2007, p. 100, grifo do autor).

A diversidade apontada por Eduardo Oliveira nos leva a uma postura não-hegemônica ao tratarmos da afrodescendência, considerando as múltiplas interações étnicas que envolveram a diáspora africana não só no Brasil, mas ao longo do mundo. Com isso, a articulação entre diversidade e integração “[...] submete as singularidades territorializadas a um critério ético maior: o do bem-estar das comunidades e realização de seus destinos. Não existe bem-estar sem integração” (OLIVEIRA, 2007, p. 100).

Portanto, *rap*, como a fala do subalterno afro-brasileiro, é uma linguagem que promove fissuras no discurso dominante, promovendo uma integração de sujeitos entre si e em espaços e discursos antes interditos. A busca do bem-estar comum pressupõe a consciência da força e da diversidade afro-brasileira, que é manifesta desde o processo de composição da canção de *rap*, como vem sendo debatido neste trabalho. Podemos ler essas considerações nos trechos a seguir, de Criolo e de Emicida:

Sem oportunidades, o negócio que mais cresce  
É vender uma paradinha, ou então cantar um rap  
Na correria a milhão no bolo eu também tô  
Zona Sul nossa quebrada valoriza o rimador  
Em dia de Cosme e Damião, Jardim Lucélia se alegrou  
Deus abençoe criança na rua, dona Cida organizou  
É simples, Deus não paga pau pros lóki  
O pó, as armas, é o demônio dando bote  
Dá um prato de comida, descabelado é que ele sofre  
Realmente compreendi, sobreviver é só pros fortes  
E da morte, não há como desviar  
O tempo encurtou, então devo me expressar  
Caneta e caderno, minhas armas descrevi  
[É o teste]  
(CRIOLO, 2016a).

Eu sei que as ruas tão cheias de filho da! igual eu  
Que não suporta mais a mesmice, que se estabeleceu  
Rap se tá mereceu, se quem eu citar pereceu  
É porque vários dos vivos num faz jus, meu  
Quem na antiga fazia o que eu faço  
morria de trabalhar, hoje cê se rende pro cansaço  
inibido na preguiça, com uns tiriça  
que quando atiça, só faz mover pela cobiça  
Atividade pra dar continuidade nisso  
num é pra concordar, é pra honrar o compromisso



Trago em mim o que fez Zumbi merecer  
 o que fez Zumbi perecer, o que fez Zumbi aparecer  
 pra que nossa disposição  
 não se torne daqui a anos motivo de frustração  
 Firmão? Vou garantir o mínimo  
 Tô ligado que os cara bota fé  
 mas nóiz também quer um dízimo!  
 [Nóiz]  
 (EMICIDA, 2013).

O universo do *hip hop* opera como espaço de integração das diversidades do corpo afrodescendente e o *rap*, como uma das linguagens presentes no *hip hop*, fala desse corpo que carrega diversidade, interação e tradição. Nos dois trechos em destaque, as canções se corporificam, transformando-se em baluartes de signos, retomando o termo de Eduardo Oliveira, apresentando, discursivamente e experiencialmente, os trânsitos entre a multiplicidade de faces que compõem as identidades afro-brasileiras e o compromisso, amplamente cantado por diversos *rappers*, assumido nas mensagens das canções de *rap*. Para além de uma mensagem que, de forma dogmática, promove uma reflexão e um despertar de consciência, as referências a Zumbi, Cosme e Damião, Zona Sul e diversas outras localidades trazidas nas canções exibem o *rap* como modelo de resistência: assim, tal gênero musical articula a ética do bem-estar das comunidades a uma abordagem estética que, de forma paradoxal, constrói e articula dores, contradições, belezas e forças que percorrem os corpos de negros e negras brasileiros.

A caneta e o caderno em Criolo e o compromisso em Emicida evidenciam a biopolítica ao articularem suas vivências aos seus trabalhos cancionais. Todo o trabalho criativo que perpassa o cancionista e a vida dos *rappers* envolve a assunção de seus corpos como políticos e a constante tentativa de reordenar vínculos que constituem a sociedade brasileira contemporânea. O *rap* não é outra escola para o afro-brasileiro, pois essa construção pressupõe a escola como o Mesmo, mas um espaço formativo pautado na diferença e que, inclusive, promove ruídos no modelo escolar, com o trabalho de *rappers* em escolas básicas<sup>4</sup>.

Articulando nossa discussão a Vladimir Safatle (2016), que promove uma desconstrução do viés racionalista e consensual que perpassa a ideia de política – viés esse vinculado a estruturas jurídicas postas como garantidoras de direitos

---

<sup>4</sup> Um exemplo de *rapper* que investe nesse trabalho é Renan Inquérito, do interior de São Paulo, cujos projetos “Inquérito na Fundação Casa” e “Poesia nas escolas”. Disponível em: <<http://souinquerito.com.br/projetos/>>.

constitucionais –, a sociedade se constitui por circuitos de afetos, que, tendo como horizonte a construção de uma política espontânea, contingente e múltipla, deve ir além das práticas discursivas do Estado Democrático de Direito como ente mediador das demandas sociais:

Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras. Devemos ter sempre em mente que formas de vida determinadas se fundamentam em afetos específicos, ou seja, elas precisam de tais afetos para continuar a se repetir, a impor seus modos de ordenamento definindo, com isso, o campo dos possíveis. Há uma adesão social construída através das afecções. Nesse sentido, quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos. Uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma sociedade desaba, leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos. (SAFATLE, 2016, p. 9).

Conforme já foi discutido neste trabalho, as relações entre Estado e Direito envolvem a inscrição de normas e modos de existir dos sujeitos na sociedade. Assim, a existência jurídica pressupõe o estabelecimento de formas estáveis, homogeneizações, consensos que já surgem incompatíveis com as dinâmicas sociais contemporâneas a essas formas e que neutralizam os antagonismos presentes nas comunidades. Ademais, tais formas, ao observarmos a história do Brasil, atuam como ferramentas de apaziguamento, silenciamento e morte de subjetividades que se insurgem contra esses dispositivos. A ideia de cidadania se relaciona a essa concepção de atuação política inserida na esfera do Estado Democrático de Direito.

Sendo todos nossos corpos políticos, é necessário compreender que não aceitamos de forma passiva determinados regimes de verdade em prol de uma ideia de coesão ou unidade social, mas somos afetados por circuitos que nos impelem a agir (ou não) dentro de um organismo social. Numa pretensão de unidade que, pela via do medo, constrói normatividades veladas ou enunciadas em práticas institucionais, culturais e morais, determinados circuitos fazem com que sujeitos visualizem os corpos que fogem a essas normatividades como ameaças a esse organismo social que se construiu sob o afeto do medo. Na interlocução estabelecida

entre Thomas Hobbes e Sigmund Freud, Safatle apresenta o Estado como estrutura que atua como fornecedor de estabilidade e de segurança, a partir da “dessocialização de todo vínculo comunitário, constituindo-se como o espaço de uma ‘relação de não-relações’” (2016, p. 40). Com essa dessocialização engendrada na estrutura do Estado e o uso do medo, tal afeto constrói circuitos que empurram para a cova rasa do “inimigo externo” corpos que supostamente ferem a vontade de paz e de harmonia pautada em um “bem comum”:

Faz-se necessário adotar outra estratégia e se perguntar qual corporeidade social pode ser produzida por um circuito de afetos baseado no desamparo. Pois o desamparo cria vínculos não apenas através da transformação de toda abertura ao outro em demandas de amparo. Ele também cria vínculos por despossessão e por absorção de contingências. Estar desamparado é deixar-se abrir a um afeto que me desposui dos predicados que me identificam. Por isso, afeto que me confronta com uma impotência que é, na verdade, forma de expressão do desabamento de potência que produzem sempre os mesmos atos, sempre os mesmos agentes. (SAFATLE, 2016, p. 16).

O Estado, ao amparar a sociedade por meio de dispositivos jurídicos, freia ações que podem levar a uma efetiva emancipação política e a uma ruptura de um modelo de Estado articulado ao sistema vigente. Além disso, com as instâncias constitucionais, como Defensoria Pública e o Ministério Público, cada vez mais atuantes na sociedade na Nova República, tem-se mais um exemplo da judicialização da vida política, a utilizar a Lei como princípio a atribuir existência aos sujeitos. Portanto, “[...] a estrutura do direito determina as formas possíveis que a vida pode assumir, os arranjos que as singularidades podem criar. Elas fazem das formas de vida aquilo que previamente tem o molde da previsão legal” (SAFATLE, 2016, p. 360). Daí a defesa de Safatle de uma política do desamparo:

a política pode ser pensada enquanto prática que permite ao desamparo aparecer como fundamento de produtividade de novas formas sociais, na medida em que impede sua conversão em medo social e que nos abre para acontecimentos que não sabemos ainda como experimentar”. (SAFATLE, 2016, p. 45).

Os corpos de Criolo, Emicida e de diversos outros *rappers* são os corpos em que são projetadas a violência exteriorizada, negando-lhes a diferença que suas subjetividades carregam e interditando-lhes a fala. “Sem oportunidades”, o enunciador

em *É o teste* faz do *rap* o seu campo discursivo e de batalha, espaço em que o subalterno afro-brasileiro se impõe como voz que, nas linhas de fuga construídas no universo do *hip hop*, faz-se ouvir. No jogo metafórico entre “fé” e “dízimo”, o enunciador em *Nóiz* põe o *rap* como espaço de crescimento artístico e profissional, o que, ao articularmos ao destaque midiático e artístico de Emicida, permite ler a construção de redes alternativas, que, mesmo ainda dentro do modelo econômico capitalista, intenciona operar subjetividades que têm seus corpos interditados, num jogo biopolítico em que, da bata ao cabelo crespo, do homossexual à mulher com *dreads* pintados de roxo, o *rap* e o mercado que envolve a cultura *hip hop* se fortalece, vestindo, cantando e ocupando o espaço da rua.

O que muitas vezes é posto como agressividade e ressentimento é o movimento afirmativo gestado do desamparo de um projeto de Estado que historicamente se ergueu sobre os corpos e as bocas de negros e índios, e os efeitos dessa história repercutem na modernidade brasileira. Para nos movermos da inércia provocada pelo desamparo e pelo desmoronamento ao leque de ações possíveis, é necessário costurar essas alternativas. A canção *Mandume*, de Emicida, com sua polifonia enunciativa, marca, naqueles que a ouvem, o afirmar-se como construção de redes:

[Emicida]

Eles querem que alguém  
 Que vem de onde nóiz vem  
 Seja mais humilde, baixa a cabeça  
 Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda  
 Eu quero é que eles se...!  
 Eles querem que alguém  
 Que vem de onde nóiz vem  
 Seja mais humilde, baixa a cabeça  
 Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda  
 Eu quero é que eles se...!

(Nunca deu nada pra nóiz, caralho!)

(Nunca lembrou de nóiz, caralho!)

[Drik Barbosa]

Sou Tempestade, mas entrei na mente tipo Jean Grey  
 Xinguei, quem diz que mina não pode ser sensei?  
 Ginguei, sim sei, desde a Santa Cruz, playboys,  
 Deixei em choque, tipo Racionais, "Hey Boy!"  
 Tanta ofensa, luta intensa nega a minha presença  
 Chega! Sou voz das nega que integra resistência  
 Truta rima a conduta, surta, escuta, vai vendo  
 Tempo das mulher fruta, eu vim menina veneno

Sistema é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia  
 Basta de Globeleza, firmeza? Mó faia!  
 Rima pesada basta, eu falo mesmo, igual Tim Maia  
 Devasta esses otário, tipo calendário Maia  
 Feminismo das preta bate forte, mó treta  
 Tanto que hoje cês vão sair com medo de bu...  
 Drik Barbosa, não se esqueça  
 Se os outros é de tirar o chapéu, nóiz é de arrancar cabeça

[Amiri]

Mas mano, sem identidade somos objeto da História  
 Que endeusa herói e forja, esconde os retos na História  
 Apropriação há eras, desses tá repleto na História  
 Mas nem por isso eu defeco na escória  
 Pensa que eu num vi?  
 Eu senti a herança de Sundi  
 Ata, não morro incomum e,  
 Pra variar, herdeiro de Zumbi  
 Segura o boom, fi  
 é um e dois e três e quatro, não importa,  
 já que querem eu cego eu "tô pra ver um daqui sucumbir! " (não!)  
 Pela honra vinha Mandume  
 Tira a mão da minha mãe!  
 Farejam medo? Vão ter que ter mais faro  
 Esse é o valor dos reais, caros  
 Ao chamado do alemão: Nkosi Sikelel', mano!  
 Só sente quem teve banzo (entendeu?)  
 Eu não consigo ser mais claro!  
 Olha pra onde os do gueto vão  
 Pela dedução de quem quer redução  
 Respeito, não vão ter por mim?  
 Protagonista, ele preto sim  
 Pelo gueto vim, mostrar o que difere  
 Não é a genital ou o macaco! que fere  
 É igual me jogar aos lobos  
 Eu saio de lá vendendo colar de dente e casaco de pele

[Rico Dalasam]

Meme de negro é: me inspira a querer ter um rifle  
 Meme de branco é: não trarão de volta Yan, Gambá e Ringue

Arranca meu dente no alicate  
 Mas não vou ser mascote de quem azeda marmita  
 Sou fogo no seu chicote  
 Enquanto a pessoa for morte pra manter a ideia viva  
 Domado eu não vivo, não quero seu crime  
 Ver minha mãe jogar rosas  
 Sou cravo, vivido entre os espinhos treinados  
 Com as pragas da horta  
 Pior que eu já morri tantas antes de você  
 Me encher de bala, não marca, nossa alma sorri  
 Briga é resistir nesse campo de fardas  
 (Cêloko, cachoeira!)

[Emicida]

Eles querem que alguém  
 Que vem de onde nóiz vem  
 Seja mais humilde, baixa a cabeça  
 Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda  
 Eu quero é que eles se...!  
 Eles querem que alguém  
 Que vem de onde nóiz vem  
 Seja mais humilde, baixa a cabeça  
 Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda  
 Eu quero é que eles se...!

(Nunca deu nada pra nóiz, caralho!)  
 (Nunca lembrou de nóiz, caralho!)

[Muzzike]

Banha meu símbolo, guarda meu manto que eu vou subir como rei  
 Cês vive da minha cicatriz, eu tô pra ver sangrar o que eu sangrei  
 Com a mente a milhão, livre como Kunta Kinte, eu vou ser o que eu  
 quiser  
 Tá pra nascer playboy pra entender o que foi ter as corrente no pé  
 Falsos quanto Kleber Aran, os vazios abraça  
 La Revolução Tucana, hip-hop reaçã  
 Doce na boca, lança perfume na mão, manda o mundo se foder  
 São os nóia da Faria Lima, jã, é a Cracolândia Blasé  
 Jesus de polo listrada, no corre, corte degradê  
 Descola o poster do 2Pac, que cês nunca vão ser  
 Original favela, Golden Era, rua no mic  
 Hoje os boy paga de 'drão, ontem nóiz tomava seus Nike  
 Os vira lata de vila, e os pitbull de portão  
 Muzzike, filho de faxineira, eu passo o rodo nesses cuzão  
 Ando com a morte no bolso, espinhos no meu coração  
 As hiena tão rindo de quê, se o rei da savana é o leão?

[Raphão Alaafin]

Canta pra saldar, negô, seu rei chegou  
 Sim, Alaafin, vim de Oyó, Xangô  
 Daqui de Mali pra Cuando, De Iorubá ao Banto  
 Não temos papa, nem na língua ou em escrita sagrada  
 Não, não na minha gestão, chapa  
 Abaixa sua lança-faca, espingarda faiada  
 Meia volta na barca, Europa se prostra  
 Sem ideia torta no rap, eu vou na frente da tropa  
 Sem eucaristia no meu cântico  
 Me veem na Bahia em pé, dão ré no Atlântico  
 Tentar nos derrubar é secular  
 Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar  
 Oya, todos temos a bússola de um bom lugar  
 Uns apontam pra Lisboa, eu busco Omonguá  
 Se a mente daqui pra frente é inimiga  
 O coração diz que não está errado, então siga!

[Emicida]

Dores em loop-cínio, os cult-cínio, quê?  
 Ao ver o Simonal que cês não vai foder  
 Grande tipo Ron Mueck, morô muleque? Zé do Caroço

Quer photoshop melhor que dinheiro no bolso?  
 Vendo os rap vender igual coca, fato, não, não  
 Melhor, entre nóiz não tem cabeça de rato  
 É Brasil, exterior, capital, interior  
 Vai ver nóiz gargalhando com o peito cheio de rancor  
 Como prever que freestyles, vários necessários  
 Vão me dar a coleção de Miley Cyrus  
 Misturei Marley, Cairo, Harley, Pairo, firmeza  
 Tipo Mario, entrei pelo cano mas levei as princesa  
 Várias diss, não sou santo, imã de inveja é banto  
 Fui na Xuxa pra ver o que fazer se alguém menor te escreve tanto  
 Tô pelo adianto e as favela entendeu  
 Considere, se a miséria é foda, chapa, imagina eu  
 Scorsese, minha tese não teme, não deve, tão breve  
 Vitória do gueto, luz pra quem serve?  
 Na trama conhece os louro da fama  
 Ok, agora olha os preto, chama!

Eles querem que alguém  
 Que vem de onde nóiz vem  
 Seja mais humilde, baixa a cabeça  
 Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda  
 Eu quero é que eles se...!  
 Eles querem que alguém  
 Que vem de onde nóiz vem  
 Seja mais humilde, baixa a cabeça  
 Nunca revide, finge que esqueceu a coisa toda  
 Eu quero é que eles se...!

(Nunca deu nada pra nóiz, caralho!)  
 (Nunca lembrou de nóiz, caralho!)  
 (EMICIDA, 2015).

Com essa canção, nossos corpos não chamam uma identidade que se fecha a partir de traços e pressupostos, mas uma memória coletivamente reinventada. Vários *MCs* cantam, com Emicida, uma canção que, no seu nome, faz referência a Mandume Ya Ndemufayo, rei africano, do reino dos Cuanhamas, que, entre 1911 e 1917, resistiu às investidas portuguesas e alemãs, decorrentes do Tratado de Berlim. Consequentemente, é explicitada a história e a secular violência imposta pelo continente europeu sobre a África. A primeira estrofe da canção, que também é o refrão desta, destaca o tom que irá acompanhar os pouco mais de oito minutos da trilha: enfrentamento. O pronome “Eles”, primeiro termo após o título, estabelece uma retomada aos discursos que perpassam os corpos de negros e negras e interdita suas vozes e suas vidas. Ao longo da letra, podemos construir relações entre esse pronome, como o colonizador português (“Abaixa sua lança-faca, espingarda faiada / Meia volta na barca”), os jovens de classe média/alta de São Paulo (“Tá pra nascer

*playboy* pra entender o que foi ter as corrente no pé”), e a polícia, representando o Estado (“Sistema é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia”). Dessa forma, o dêitico desloca-se em diferentes temporalidades, reforçando as diferentes faces do racismo. Neste último verso, cantado por Drik Barbosa, a violência que aniquila o corpo da mulher negra é escancarada na referência à Claudia da Silva Ferreira, que, em 2014, foi morta pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, arrastada por mais de trezentos metros pela viatura, quando a porta traseira do camburão se abriu. O baixar a cabeça e a humildade que são enunciados no refrão marcam o silêncio pelo corpo: a postura do afro-brasileiro, frente a esses e outros corpos que representam forças repressivas e hegemônicas, deve partir do princípio de inferioridade, segundo a lógica destes. Baixar a cabeça, mostrar humildade e esquecer são, na letra, opostos ao verso “Eu quero é que eles se...!”.

Após o refrão, um *sampling* de uma criança – acompanhado, ao fundo, de um vocalise feminino construindo uma ambiência de tristeza a partir da passionalização – expõe a contradição de uma criança que sente o desamparo por nunca ter tido nada (e os sujeitos ocultos das formas verbais “deu” e “lembrou” entrelaçam-se ao “Eles” no início da canção) e a raiva, destacada no palavrão, que transforma o enunciador não em vítima passiva e que espera alguma benesse de um bem-feitor, como a narrativa histórica tradicional sustentou, por exemplo, com a Princesa Isabel e a abolição da escravatura, mas em alguém pronto para agir. Tal vocalise segue por toda a canção, construindo uma ambiência de tristeza, que, num jogo de reforço e contradição, relaciona-se com o discurso agressivo e afirmativo. O “nunca deu nada pra nóiz” e o “nunca lembrou de nóiz” são entoados com tristeza, diferente da expressão “caralho!”, que segue os trechos, fruto de um corpo que não esqueceu, não baixou a cabeça e não está disposto a fazer da humildade o caminho para ser lembrado ou conseguir algo. A infância negra logo cedo aprende a ser adulta, pela violência, pela perda e pelo abandono, mas naturalizar e generalizar tal fato é reduzi-las ao ciclo da marginalidade que alimenta estereótipos e ignora as rotas de fuga que confrontam essa normalização do corpo do jovem afro-brasileiro como corpo do “menor infrator”.

A estrofe seguinte, cantada pela MC Drik Barbosa, tem como enunciativa a mulher negra no contexto do *hip hop*, “das nega que integra resistência”. Dialogando com o universo da HQs, nas referências às heroínas Tempestade, negra nascida no Egito, e Jean Grey, com poderes telecinéticos, ambas dos *X-Men*, o poder que a



mulher negra carrega são duplamente silenciadas em uma sociedade machista e racista. Voltando aos *X-Men*, um dos grandes dilemas trazidos nas histórias desses super-heróis é o fato de eles serem tratados como aberrações, decorrentes das mutações genéticas que carregam em seus corpos e que geram seus superpoderes. São seus corpos que são negados como possibilidade de existência, mesmo estando eles “a serviço” dos seres humanos “normais”. Além disso, nesse universo animado, é importante destacar a variedade de poderes que os mutantes possuem, destacando a diversidade que cada um deles carrega. A referência à Tempestade e à Fênix (nome de heroína adotado por Jean Grey) traz as mulheres mais emblemáticas e poderosas do universo *Marvel* para compor o corpo da enunciativa cantada por Drik Barbosa, reafirmando seu devir-sensei, incorporada como *MC*.

Usando a referência à canção de Ritchie para criar um contraponto à imagem das mulheres fruta, Drik Barbosa performatiza a imagem da mulher sensual que é cantada em *Menina Veneno*, que, num misto de sedução e encanto, se aproximaria da imagem das mulheres-fruta, construídas midiaticamente para objetificar o corpo feminino e reduzi-la a instrumento de prazer masculino. O veneno, saído das palavras, não é para enfeitiçar ou desvirtuar o caminho de homens, mas, pelo choque, alcançar aqueles e aquelas que entram em contato com a canção. É o veneno que expõe a dor e o sangue de Claudia da Silva Ferreira, contraposta à Cláudia Raia, que reifica o corpo da mulher negra na figura da mulata (“Basta de Globeleza, firmeza? Mó faia!”), veneno da rima pesada, que fala a partir do feminismo negro, experienciado pela fala e pela vida da enunciativa na canção e na de Drik Barbosa.

Amiri é o *MC* que dá sua voz aos próximos versos, e estes operam um choque entre os termos “identidade” e “História”, problematizando o discurso histórico oficial brasileiro; ter “identidade” passa a ser a incorporação de uma narrativa a contrapelo, deixando de ser efeito e objeto de discursos hegemônicos, organizados por setores sociais que se beneficiam por essa lógica (a exemplo dos que anteriormente foram destacados a partir do pronome “Eles”). A identidade como incorporação de resistência abala a concepção de identidade tradicionalmente construída no Brasil, ligada à mestiçagem como congregação de etnias distintas, em um processo dito harmônico. Essa forja – termo que transita entre o moldar do ferro no fogo e a dissimulação com o objetivo de “se fazer esquecer” atos, fatos e corpos – buscou no mestiço a imagem de uma nacionalidade rumo a um processo de embranquecimento, sustentado entre diversos “cientistas”. Abdias do Nascimento (2016) discute o papel

de um dos pensadores da identidade cultural brasileira nessa violência pautada no esquecimento:

A teoria lusotropicalista de [Gilberto] Freyre, partindo da suposição de que a história registrava uma definitiva incapacidade dos seres humanos em erigir civilizações importantes nos trópicos (os 'selvagens' da África, os índios do Brasil seriam documentos vivos desse fato), afirma que os portugueses obtiveram êxito em criar, não só uma altamente avançada civilização, mas de fato um paraíso racial nas terras por eles colonizadas, tanto na África como na América. [...] Freyre cunha eufemismos raciais tendo em vista racionalizar as relações de raça no país, como exemplifica sua ênfase e insistência no termo *morenidade*, não se trata de ingênuo jogo de palavras, mas sim de proposta vazando uma extremamente perigosa mística racista, cujo objetivo é o desaparecimento inapelável do descendente africano, tanto fisicamente, quanto espiritualmente, através do malicioso processo do embranquecer a pele negra e a cultura do negro. (NASCIMENTO, 2016, p. 49-50, grifo do autor).

Ler as subjetividades afro-brasileiras performatizadas em *Mandume* é perceber como a reinvenção da História e a reconfiguração de distintos aspectos culturais, sociais e morais cartografam um corpo que se torna devir. Seguindo essa linha, este trabalho se coloca a distância de uma noção de identidade fechada e que opera em uma lógica dualista, transformando o Outro em algo externo e que deve ser evitado. A interlocução entre a cultura de massa (a exemplo do universo das HQs), o povo Sundi, Zumbi dos Palmares e a resistência ao *apartheid* (no trecho “Nkosi Sikelel”, referência ao hino da África do Sul pós-regime) revela a capacidade antropofágica de fazer dos nossos corpos um eterno-fazer, antropofagia manifestada nos *samples* e na intertextualidade características das canções de *rap*. Os corpos cantados e incorporados em *Mandume* jogam com as identidades afro-brasileiras, exercitando, pela biopolítica, propostas de enfrentamento a adversidades alicerçadas em uma estrutura hegemônica que normalizou violências contra o subalterno afro-brasileiro. Essa vida pela diferença, destacada no enunciador incorporado na voz de Amiri, costura os fragmentos para afirmar o corpo do subalterno afro-brasileiro, que devora os lobos e, com os restos destes, vende colar de dentes e casacos de pele.

Rico Dasalam (abreviação da frase “Disponho Armas Libertárias a Sonhos Antes Mutilados”) é o próximo *MC* que aparece na canção. Gay assumido, insere seu corpo na cena do *rap* nacional, ainda bastante machista e homofóbico. Se a música afirma o corpo como inscrição de acontecimentos (FOUCAULT, 1979), os biografemas que enredam o corpo de Rico ao texto da canção cartografam o corpo

do homem negro e *gay* na sociedade brasileira. Os dois primeiros versos incorporados por sua voz mostram como os memes desenham o racismo a partir da oposição entre “meme de negro” e “meme de branco”, associando uma linguagem bastante atual dos meios digitais a uma histórica e violenta oposição que está nas bases da formação da sociedade brasileira. Confrontando os dois versos, podemos associar a diversos casos de jovens negros que, no contexto da criminalidade, assassinaram jovens brancos. O jogo entre humor e crítica, presente em muitos memes, destaca como essa “crítica” é eivada de preconceitos e estereótipos e que são facilmente alimentados em uma era em que as informações são selecionadas com base em nossas posições ideológicas. Por exemplo, em nossos perfis de redes sociais como *Facebook*, chega para nós, em sua grande maioria, informações que estão, de certa forma, alinhadas a nossa visão de mundo. Com isso, o que para o corpo negro é uma reiteração de históricas violências perpetradas contra ele, para outros é motivo de riso.

Em “Arranca meu dente no alicate / Mas não vou ser mascote de quem azeda marmita”, temos, no sujeito oculto do verbo “arranca”, o estabelecimento de uma interlocução *tête-à-tête*. Do arrancar o dente com alicate ao azedar a marmita, temos temporalidades distintas sendo confrontadas em um mesmo verso; evocando o período colonial, a ditadura militar e a lógica capitalista neoliberal, formas distintas de opressão – que violam o corpo em sua necessidade de se preencher de alimento, de vida – são estabelecidas para retirar a vida desse corpo. Essa referência ao período colonial aparece também em “Sou fogo no seu chicote”, cuja expressão pode ser lida como um biografema da orientação sexual de Rico Dasalam. O chicote em chamas é a resposta ao açoite que fere o corpo negro e a resposta ao corpo construído dentro de uma lógica machista, que nega o ânus como zona erógena. Com isso, a violência colonial, machista e homofóbica é confrontada com o corpo negro e homossexual, em que a ação incendiária, sexual e lírica, impõe-se como insurgência.

A partir do verso “Domado eu não vivo, não quero seu crime”, a música ganha o ritmo do *funk*. Essa mudança reforça ainda mais o jogo de incorporação da dor e da afirmação do corpo que percorre a letra; as batidas do *funk* tornam a canção mais dançante, ao mesmo tempo que acompanha versos como “Sou cravo, vivido entre espinhos treinados / Com as pragas da horta / Pior que eu já morri tantas antes de você”. E o corpo negro e homossexual de Rico Dasalam segue em sua afirmação em “Me encher de bala não marca, nossa alma sorri / Briga é resistir nesse campo de fardas”, no sorriso da alma e no embate dentro do “campo de fardas” – jogo fonético

com “conto de fadas” –, em que “fardas” nos faz transitar para o papel dos aparatos repressivos do Estado e a política de extermínio do corpo preto.

Após o refrão, Muzzike é o *MC* a dar voz ao corpo da canção. A humildade que é exigida do negro é contraposta ao “guarda meu manto que eu vou subir como rei”, rasurando a imagem do afro-brasileiro escravizado, cuja história se apaga no rebatismo em terras brasileiras, rebaixando seu corpo a objeto do escravocrata branco. Tal prática era uma das diversas tentativas de silenciamento da cultura das comunidades africanas que foram sequestradas do continente para a empresa colonial lusitana no Brasil.

Não é exagero afirmar-se que desde o início da colonização, as culturas africanas, chegadas nos navios negreiros, foram mantidas num verdadeiro estado de sítio. Há um indiscutível caráter mais ou menos violento nas formas, às vezes sutis, da agressão espiritual a que era submetida a população africana, a começar pelo batismo ao qual o escravo estava sujeito nos portos africanos de embarque ou nos portos brasileiros de desembarque. (NASCIMENTO, 2016, p. 123).

Para manter uma completa submissão do africano, o sistema escravista necessitava acorrentar não apenas o corpo físico do escravo, mas também seu espírito. Para atingir este objetivo se batizava compulsoriamente o africano escravizado, e a Igreja Católica exercia sua catequese e proselitismo à sombra do poder armado. (NASCIMENTO, 2016, p. 134).

Os enunciados na parte de Muzzike marcam os processos de apropriação de homens brancos sobre os corpos e as culturas negras, fazendo menção ao período colonial, na referência às correntes e a Kunta Kinte, personagem do romance *Roots: The Saga of an American Family*, do autor negro norteamericano Alex Haley, e a contemporaneidade, com o “hip hop reaçã”, em que há a denúncia da apropriação do discurso crítico do *rap* do esvaziamento deste para alimentar uma lógica hedonista e consumista de jovens brancos de classe média/alta. Esse uso do *rap* deslocado de seu viés político, formativo e étnico também opera como “[...] uma sutil forma de etnocídio” (NASCIMENTO, 2016, p. 147), pelo fato de o discurso contestatário presente no *rap* ser rearranjado para uma esfera mercadológica e que suprime a possibilidade discursiva que o afro-brasileiro constrói pelo *rap*:

A apropriação e a violência tomam diferentes formas na linha abissal jurídica e na linha abissal epistemológica. Mas, em geral, a

apropriação envolve incorporação, cooptação e assimilação, enquanto a violência implica destruição física, material, cultural e humana. Na prática, é profunda a interligação entre apropriação e a violência. No domínio do conhecimento, a apropriação vai desde o uso de habitantes locais como guias e de mitos e cerimônias locais como instrumentos de conversão, à pilhagem de conhecimentos indígenas sobre a biodiversidade, enquanto a violência é exercida através da proibição do uso das línguas próprias em espaços públicos, da adoção forçada de nomes cristãos, da conversão e destruição de símbolos e lugares de culto, e de todas as formas de discriminação cultural e racial. (SANTOS, 2009, p. 30).

No confronto, tal como numa batalha de MCs, Muzzike enuncia a sua história e sua filiação vista como humilde (“filho de faxineira”), mostrando o *rap* como incorporação de discursos voltados à afirmação do corpo negro e de uma coletividade, reduzindo os “nóia da Faria Lima” a hienas frente ao leão africano. Após o último verso de Muzzike, o rugido de um leão abre caminhos para Raphão Alaafin lançar sua rima. Acompanhado por atabaques, o reforço a uma ancestralidade régia é ainda mais evidente, pois *alaafin* é o título que os reis do Império de Oyo carregavam. O nome artístico do MC carrega o veio intertextual e antropofágico do *rap*, ao juntar Raphão, apelido que circula em contextos mais informais, como o do *hip hop*, e Alaafin, que ativa uma memória ancestral afirmativa, reinventando-a na canção. A apresentação do rei que enuncia sua chegada destaca diferentes impérios do território africano, fazendo de seu corpo uma multiplicidade de histórias, etnias e experiências da África, insurgindo-se a partir de uma coletividade multifacetada.

A canção segue no enfrentamento do passado histórico de opressão, estabelecendo um choque discursivo, em que o colonizador europeu é o alvo. Esse choque, na canção, transita entre os continentes americano, africano e o Oceano Atlântico, reforçando um movimento de travessia identitária que Raphão Alaafin promove tanto em seu nome artístico como na cartografia dos impérios para incorporar esse corpo que faz com que tempo e espaço se enredem, desenhando uma multiplicidade como corpo. Podemos, no nome adotado pelo *rapper*, observar a performatização do Atlântico Negro e a resignificação desse trânsito que se iniciou como tráfico.

Quanto à figura do colonizador, esta atualiza-se nos versos “Tentar nos derrubar é secular / Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar”, havendo a contemporaneização da ideologia racista no Brasil. Raphão enuncia a escolha que passa pelo afeto, pelo coração que “diz que não está errado” buscar Omonguá ao

invés de Lisboa: a “bússola de um bom lugar” – a intertextualidade com *Sabotage*, um dos grandes nomes do *rap* nacional – aparece como uma redefinição do norte a se seguir, desviando-se da rota que aponta para o eurocentrismo como paradigma estético e político e valorizando uma corporeidade coletiva e múltipla, como o corpo dessa canção performatiza. Podemos articular essa abordagem ao pensamento abissal teorizado por Boaventura de Souza Santos (2009), que evidencia como os paradigmas teórico-críticos desenvolvidos na Europa se estruturaram em uma lógica binarista e excludente, que reservou aos sujeitos não-europeus o lugar do Outro, do exótico, do falso e do primitivo, construindo, dessa forma, uma linha abissal epistemológica:

No campo do conhecimento, o pensamento abissal consiste na concessão à ciência moderna do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso, em detrimento de dois conhecimentos alternativos: a filosofia e a teologia. O carácter exclusivo deste monopólio está no cerne da disputa epistemológica moderna entre as formas científicas e não-científicas de verdade. Sendo certo que a validade universal da verdade científica é, reconhecidamente, sempre muito relativa, dado o facto de poder ser estabelecida apenas em relação a certos tipos de objectos em determinadas circunstâncias e segundo determinados métodos, como é que ela se relaciona com outras verdades possíveis que podem inclusivamente reclamar um estatuto superior, mas não podem ser estabelecidas de acordo com o método científico, como é o caso da razão como verdade filosófica e da fé como verdade religiosa? Estas tensões entre a ciência, a filosofia e a teologia têm sido sempre altamente visíveis, mas como defendo, todas elas têm lugar deste lado da linha. A sua visibilidade assenta na invisibilidade de formas de conhecimento que não encaixam em nenhuma destas formas de conhecer. Refiro-me aos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses, ou indígenas do outro lado da linha. (SOUZA, 2009, p. 25).

Na parte final da música, Emicida rima sobre o *hip hop* como espaço de afirmação política, social e profissional do afro-brasileiro. Na alternância no timbre de sua voz, Emicida aponta o sucesso do *rap* (e, nesse caso, temos um biografema, dado o destaque artístico que Emicida possui no cenário musical brasileiro) não como uma perda do foco, da “mensagem do *rap*”, mas como uma “vitória do gueto”. Assumindo ser grande como as obras do artista hiper-realista Ron Mueck e seu Zé do Carçoço<sup>5</sup>, o sujeito politizado do morro presente na canção de Leci Brandão, Emicida destaca as

---

<sup>5</sup> “É que o Zé põe a boca no mundo / É que faz um discurso profundo / Ele quer ver o bem da favela / Está nascendo um novo líder / No morro do Pau da Bandeira / Está nascendo um novo líder / No morro do Pau da Bandeira”. (BRANDÃO, 1985).

necessidades dos *freestyles*, ao mesmo tempo que tem consciência de que “entre nóiz não tem cabeça de rato”, ou seja, sabe-se que o dinheiro no bolso pode maquiar a violência sofrida pelo corpo negro, mas não será o sucesso na cena que irá enganar aqueles que vivenciam o *hip hop* e a favela. Com isso, os versos “É Brasil, exterior, capital interior / Vai ver nóiz gargalhando com o peito cheio de rancor” destacam diferentes territorialidades que se constroem a partir do discurso combativo e afirmativo na obra, discurso construído entre a alegria e rancor, paradoxo que, ao longo da canção, surge como proposta de ação – coletiva – para construir novos circuitos de afetos. Circuito performatizado no refrão final, em que não só a voz de Emicida o canta, mas de todos os *MCs* que participaram da canção, e a música encerra com o vocalize feminino e os atabaques no acompanhamento.

Essa gargalhada com o peito cheio de rancor perpassada pelos *freestyles*, assim como a capoeira, retoma o campo de sentidos que perpassam a palavra “*xirê*”: a roda – de capoeira, do duelo de *MC* ou dos *candomblés*, são espaços não-verticalizados que possibilitam o rearranjo não-coercitivo de desejos, não estabelecendo um único eixo de construção de sentidos, construindo relações a partir dos trânsitos, com isso, não fixando saberes, valores e sentidos. Daí o caráter paradoxal encontrado no verso em destaque, que é o próprio corpo dos afro-brasileiros:

É preciso ler o texto do corpo para vislumbrar nele a cosmovisão que dá sentido à história dos africanos e afrodescendentes espalhados no planeta. Como o corpo é um texto dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura. O corpo ancestral é a reunião desta filosofia, desta cultura bem como o resultado desse movimento de contatos e conflitos que se deram e se dá na esfera social, política, religiosa e corporal. (OLIVEIRA, 2007, p. 101).

Portanto, essa produção de saber desloca um modo de pensamento abissal, que se estabelece a partir da oposição e exclusão:

A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialéctica. (SANTOS, 2009, p. 24).

Em lugar de uma epistemologia abissal, Boaventura de Souza Santos propõe um pensamento pós-abissal:

O pensamento pós-abissal pode ser sumariado como um aprender com o Sul usando uma epistemologia do Sul. Confronta a monocultura da ciência moderna com uma ecologia de saberes. É uma ecologia, porque se baseia no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer a sua autonomia. A ecologia de saberes baseia-se na ideia de que o conhecimento é interconhecimento. (SANTOS, 2009, p. 45, grifo meu).

O corpo, como esse espaço de trânsitos, de interconhecimentos, subverte os modos e espaços tradicionais de produção de pensamento, evidenciando o caráter vertiginoso dos saberes afro-brasileiros. Assim, os trânsitos – as encruzilhadas, espaços de Exu – são o local de criação de saberes. Assim, o “A rua é nóiz” insere esse corpo nessa encruzilhada:

O paradigma Exu não exclui a possibilidade ou a existência de outros paradigmas. Na cosmovisão africana não se tem essa atitude proselitista – nem mesmo quando se trata de paradigmas. Além, aquém ou junto de Olodumare podem existir outros criadores. Na cosmovisão africana não se trabalha com a ditadura do significado ou com o império da lógica racional-monológica, mas com a aceitação de que não há explicação lógica do mundo. Apenas há apropriações simbólicas do mundo através das narrações míticas que estão mais para assegurar uma arqueologia do sentido do que uma genealogia do mundo. A arqueologia do sentido é uma escolha deliberada. A genealogia do mundo uma arbitrariedade velada. Na cosmovisão africana não importa quem está certo, errado quem tem a verdade, quem domina a lógica; aqui o mais importante é saber se as coisas têm sentido, pois apenas o sentido é capaz de nos fazer escutar e comunicar. Exu é o que escuta todos os seres, pois ele mora no Reino do Sentido e faz tudo comunicar, pois ele é o próprio emblema do Mundo da Cultura. (OLIVEIRA, 2007, p. 145).

A polifonia em *Mandume*, que desloca a tristeza, retirando desta sua força imobilizadora e ressentida, nos abre para as possibilidades de ação de um corpo vivente e coletivo, performatizado pela canção e que não se ergue sob a égide da dor. Com isso, uma leitura precipitada que buscaria situar o corpo afro-brasileiro ocupando o lugar do ressentimento deve dar lugar, justamente, ao seu contrário; o corpo que age e que reposiciona discursos e suas próprias marcas, como é o corpo que se



desenha com a canção *Mandume*, é um corpo que digere a história e suas feridas, um corpo que põe na roda suas marcas. Fugindo do esquecimento como forma de resolver tais traços que perpassam o corpo e utilizando a natureza recordativa da lírica como disparador de uma vertigem ressignificante, essa digestão sugere uma reinvenção, uma capacidade afirmativa de ressignificar, a partir de histórias, figuras, acontecimentos ocorridos etc.

#### 4.2 “MAIS DE QUINHENTOS MIL MANOS” E A COMUNIDADE QUE VIRÁ

Estando o corpo inserido em cantos, rodas e ruas – nesses *xirês* de singularidades que fazem dos afro-brasileiros construtores de possibilidades de fala, o *rap* irradia devires e multiplicidades, promovendo agenciamentos. Cada verso, funcionando como linha de fuga que entrelaça figuras históricas, acontecimentos, vivências, biografemas e personagens, constrói, nessa superfície cancional, desterritorializações, na qual há a mudança de natureza em cada nova conexão estabelecida. Essa abertura fica manifesta tendo o *sampling* como método de composição da canção de *rap*, estabelecendo conexões culturais, identitárias, musicais e históricas nesse mapa corpóreo.

Esse corpo-canto-vertigem profere e incorpora nomes, rememora e projeta acontecimentos, construindo uma comunidade como afirmação de singularidades, trançando as questões contemporâneas referentes ao conceito de identidade e evidenciando as marcas e demandas que o corpo afro-brasileiro carrega como devir. A identidade, como “[...]‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2003a, p. 12), articula-se a uma perspectiva que não está pautada no regresso a um agrupamento ideal e perdido no passado. Caso assim fosse, pensar os sujeitos a partir da noção de identidade como mônada em que a completude se estabelece seria afirmar o caráter fantasmático de toda comunidade, que deveria carregar um sujeito ideal, que congregasse todos aqueles sujeitos que se reconhecem nela, reforçando, outrossim, a lógica normatizadora que o Estado de Direito impõe sobre a existência dos sujeitos. A quebra desse paradigma produz corpos que fazem da ginga o existir, que movimentam e deslocam centros e binarismos, revertendo a lógica hierarquizante que historicamente se estabeleceu no Ocidente, em que o par branco/negro era visto sob um viés vertical, fruto do

eurocentrismo que percorreu corpos e saberes ao longo da Era Moderna e Contemporânea.

É importante destacar que, nas canções de Criolo e Emicida, a construção de uma comunidade como alternativa leva em conta o jogo entre afirmação e invenção identitária afro-brasileira, que se destaca na valorização da comunidade *hip hop*. Esse jogo entre uma comunidade por vir e comunidades já existentes permite reinvenções dentro do contexto do *hip hop* e estabelece trânsitos com outras subjetividades. Dessa forma, a incompletude ontológica do sujeito contemporâneo, heterogêneo e dinâmico, faz da comunidade um espaço de acontecimentos entre seres-em-comum, no qual e pelo qual se instaura “um Nós diferente, um diverso e inédito sujeito coletivo, uma constelação de instâncias compartilhadas” (FINAAZZI-AGRÒ, 2014, p. 89). Dessa forma, de acordo com Roberto Vecchi, numa articulação com o pensamento de Jean-Luc Nancy,

[...] a comunidade não é o que a sociedade perdeu ou quebrou, o fantasma da comunidade perdida, mas é o que nos acontece, a partir da sociedade e o que se perde – a imanência de uma comunhão – é a perda constitutiva da própria comunidade (op. cit.p. 37). Reconfigurada assim, ela converte o essencialismo do “ser comum” para a condição ontológica do “ser-em-comum”, onde a finitude do ser singular se expõe e ela pode acontecer – “ter lugar” – como comunicação da comunidade, ao mesmo tempo e quiasmicamente “como o que comunica na comunidade e o que a comunidade comunica” (op. cit.p. 50). A diferença desta rearticulação crítica, marcada pelo tempo, mas que se deve atualizar, reside no caráter permanentemente incompleto, não homogêneo, dinâmico, no sentido de sujeito a constantes transformações, da ideia de comunidade; ela portanto não encontra seu princípio na construção, mas na incompletude, uma comunidade estruturada na falta, portanto *désœuvrée*, inoperante, sem obra [...]. (VECCHI, 2014, p. 340).

Jean-Luc Nancy estabelece uma mudança de perspectiva ao se pensar a comunidade, partindo não do ser da comunidade ou da essência da comunidade, mas da comunidade da existência. Assim, entender a comunidade a partir do ser-comum é estabelecer um paradigma que em que esse ser comum passa a ser o próprio sentido, estabelecendo-se com um fim, uma meta, como estereótipos e a identidade nacional, que ignoram exposições e singularidades diversas que compõem o modo de ser dos seres-em-comum:

A lógica do coestar, antes de tudo, não corresponde a outra coisa além do que poderíamos chamar de fenomenologia banal dos conjuntos inorganizados de pessoas. Os viajantes de um mesmo compartimento de trem estão simplesmente uns ao lado dos outros, de maneira accidental, arbitrária, inteiramente exterior. Estão sem relação entre eles. Porém estão juntos também enquanto viajantes deste trem, nesse mesmo espaço e durante esse mesmo tempo. [...] Esta exposição à relação/não relação não é outra coisa além da exposição de singularidades umas com as outras. (Digo: singularidades, pois quem está em jogo não são, como uma descrição fácil faria pensar, indivíduos. Coletividades inteiras, grupos, poderes, discursos se expõem aqui, e tanto “em” cada indivíduo como entre eles. A “singularidade” designaria precisamente o que, cada vez, forma um ponto de exposição, traça uma intersecção de limites, na qual há exposição.) Estar exposto é estar no limite, ali onde há ao mesmo tempo dentro e fora, e nem fora, nem dentro. Nem sequer é estar “frente a frente”, é anterior ao escrutínio do rosto, a sua captação, e a singularidade não é uma identidade: é a exposição mesma, sua pontual atualidade. (Porém a identidade, individual ou coletiva, no é uma soma de singularidades: é ela mesma uma singularidade) (NANCY, 2000, p. 105, tradução livre).<sup>6</sup>

Com isso, o “em” do ser-em-comum designaria um ser enquanto relação, sem que nessa relação se chegue à ideia de ser comum. O estar caracterizaria nossa existência<sup>7</sup>, e o ser (em comum) seria uma evidência da comunidade: estar como exposição, se ex-por, a outras singularidades, estar em espaço em que essas relações e não-relações evidenciam o caráter dinâmico da comunidade, apresentando-se como não-homogênea, incompleta e estruturada na falta. Esses seres a instaurar essa comunidade seriam o ser qualquer apontado por Agamben (2013), ser que foge do

---

<sup>6</sup> La lógica del coestar, ante todo, no corresponde a otra cosa que a lo que podría llamarse la fenomenología banal de los conjuntos inorganizados de personas. Los viajeros de un mismo compartimento de tren están simplemente unos al lado de los otros, de manera accidental, arbitraria, enteramente exterior. Están sin relación entre ellos. Pero están juntos también en cuanto viajeros de este tren, en ese mismo espacio y por ese mismo tiempo. [...] Esta exposición a la relación/no-relación no es otra cosa que la exposición de las singularidades unas con otras. (Digo: singularidades, pues quienes están en juego no son, como una descripción fácil dejaría creerlo, individuos. Colectividades enteras, grupos, poderes, discursos se exponen aquí, y tanto “en” cada individuo como entre ellos. La “singularidad” designaría precisamente lo que, cada vez, forma un punto de exposición, traza una intersección de límites, en la cual hay exposición.) Estar expuesto es estar en el límite, allí donde hay a la vez adentro y afuera, y ni afuera, ni adentro. Ni siquiera es estar “frente a frente”; es anterior al escrutinio del rostro, a su captación, y la singularidad no es una identidad: es la exposición misma, su puntual actualidad. (Pero la identidad, individual o colectiva, no es una suma de singularidades: es ella misma una singularidad.).

<sup>7</sup> “O ser é ele próprio aparecer, ele é exatamente isso. Nada precede nem segue o ‘fenômeno’ que é o próprio ser. Este último não é, então, nada do ser, porque ele é o aparecimento do ser que só ‘é’ ao aparecer e ao *com*-parecer. Ele não aparece para uma consciência ou para um sujeito: ele *com*-parece, tudo aparece junto e tudo aparece para tudo. Assim, deve-se dizer, além disso, que tudo *trans*-parece: tudo remete a tudo e tudo se mostra, então, por meio de tudo, sem fim -, mais especificamente, sem começo nem fim” (NANCY, 2014, p. 46).

universalismo e do individualismo, ser desejoso em desconstruir formas naturalizadas de organização social que tendem a reduzir o sujeito a categorias, grupos isolados ou identidades engessadas. Daí a importância da posituação do desamparo em Safatle, por haver, nessa categoria, forças que permitem aos sujeitos a construção de possibilidades, inclusive as sequer imaginadas, de afirmação da existência. Ser-em-comum e ser qualquer se entrelaçam na construção de comunidades cujo princípio é a afirmação da vida. Assim, seria possível vislumbrar uma comunidade em que os sujeitos fossem tão-somente existência, sem a ideia de pertencimento associada a uma missão, individual ou coletiva:

O fato do qual deve partir todo o discurso sobre ética é que o homem não é nem há de ser ou realizar nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico. Somente por isso algo como uma ética pode existir: pois é claro que se o homem fosse ou tivesse que ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não existiria nenhuma experiência ética possível – haveria apenas tarefas a realizar. (AGAMBEN, 2013).

Obviamente, o movimento apresentado nas canções aqui em estudo transita entre a afirmação dessa comunidade que vem e a reinvenção da africanidade como postura necessária na leitura da sociedade brasileira. Os *rappers* assumem esse papel na sobreposição de temporalidades, movimento que nos permite enxergá-los como pensadores do contemporâneo:

[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Portanto, considero fundamental pensar o papel que as canções de *rap* aqui estudadas assumem para uma visão de comunidade que se distancia de um sentido, um fim, de um conjunto de construções simbólicas que estabeleceriam uma unidade/origem/essência. Assim, essas obras propõem uma comunidade de singularidades que se entrelaçam e criam possibilidades, agenciada pelo caráter dinâmico de seres-em-comum; singularidades que, nas trocas pela *internet*, na construção coletiva de canções, na participação de movimentos sociais, na roda de capoeira, na roda de *b-boys* e do duelo de *MC*, circulam afetos, experiências e vidas, como criação artística.

A música a seguir, *Ainda Há Tempo*<sup>8</sup>, de Criolo, é mais um exemplo de performatização da comunidade operada por seres-em-comum, um não-lugar que mobiliza temporalidades e espaços múltiplos como forma de afetar aquele que escuta a canção:

Cê quer saber? Então, vou te falar  
 Por que as pessoas sadias adoecem?  
 Bem alimentadas, ou não  
 Por que perecem?  
 Tudo está guardado na mente  
 O que você quer nem sempre condiz com o que outro sente  
 Eu tô falando é de atenção que dá colo ao coração  
 E faz marmanjo chorar  
 Se faltar um simples sorriso, às vezes, um olhar  
 Que se vem da pessoa errada, não conta  
 Amizade é importante, mas o amor escancara a tampa  
 E o que te faz feliz também provoca dor  
 A cadência do surdo no coro que se forjou  
 E aliás, cá pra nós, até o mais desandado  
 Dá um tempo na função, quando percebe que é amado  
 E as pessoas se olham e não se falam  
 Se esbarram na rua e se maltratam  
 Usam a desculpa de que nem Cristo agradou  
 Falô! Cê vai querer mesmo se comparar com o Senhor?

(As pessoas não são más, elas só estão perdidas. Ainda há tempo.)

Não quero ver você triste assim, não  
 Que a minha música possa te levar amor

Exemplo não sou, tô longe de ser  
 Cidadão comum com vontade de vencer  
 Rap, que energia é essa?  
 Um dom, um karma, uma dívida, uma prece?  
 Infelizmente tem alguns que desmerecem  
 É tanta coisa na cabeça. Sai fora, me esquece  
 Sem saúde, sem paz, o nosso povo padece  
 No Grajaú, só, no frio de dá dó  
 Esperando a lotação pra ir pro evento de rap  
 Lembrei de alguém que não tá mais entre a gente  
 A dona morte vem, carrega os mano na mó pressa  
 Uma estrela a mais no céu, um rimador falta na Terra  
 Deus sabe sempre o que tá fazendo  
 Mesmo sabendo disso eu sofro, vai vendo  
 Quem tem noção das coisas sente o peso da maldade  
 A cobrança é maior, inteligência atrai vaidade  
 E quem se deixou levar fraquejou  
 Essa é a verdade, aprenda com os erros  
 Não se sinta um covarde  
 Na praia, Jesus me carregou no colo

<sup>8</sup> A versão escolhida é a da regravação do disco de 2006, lançada em 2016.

Eu vi o par de pegadas, não entendi o óbvio  
 Que o fardo não é maior do que posso carregar  
 Se a vida é o jogo, então, vamos ganhar

(As pessoas não são más, irmão, elas só estão perdidas. Ainda há tempo.)

Não quero ver você triste assim, não  
 Que a minha música possa te levar amor

Então me fala, fala, pergunta que não cala:  
 Se o rap é pro bem, então por que tanta gente atrapalha?  
 Com o poder da mente, a maldade paralisa  
 O mecanismo do sistema é sugar sua alma vivo  
 Seu sangue, seu suor, são só detalhe nisso  
 Chuva ácida será bem pior que um lançamento de um míssil  
 Entre o céu e o inferno, no Grajaú me localizo  
 Flutuando na hipocrisia do lodo e do fascismo  
 Pronto pra rimar um doido, crioulo mestiço  
 Eu não sou preto, eu não sou branco, eu sou do rap, eu sou bem isso  
 Quem perdeu a noção por luxúria, tá perdido  
 Quem perdeu a razão por dinheiro, eu nem te digo  
 Saúde e microfone é a fórmula que preciso  
 Porque se o rap tá comigo, eu não me sinto excluído

(As pessoas não são más, irmão, elas só estão perdidas. Ainda há tempo.)

Não quero ver você triste assim, não  
 Que a minha música possa te levar amor

Não quero acreditar que o amor que tem no coração da gente  
 vai ser menor que a nossa vaidade, meu, que a nossa arrogância, meu  
 (CRIOLO, 2016a).

Partindo do amor como afeto promovedor de compartilhamentos entre subjetividades, Criolo reitera a positivação de seu nome artístico, performatizando-o como subjetividade possível. Ser crioulo é estar no entrelugar, na encruzilhada, é ser do *rap*, estilo musical que se impõe como territorialidade de seres-em-comum. Com o uso de um elemento próprio de uma construção tradicional da identidade brasileira, o termo crioulo se coloca na encruzilhada, para promover a desconstrução desse ser que foi institucionalizado como comum a todos os brasileiros na Era Vargas – produzido dentro de uma ordem de discurso que buscou silenciar o racismo e a diferença como aspectos que perpassaram e perpassam a vida de afro-brasileiros.

A canção inicia com *kicks* e os *snare*s compondo a tradicional batida do *rap*, introduzindo o canto falado de Criolo, que, nos primeiros versos, anuncia o mote discursivo da canção: o motivo de as pessoas adoecerem e/ou perecerem está na

dificuldade em se estabelecer um laço comum entre elas, o que promove a desunião e a incompatibilidade de desejos. A partir do verso “O que você quer nem sempre condiz com o que outro sente”, uma melodia de flauta, em G#m (sol sustenido menor), e baterias no ritmo de uma marcha militar acompanham os versos seguintes. A enunciação da primeira estrofe parte da presença e ausência de amor na vida das pessoas, destacando seu papel transformador. Essa transformação é notada quando a melodia da flauta vai, a partir da mixagem, gradativamente mudando para um som de cordas de um sintetizador, e sai do G#m (sol sustenido menor) para o B (si), ou seja, de um acorde menor para sua relativa maior.

A pausa no som da flauta/corda é dada no bordão falado “As pessoas não são más, elas só estão perdidas. Ainda há tempo.” Este bordão promove uma releitura do pessimismo e do desamparo que percorre a forma nominal “perdidas” quando é utilizada para se referir à sociedade em geral, tirando desta a fatalidade do fim, sustentada pelo individualismo. O primeiro período do bordão reforça essa leitura, ao retirar dos sujeitos uma natureza voltada para o mal. No último período, o nome da música ecoa como um chamado, um dia que virá<sup>9</sup> entrelaçado por essas singularidades que antes se maltratavam. O amor como afeto promovedor dessas transas entre subjetividades, histórias, culturas e territórios é força capaz de estabelecer relações distanciadas de uma homogeneização, envolvendo corpos, o que desperta o desejo de trânsitos. As subjetividades, no enlace amoroso que, como na Maçã de Raul Seixas, percebem que além de dois existem mais, permitem-se enxergar o espaço que compartilham não pelo ódio e pelo medo – que, cada vez mais na atualidade, se mostram como afetos alimentados pelo Estado e pela mídia e que adoecem a sociedade –, projetando uma comunidade possível. O amor é, na canção de Criolo, um modo de enfraquecer o trabalho de morte que desencoraja, enfraquece e adoce as pessoas.

Após esse bordão, o refrão surge, e a harmonia construída com sintetizador (fazendo cordas e piano) e guitarra entrelaçam-se com a melodia da voz de Criolo, que – com o recurso a passionalização – se distancia do canto falado próprio do *rap*. O refrão destaca o poder dado à canção para que esta aja como feixe que conecta

---

<sup>9</sup> “Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB [moderna música popular brasileira] destaca-se O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo”. (GALVÃO, 1976, p. 95).

subjetividades. O canto, como uma prece – como um xirê –, assume um papel mobilizador, não se restringindo a uma mensagem que deve ser passada por uma letra engajada, mas construída com os recursos musicais necessários para fazer com que a canção afete, o que fica evidente no andamento *largo*<sup>10</sup> da canção. O corpo da canção passa a ser o espaço em que as trocas entre as subjetividades são possíveis, como um encantamento, em que a música tem o poder de envolver e aproximar subjetividades.

Na estrofe seguinte ao refrão, o *rap* é apresentado como uma energia, um canto falado, “um dom, um karma, uma dívida, uma prece”, uma palavra que modifica aquele que ouve. O *rap* é o canto que faz com que aqueles “sem saúde, sem paz [...]” continuem conectados, não se percam, e aqui é visível a marca do *rap* como gênero musical em que o quinto elemento – o conhecimento – tem a importância de não fazer aqueles em situação de vulnerabilidade social “adoecerem” e partirem para o ódio do tráfico. Essa mensagem, em *Ainda Há Tempo*, cruza-se com o discurso religioso, visto nas referências a Jesus Cristo e à metafísica cristã, em que o sofrimento atual é uma provação que nos prepara para a vitória num amanhã.

Criolo tem consciência de que sua mensagem pela canção é política ao fazer com que esse corpo busque sua cura, confrontando a força destrutiva que, engendrada em um sistema econômico, guia cultura, sociedade e política para a espoliação do corpo e que também está alicerçada em um conservadorismo que mantém os corpos subalternos sob efeito do pensamento abissal, como máquina de trabalho que não produz saberes legítimos/legitimados. Destaco os versos a seguir para sustentar tais afirmações:

Se o rap é pro bem, então por que tanta gente atrapalha?  
 Com o poder da mente, a maldade paralisa  
 O mecanismo do sistema é sugar sua alma vivo  
 Seu sangue, seu suor, são só detalhe nisso  
 Chuva ácida será bem pior que um lançamento de um míssil  
 Entre o céu e o inferno, no Grajaú me localizo  
 Flutuando na hipocrisia do lodo e do fascismo  
 (CRIOLO, 2016a).

A pergunta presente na canção soa retórica, já que a explicação posterior expõe uma lógica que não só deslegitima o discurso do *rap* como alimenta-se dos

---

<sup>10</sup> Andamento entre 40 e 60 bpm (batidas por minuto), ou seja, um ritmo mais cadenciado.



corpos para a manutenção desse “mecanismo do sistema”. O jogo entre bem e mal presente na canção ressignifica o lugar comum em que o *rap* é situado na mídia e no pensamento médio da sociedade brasileira, apontando a maldade como fruto de um sistema. Dessa forma, a canção tenta mobilizar a força presente em seus ouvintes, que, a princípio, pode parecer mais subjetiva, se compararmos com *Mandume*, de Emicida. Mas ao usar o amor como afeto disparador dessa força, vemos o caráter múltiplo e coletivo, já que esse afeto construído pelo corpo da canção se sustenta a partir do trânsito, como fica evidente no refrão. A comunidade de “seres-em-comum” só pode ser partilhada a partir da vontade de sentir a tristeza do outro e buscar ressignificá-la, como é visto em *Mandume* e, em *Ainda Há Tempo*, é exposto no refrão, em que a enunciação se torna desejo, gesto de troca, de amor.

Tais trocas desenhadas pelo corpo da canção tornam-se ainda mais fortes na articulação com o verso “Eu não sou preto, eu não sou branco, eu sou do *rap*, eu sou bem isso”. Nesse caso, vemos uma distinção em relação à Emicida, que constrói seus agenciamentos a partir da reiteração de uma identidade afro-brasileira em constante mudança, potencializando-a. Criolo, assim como em sua produção cancional, constrói sua imagem a partir de trânsitos culturais, entre os recortes e colagens de diversas culturas para, nesse processo de bricolagem, apresentar-se. O “criolo mestiço” e o “eu sou do *rap*”, na obra de Criolo, não são uma negação de sua relação identitária com a cultura afro-brasileira, mas uma cartografia dessa cultura no campo do *rap*, assim como as diversas outras que entrecortam seu corpo, fazendo com que essa música que carrega amor possa alcançar diferentes públicos. Análogo à ideia exposta no verso “Índio, caboclo, cafuso, crioulo! Sou brasileiro!”, presente na canção “Sucrilhos” (CRIOLO, 2011), ser do *rap* e ser brasileiro é afirmar, em si, outros que são colocados como diferenças opositivas. Ou seja, é rasurar o binarismo Eu/Outro e fazer como que as subjetividades construam vínculos em comum e que, desses vínculos, desses rizomas, projetem ações que sejam mutualmente potentes, e também questionar os discursos hegemônicos que percorrem o termo “crioulo”.

O que, a princípio, pode parecer uma distinção entre Criolo e Emicida, ou, até mesmo, uma ausência de afirmação por parte de Criolo, é uma crítica ao discurso identitário nacional que constrói uma falsa multiplicidade, que historicamente, foi mobilizada a partir de determinados elementos das culturas indígenas, afro-brasileiras e europeias, como forma de construir uma comunidade que consegue viver com suas diferenças.

Em *Ainda Há Tempo*, *Mandume* e diversas outras canções de Criolo e Emicida, nota-se a intenção de se construir uma comunidade de seres-em-comum, articular estratégias de resistência para agenciar essa comunidade. Tais ações, não obstante, ainda articulam a identidade nacional como um traço importante no agenciamento dessas subjetividades, como pode ser lido em algumas canções dos dois artistas. Assim, novamente o olhar sobre o contemporâneo se manifesta nos *rappers*, na tentativa de promover trânsitos entre temporalidades e perspectivas para mobilizar os ouvintes. O que pode ser visto como uma contradição é ainda o uso de discursos que ainda produzem sentidos nos corpos dos afro-brasileiros, necessária ainda em tempos cuja nacionalidade mobiliza discursos violentos, como ficou evidente no ano de 2018.

No caso de Emicida, uma canção merece destaque, que é *Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)*, em que a referência ao antropólogo brasileiro autor de *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil* e o Brasil como devir, logo apresentadas no título da canção, dialogam com os paradoxos que a letra carrega para destacar a diversidade e a potência do brasileiro:

Calo nas mãos  
 Bola nos pés  
 Banzo ou não  
 Diz quem tu és  
 Arranha-céus ou igarapés  
 Força de bateria nota 10  
 Ao olho alheio, tio  
 Trem sem freio, viu  
 É um coração cheio, um estômago vazio  
 É a bunda da mulata ou é um moleque de fuzil  
 Paixões e contradições mil  
 Sob o Cristo do Rio, riso efêmero  
 Pô, qual tua cor? Valor? Qual teu gênero?  
 Se descer sem sambar, eles tremerão  
 Com roteiro de inspirar James Cameron  
 Terra de Vera Cruz, luz, berço da vida  
 Os vilão que é do bem, dos heróis genocidas  
 Sonho de paz, outros Carnavais  
 Sou do povo que tem como seu maior bem  
 Gritar gol

Do Oiapoque ao Chuí  
 É isso que eu sou  
 Mistura de Tupi com sangue de Nagô  
 Herdeiros de Zumbi  
 Batuque de tambor  
 Brasil é isso aí

Em todo canto, por onde for  
Por onde for

E o que resta pra nóiz: força ou amor?  
Força de um tambor de pele ou de chumbo  
Seja como for, livre ou no jumbo,  
A raiz fica  
No riso dos pobres da cidade mais rica  
Eu vou pintar o rosto e a rua  
Igual criança pura  
Catar a única esperança, alegria na fita, impasse  
Batuque na marmita, apatia na face  
Vem ver onde o samba nasce, ladeira  
Entender o segredo da capoeira  
Na luta e na dança, truta, a cada round  
Nocautes e nocautes nossos que a TV não aplaude  
Somos reis underground, matéria-prima  
Macunaíma no peito da América Latina  
Hi-tech de terreiro, o sonho de Darcy Ribeiro  
Dorme em cada brasileiro

Do Oiapoque ao Chuí  
É isso que eu sou  
Mistura de Tupi com sangue de Nagô  
Herdeiros de Zumbi  
Batuque de tambor  
Brasil é isso aí  
Em todo canto, por onde for  
Por onde for  
(EMICIDA, 2014).

A canção inicia com instrumentos do universo da música brasileira, como tantam, atabaques, repique, violão e cavaquinho, acrescida de *kicks* e *snare*s típicos do *rap*, construindo uma mescla entre esse gênero musical e o samba, que compõem as múltiplas faces do Brasil e dos afro-brasileiros. Essa mescla, juntamente com as oposições antitéticas e paradoxais trazidas na letra, demarcam uma identidade nacional que tensiona os símbolos nacionais, tornando-os objetos moventes e mutantes, retirando deles o peso e a solenidade dos monumentos. Ao se buscar naturalidade ou legitimidade de quaisquer símbolos que sejam denominados nacionais, fecham-se os olhos para a construção desse símbolo, que nada tem de natural; são seus usos e suas marcas, deixadas, ao longo da história, que o elevam à categoria de nacional. Outro ponto importante é: acreditar na essencialidade desses elementos faz com que se apaguem neles as particularidades referentes ao uso e às pessoas que deles tomam posse. Assim, tornam-se domínio público, mas sua manipulação solicita um uso conservacionista – que não mude, não desloque, não

ressignifique. Esse tipo de comportamento que preza pela conservação e apoia-se na crença da naturalidade ou essencialidade dos símbolos nacionais se propõe a fazer dos brasileiros restauradores – e não artistas – da grande e multiforme pintura que é o Brasil.

Nesse tensionamento, a história do Brasil e dos brasileiros é recitada a partir dessas contradições, contudo num tom afirmativo, notado na tonalidade menor na canção, que insere um acorde não esperado (C em lugar de Cm, respectivamente dó e dó menor), retornando ao menor do 4º grau segundos depois. É a partir do C (dó) maior que o vocalise sobe de volume, ganhando mais força. Essa quebra de expectativa, que se mantém ao longo da canção, é a partir da manutenção de uma mesma nota, cuja mudança está na alternância, no seu acorde, entre as terças maiores e menores.

Ao longo da letra, símbolos que foram apropriados pela cultura brasileira surgem ao lado de elementos que foram e vêm sendo silenciados e escondidos, para que a imagem tradicional do brasileiro – alegre, faceiro, ordeiro e miscigenado – continue a servir como instrumento de manutenção de privilégios e de uma lógica excludente. Assim como foi visto em *Samba do Fim do Mundo*, exemplificado aqui no verso "Ódio na íris, drogas num pires, terra brasilis", os chamados símbolos nacionais – em um agenciamento que, no corpo da canção, conecta opostos – carregam seu duplo: monumentos da cultura e da barbárie, como o Cristo Redentor, confrontados com os batuques dos "herdeiros de Zumbi", "Mistura de Tupi com sangue de Nagô". O enunciador, ao escolher o "[...] riso dos pobres da cidade mais rica" como lugar para pintar, como uma criança, o rosto e a rua, põe-se como construtor dessa memória nacional. Essa pintura feita a partir de uma segunda inocência (NIETZSCHE, 2001), é a rasura e, ao mesmo tempo, criação de Brasis, tornando a identidade nacional manejável. Trazendo ao debate a leitura de Stuart Hall (2003a), chamo atenção para o seguinte enunciado:

As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele, são caracterizadas pela "diferença": elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes "posições de sujeito" – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. (HALL, 2003a, p. 19-20).

Segundo o trecho acima, a ideia de nação é uma espécie de agenciadora de diferentes identidades. Mas é importante reforçarmos que definir nação x ou y é uma violência, gerada pela standardização. Mesmo havendo a possibilidade de diferentes posições de sujeito, ao se pensar a nação, parte-se para a padronização. Mesmo o Brasil, cuja marca é a mistura, tal característica é sempre posta de forma harmônica, o que neutraliza a dinamicidade que está relacionada às múltiplas posições de sujeito, que abalam uma pretensa ideia de nação brasileira. Percebe-se uma crítica a uma construção nacional fechada e teleológica, em que se acreditaria numa evolução dessa sociedade. E tal evolução se basearia num núcleo nacional que se mantém intacto e que seria a origem do povo brasileiro, o que haveria de mais puro.

Já que não há uma unidade ou linha evolutiva para dar norte à identidade nacional brasileira, é coerente dizermos que, sendo esta uma contínua reelaboração operada pelos próprios brasileiros, o Brasil é uma comunidade imaginada, conforme proposto por Benedict Anderson (2008, p. 31):

[...] porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles.

Essa comunidade imaginada, construída a partir da lógica do ser comum, se coloca como anterioridade aos brasileiros. Ela congrega signos que estabelecem referências para o estabelecimento de uma comunidade homogênea e monolítica, ainda que, no caso do Brasil, se alimente da diversidade como uma característica estruturante.

Observando a historiografia tradicional, o Brasil como nação começa a ganhar corpo com as lutas de independência. Essa sede nacionalista, que é cara à modernidade e à conseqüente formação de um Estado burguês, é a tentativa de suprir uma necessidade de se pertencer a uma coletividade estável e coerente, o que está de acordo com os anseios separatistas dos que desejavam o fim da submissão do Brasil a Portugal. De acordo com o historiador John Breuilly, as lutas de independência se iniciaram como movimentos de oposição no plano político:

Num mundo em que a legitimidade política ainda não se baseava na nacionalidade, esses movimentos [políticos] foram, a princípio, de

oposição. Só numa etapa posterior é que os próprios governos, formados pelo sucesso das oposições nacionalistas ou adotando as ideias dessas oposições, fizeram dos argumentos nacionalistas a base de suas reivindicações de legitimidade. (BREUILLY, 2000, p. 176).

Outro ponto importante trazido por Breuilly é que uma oposição política pode trazer uma ideia de nação que ocupa apenas uma parte do território do Estado ou ela é idêntica ou maior que este. Assim, foram traçadas três estratégias políticas, a saber: separação, reforma e unificação. Há, também, três funções diferentes que os discursos nacionalistas podem exercer politicamente, que são os de coordenação, de mobilização e legitimidade. No caso do Brasil, de dimensões continentais, é necessário fazer algumas considerações a partir da leitura de Breuilly, em especial sobre as funções que as ideias nacionalistas podem ter.

A independência do Brasil, por exemplo, baseou-se na separação entre Brasil e o reino de Portugal, mas é importante apontar o jogo de interesses e as articulações políticas que caracterizaram esse processo. Dessa forma, o uso de um discurso nacionalista funciona como apelo às camadas populares, fazendo com que estas desenvolvam em si um sentimento de pertença a partir da oposição eu (Brasil) – outro (Portugal). Mesmo que, com a independência, o modelo político pouco tenha mudado, mobilizar a sociedade a partir da ideia de nação brasileira tem como efeito o abafamento de interesses oligárquicos envolvendo a emancipação do país.

Portanto, não se pode deixar de lado o fato de que todo discurso nacionalista possui uma intencionalidade, como vemos em Lilia Moritz Schwarcz, em apresentação de *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson (2008, p. 16):

Nações são imaginadas, mas não é fácil imaginar. Não se imagina no vazio e com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentimentos e quando fazem da língua e da história dados “naturais e essenciais”; pouco passíveis de dúvida e de questionamento. O uso do “nós”, presente nos hinos nacionais, nos dísticos e nas falas oficiais, faz com que o sentimento de pertença se sobreponha à ideia de individualidade e apague o que existe de “eles” e de diferença em qualquer sociedade.

Na mistura entre o Tupi e o Nagô, a canção desloca o processo de construção institucional da figura do mulato, estrategicamente elevada ao patamar de símbolo nacional no período do governo Vargas. Com essa orquestração, partindo das teorizações de Darcy Ribeiro, que é incorporado na canção de Emicida, desenhou-se

uma cara do povo brasileiro, cujos efeitos foram notados, por exemplo, na apropriação do samba como elemento nacional:

À medida que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem sua especificidade. [...] A construção de uma identidade nacional mestiça deixa ainda mais difícil o discernimento entre as fronteiras de cor. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra. (ORTIZ, 2012, p. 43).

Durante a década de 1930, a canção popular firmou-se, de vez, como o traço essencial e mais evidente da fisionomia musical do Brasil moderno. As composições do período solidificam a linguagem autônoma do samba, foram buscar nesse gênero musical certa raiz própria distintiva da condição de ser brasileiro e elegeram dois eventos para caracterização de seus modelos: a institucionalização do carnaval como a mais importante festa popular do país e a consolidação do rádio como primeiro veículo de comunicação de massas. São os anos da fase de ouro do samba urbano brasileiro, que contou com compositores do porte de Ary Barroso, Wilson Batista, Ataulfo Alves, Assis Valente, Dorival Caymmi, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira. E, é claro, Noel Rosa [...]. (SCHARCZ; STARLING, 2015, p. 196).

Dessas afirmações de Renato Ortiz, Lília Schwarcz e Heloisa Starling, percebe-se que, em geral, os discursos nacionalistas, em algum grau, apagam particularidades que são encontradas nas sociedades. Pensar em traços que liguem pessoas que não se conhecem produz um efeito de pertencimento que pode anular subjetividades e características que, mesmo pertencentes à nação brasileira, no caso, são “esquecidas” – ou seja, postas em silêncio. O ideal da mestiçagem presente na figura do mulato, porta-bandeira do mito da democracia racial, desenha um Brasil cuja promessa de felicidade está evidente na harmonia das suas etnias constituintes, cujo passado foi superado. Com isso, a construção da identidade nacional, ou seja, a projeção de uma imagem para o “povo” brasileiro, está pautada nessa diversidade que se constitui a partir da harmonia, ignorando as marcas culturais, sociais e políticas que compõem a história do Brasil e de seus habitantes.

Vale ressaltar que, apesar de ser recorrente o discurso de que o Brasil é a terra da diversidade, é fundamental ver que essa multiplicidade de faces e cores, tal como o exemplo do mulato, tornam-se uma figura que foi alimentada ao longo do século XX e XXI, transformando-se hoje um ícone que homogeneíza o povo brasileiro: ele é pensado como múltiplo, porém essa multiplicidade está materializada em uma

unidade, corporificada por essa figura. E, partindo do pensamento de Silvio Romero (*apud* CARRIZO, 2005) acerca da mestiçagem, verificamos que pensar nesse conceito como caracterizador do povo brasileiro é uma forma de lhe constituir diferença e originalidade, contudo, em decorrência do ideal de branqueamento que perpassava a mente de intelectuais do século XIX, era posto como referência o homem branco, destino o qual o mestiço deveria alcançar, como forma de atingir a civilização. Portanto, avesso à ideia de diferença como devir, o que Silvio Romero propõe está vinculado ao desfazimento de uma tríade em busca do um: ou seja, do mesmo, aqui, o branco europeu.

Como contraponto ao discurso tradicional da mestiçagem, Criolo e Emicida rasuram esse corpo para, com ele, traçar caminhos em que os brasileiros possam se enxergar como multiplicidade e, a partir disso, transitar da ideia de sociedade, que pressupõe uma unidade e homogeneidade virtual, para a multidão, que pode ser articulada à concepção de ser-em-comum. Trago aqui a distinção entre os conceitos de “povo” e “multidão” propostos por Antonio Negri e Michael Hardt, contraponto importante para que sejam problematizadas as perspectivas relativas à identidade nacional:

Apesar de “o povo” ser proposto como base originária da nação, o conceito moderno de povo é, na verdade, produto do Estado-nação, e só sobrevive dentro do seu contexto ideológico específico. [...] Deve-se observar que o conceito de povo é muito diferente do conceito de multidão. Já no século XVII, [Thomas] Hobbes estava bastante cômico dessa diferença e de sua importância para a construção da ordem soberana: “[...] O povo é algo uno, que tem uma vontade, e a quem uma ação pode ser atribuída; nada disso pode ser dito da multidão. O povo manda em todos os governos. Pois mesmo nas monarquias o povo comanda; para as vontades do povo pela vontade de um homem (por mais que pareça paradoxal) o rei é o povo” A multidão é uma multiplicidade, um plano de singularidades, um conjunto aberto de relações, que não é nem homogênea nem idêntica a si mesma, e mantém uma relação indistinta e inclusiva com os que estão fora dela. Em contrapartida, o povo tende à identidade e homogeneidade internamente, ao mesmo tempo que estabelece suas diferenças em relação ao que dele está fora e excluído. Enquanto a multidão é uma relação constituinte inconclusiva, o povo é uma síntese constituída e preparada para a soberania. O povo oferece uma vontade e uma ação únicas, independentes das diversas vontades e ações da multidão, e geralmente em conflito com elas. Toda nação precisa fazer da multidão um povo. (NEGRI; HARDT, 2005, p. 120, grifo dos autores).



Há uma multidão que insurge em *Mandume* que anseia por se encontrar em *Ainda Há Tempo* e que trança imagens do nacional sem torná-las homogêneas, e menos ainda objetivam se reduzir ao ponto de “[...] recuar defensivamente para aquele ‘tempo perdido’, quando a nação era ‘grande’” (HALL, 2003a, p. 56). Articulando o conceito de multidão trazido às multiplicidades, a obra de Criolo e Emicida se distancia da concepção de povo para caracterizar a construção de subjetividades. O povo brasileiro, nessa linha de raciocínio, se resumiria a elementos circunscritos a um conjunto, ordenados numa estrutura, e não a diferenças que se articulam de infinitas formas. Esse povo seria o fruto da mestiçagem, mas, no *corpus*, as multiplicidades explodem esse corpo mestiço. A multidão é disforme e destrona a narrativa da nação, planificando-a, colocando-a no mesmo patamar que os discursos que, historicamente, foram obliterados. Ainda que a biopolítica na afirmação do corpo afro-brasileiro seja importante frente ao histórico racismo no Brasil, esse corpo é constante construção de diferença, notada, por exemplo, na não apresentação do corpo europeu na letra de *Obrigado, Darcy!*, reversão necessária para afirmar a memória indígena e africana, memória macunaímica a embaralhar, remixar, a história, promovendo, assim, uma diferença na identidade nacional consagrada pela cultura letrada e pela tradição.

Portanto, sendo a diferença algo experimental, ou seja, aquilo que retira da identidade seu caráter imutável, definidor, e as personagens sendo esta diferença (esse constante devir gerado pelas apropriações dos versos das canções), a rasura que é feita no uso dos elementos nacionais nos mostra que a identidade nacional em *Obrigado, Darcy!* é um jogo de cena: a assunção – provisória – de traços que não necessariamente são “genuinamente” nacionais – como, por exemplo, o trânsito entre a história não contada pela História sendo filmada por James Cameron – mostra que a assimilação de elementos para se compor uma identidade vai além de um lugar de pertencimento. E sobre esse lugar de pertencimento, não se busca uma origem do povo brasileiro, porém sua reinvenção constante. Assim, de acordo com Stuart Hall (2009, p. 108-109),

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós

podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”.

Logo, a identidade é o ponto de encontro entre os discursos que nos convocam a assumir um lugar social e os fatores individuais que constituem a subjetividade dos sujeitos. Assim, na articulação entre sujeito e os discursos que o interpelam – aqui, em questão, aqueles referentes à identidade brasileira –, é evidente, em decorrência do modo como as canções de *rap* são compostas, o processo de sutura, conforme proposto por Stephen Heath e problematizado por Stuart Hall no texto *Quem precisa de identidade?*:

Se uma suturação eficaz do sujeito a uma posição-de-sujeito exige não apenas que o sujeito seja “convocado”, mas que o sujeito invista naquela posição, então a suturação tem que ser pensada como uma articulação e não como um processo unilateral. Isso, por sua vez, coloca, com toda a força, a identificação, se não as identidades, na pauta teórica. (HALL, 2009, p. 112).

Portanto, as suturas se constituem como espaços de devir em que cruzamentos discursivos enredam e interligam corpos. É no desejo de se construir outra comunidade, mas sem a originalidade falseada e excludente que há nos discursos fundacionais de uma nação, que *Obrigado, Dacy!*, *Ainda Há Tempo*, *Mandume* e outras do repertório cancional dos artistas compõem o afro-brasileiro como multiplicidade orgânica e ativa na promoção de diferença. Mesmo com os problemas que perpassam a ideia de nação, as rasuras e os deslocamentos que são operados nas canções, reafirmando a diferença em detrimento do binarismo antigo/atual ou original/cópia. Os corpos, os afetos e a comunidade se constroem na encruzilhada, nas redes que interligam possibilidades e colocam o Outro como saber e ser-em-comum:

[...] Uma rede portanto que não se reproduz como tal, mas que subsiste só em função da relação de uma singularidade com outras singularidades, de uma insuficiência com outras insuficiências. E incompletudes. É isso que os põe “em-comum”, mostrando uma comunidade que vem, como um “ser singular plural” ou uma “singularidade qualquer” que não é mediada por um sentido de pertença ou uma identidade homogênea. (VECCHI, 2014, p. 340).

Nessas encruzilhadas construídas pelas singularidades e suas agências, os elementos que estruturam a monolítica identidade nacional são postos no xirê das subjetividades, sendo dessacralizados a partir de releituras, deslocamentos e de questionamentos às suas solenidades. Com isso, o *rap*, como afirmação da fala subalterna e de um modo de produção de pensamento que põe em vertigem o paradigma de pensamento binário e exclusivista, permite projetar uma comunidade como devir, sem que esta seja uma abstração projetada em um mundo além, associada a modelos dissociados das dinâmicas dos sujeitos. *Mandume, Ainda Há Tempo e Obrigado, Darcy!* enunciam Brasis enredados de corpos que buscam alternativas ao desamparo, que performatizam comunidades que não se prendam a uma concepção fantasmática de Brasil.

## 5 PEDAGOGIA DA RIMA, ATUAÇÃO POLÍTICA E POSTURA INTELLECTUAL DOS RAPPERS

### 5.1 “EU ODEIO EXPLICAR GÍRIA”: A GINGA DA RIMA COMO POSTURA INSURGENTE NO RAP

As ruínas de um projeto de modernidade são utilizadas como ferramentas para que os sujeitos busquem formas alternativas de relações entre si e entre instituições, não fazendo dessas ruínas migalhas: o papel político do *rap* confronta a ideia de resignação e, portanto, a conformação ao falso projeto de desenvolvimento que perpetuou desigualdades e violências, buscando mapear histórico, social, cultural e etnicamente as violências e as relações desiguais apresentadas como naturais. Os *rappers*, conhecedores do poder da palavra cantada e cientes da urgência em historicizar práticas discursivas, se inserem, como será discutido nesta seção, como pensadores da modernidade tardia brasileira, mobilizando experiências, produções discursivas e ações não só no meio artístico, como também em diversas esferas sociais, atuando de forma insurgente na sociedade.

Na contemporaneidade, o quinto elemento do *rap* exige de seus compositores a consciência da dinamicidade ainda maior das reações estabelecidas entre os sujeitos, em decorrência do avanço tecnológico cada vez mais acelerado. Tendo o *rap* como gênero musical diretamente ligado ao manuseio de tecnologias, os *rappers*, assumindo o papel de cronistas da modernidade tardia brasileira, marcam na tessitura cancional a relação entre sujeitos e os efeitos do desenvolvimento tecnológico como marcas dos tempos atuais.

Esse modo de composição em que relíquias e ruínas do Brasil se entrecortam em ritmo e poesia caracteriza a modernidade tardia brasileira ao evidenciar o deslocamento dessa modernidade em relação aos países do hemisfério norte. Tardia não por um atraso, afirmado a partir de um *telos* eurocêntrico que ignora as singularidades histórico-culturais de cada país, mas por exibir uma territorialidade de conflitos e paradoxos que perpassam o desejo de futuro, mas exibem também a força do passado no processo de modernização do país. Esse desejo teve como marco inicial o modernismo, movimento artístico que buscou inaugurar a modernidade na arte brasileira, evidenciando as antinomias que – conquanto eram vividas na realidade brasileira – apagavam-se na produção artística combatida pelos modernistas.

A consciência do presente manifestada nas obras modernistas e, atualmente, em cancionistas como Criolo e Emicida é uma marca da modernidade cultural, e essa consciência pressupõe entender a dimensão histórica, cultural e social de seu tempo e, por conseguinte, da linguagem utilizada. Ainda que haja, nas vanguardas do início do século XX e no modernismo europeu, o interesse pela autonomia da arte, no Brasil, evidencia-se o desejo de corresponder autonomia e independência em relação à Europa, o que perpassava a releitura e rasura da história brasileira e uma projeção do futuro do país como nação:

Se a consciência da modernidade transformou a nossa visão, foi também nos ensinando a sobreviver em meio às próprias contradições. A tônica recai, mais uma vez, sobre a contradição como fundamento da modernidade. Só o reconhecimento crítico do caráter problemático e contraditório da cultura da modernidade pode auxiliar a compreensão do alcance da experiência empreendida pelos artistas brasileiros, ao longo da primeira metade do século. Desafio este assumido no confronto entre atraso e progresso, que se explicita em diversas esferas da vida: no impacto da modernização social na cultura, no impacto da racionalidade técnica e no impacto das conquistas das vanguardas artísticas europeias. (BELLUZZO, 1999, p. 169).

Outro movimento importante que exercitou uma linguagem artística que encenasse as contradições brasileiras foi a Tropicália, em que o manejo de diversos procedimentos, como a paródia, o paradoxo, alegoria e a colagem, desestabilizou as demarcações estanques entre nacional/estrangeiro e popular/erudito. Dessa forma, a busca de um centro ou teleologia para condicionar a interpretação cultural e histórica brasileira dá lugar ao caráter dinâmico e performático da história e da cultura. Estas passam a ser fruto das incontingências, leituras e jogos de poder que foram se firmando e estabelecendo narrativas que estrategicamente vêm sendo repetidas, reforçadas e, conseqüentemente, naturalizadas. Conforme já apontado em seções anteriores, é perceptível, nesse movimento, a veia antropofágica levada às artes por Oswald de Andrade. Esses dois movimentos são algumas das dicções possíveis da modernidade brasileira: os paradoxos que transitam pelos discursos modernistas e tropicalistas buscam embaralhar as relíquias e ruínas do Brasil, o que pode ser verificado também nas canções de *rap*.

A habilidade dos *rappers* de rimar está associada à velocidade e a recepção desse gênero musical pressupõe uma disposição do espectador para captar as

mensagens lançadas umas atrás das outras em cada verso. O olhar e as rimas dos *rappers* fisgam momentos e constroem uma sequência, ao mesmo tempo que dá ao espectador o trabalho de construção de sentidos. A intertextualidade manifestada nas múltiplas referências que aparecem nas letras e nas melodias de suas canções são marcas desse consumo dinâmico e, ao mesmo efêmero, já que tais referências não necessitam ser totalmente “desvendadas” para que a produção de sentidos do texto se construa, procedimento composicional que dialoga com as assincronias que compõem a modernidade brasileira.

Por conta disso, há citações que se perdem – efêmeras – em meio a uma série de outras. Esse modo estilizado de apresentar referências associa a velocidade da apresentação de referências do *rap* ao modo como é possível lermos as diversas temporalidades que compõem o Brasil tardo-moderno, como na canção *Mariô*, de Criolo:

Ogum adjo, ê mariwô  
(Ogunlakaiê)  
Ogum adjo, ê mariwô  
(Ogunlakaiê)

Antes de Sabota escrever "Um Bom Lugar"  
A gente já dançava o "Shimmy Shimmy Ya"  
Chico avisara "a roda não vai parar"  
E quem se julga a nata, cuidado prá não "quaiar"

Atitudes de amor devemos samplear  
Mulatu Astatke e Fela Kuti escutar  
Pregar a paz, sim, é questão de honra  
Pois o mundo real não é o Rancho da Pamonha

E pode crer, mais de quinhentos mil manos  
Pode crer também, o dialeto suburbano  
Pode crer a fé em você que depositamos  
E, fia, eu odeio explicar gíria

Tenho pra você uma caixa de lama  
Um lençol de fel pra forrar a sua cama  
Na força do verso a rima que espanca  
A hipocrisia doce que alicia nossas crianças

Eu não preciso de óculos pra enxergar  
O que acontece ao meu redor  
Eles dão o doce pra depois tomar  
Hoje vão ter o meu melhor

Eles pensam que eu vou moscar  
Mente pequena... eu tenho dó!

Eu não preciso de Mãe Diná  
Pra saber que é o seu pior

Ogum adjo, ê mariwô  
(Ogunlakaiê)  
Ogum adjo, ê mariwô  
(Ogunlakaiê)  
(CRIOLO, 2011).

A canção inicia com uma linha de baixo, um *derbak* (instrumento árabe) e um pandeiro meia lua, construindo uma ambiência para o canto a Ogum<sup>1</sup>. Logo depois, entra em cena o *beat*, casando instrumentos e *samples*, ancestralidade e modernidade, para a apresentação do canto a Ogum. Um terço da canção é dedicado para abertura e ao xirê, destacando a solenidade presente no canto e valorizando o universo ancestral afro-brasileiro a partir de sua própria voz.

Após o canto, a rima começa, evocando Sabotage, que marcou a história do *rap* nacional, e Ol' Dirty Bastard, referência do *hip hop* estadunidense. Além desses nomes, Chico Buarque também é evocado, mostrando como Criolo constrói uma genealogia ao apresentar suas referências musicais, culturais e religiosas, que manifestam o caldeirão cultural que compõe o trabalho composicional do artista. Mulatu Astatke e Fela Kuti, importantes músicos do continente africano, são referenciados, enquanto um *sample* de um trompete surge ao fundo, construindo uma intertextualidade sonora com a produção desses artistas. Com isso, como mostrado anteriormente na canção *Ainda Há Tempo*, ao samplear histórias e artistas, modos de afetar o interlocutor são construídos, modos esses pautados no amor, no “nóiz” que constrói coletividades sem homogeneizar. Amor e paz, nos versos seguintes, são paralelos para responder à realidade em que diversas violências são impostas aos afro-brasileiros. Dessa forma, o “pregar a paz” é um trabalho assumido pelo *rapper* e que deve ser levado para seus quinhentos mil manos. A fé nessa coletividade, a sua forma de se expressar (“dialeto suburbano”) e a fé direcionada ao sujeito afro-brasileiro (“a fé em você que depositamos”) atravessam as diversas instâncias dos sujeitos, considerando suas multiplicidades: não é apenas uma massa transformada em números, mas um “você”, que constrói essa diversidade. O “dialeto suburbano”

---

<sup>1</sup> Orixá guerreiro da mitologia africana (Nigéria), senhor do progresso, senhor dos caminhos, grande general de guerra, é o senhor da forja, aquele que faz os instrumentos de ferro. Mariwô é a folha de dendezeiro de Ogum. Uma tradução livre do trecho poderia ser “Ogum se manifesta com o seu mariwô” ou “Ogum se apresenta vestido de mariwô”. Ogunlakaiê seria o senhor que cobre a terra, ou o senhor da terra, mas na verdade é o título dado a Ogum por se tornar Senhor de Ire (uma cidade africana).

surge como reforço a um falar-em-comum que se opõe àqueles que “não entendem a gíria”, que, melhor dizendo, buscam não compreender as marcas linguísticas e as histórias que singularizam as comunidades periféricas no Brasil e no mundo.

Odiar explicar gíria é balbuciar uma língua própria, é fazer do dialeto suburbano um exercício linguístico e teórico de construir modos de atuar na sociedade. Dizendo de outro modo, a língua como um instrumento que constrói interações intersubjetivas pode construir redes e formas de instaurar insurgências frente às agressões sofridas pelos sujeitos. Conseqüentemente, olhar, fala e perspectiva do sujeito são intencionalmente moduladas partindo da voz cantante. A agressividade na fala dos *rappers* é sua insubmissão: dicção, léxico e corpo afirmam modos de ser nas cidades, fazendo dos ruídos nas comunicações e nas relações um modo de dizer “estamos aqui, da forma que queremos”.

Diferente do *flâneur* baudelaireano e seu vouyerismo decorrente de um andar afrontosamente descompromissado frente às vertiginosas mudanças trazidas pela modernidade e que se impõem no espaço urbano, sujeito “obrigado a reivindicar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha nenhuma espécie de dignidade a conceder” (BENJAMIN, 1989, p. 159), o olhar do *rapper*, veloz, sagaz, violento/violentado e efêmero, é um olhar de quem não tem o ócio como resposta às forças da modernidade tardia. Os *rappers*, como resultado das contradições desse tempo, apropriam-se dos fragmentos de narrativas e de objetos que transitam pela cidade, colocando-se também como objetos desse olhar. O olhar de um *rapper* afro-brasileiro não permite o trânsito tranquilo pelas cidades brasileiras, por conta das diversas violências que atravancam o caminho desses sujeitos. A percepção da velocidade é, aqui, posta como uma questão de referencial: aquele que olha também corre. No modernismo artístico, o impacto das máquinas provocava no sujeito a sensação de estar perdendo algo por não as alcançar. Na contemporaneidade e no contexto das periferias brasileiras, essa sensação de perda espalha-se nos versos, contudo com o agravante de serem essas perdas elementos básicos para uma existência digna.

Não explicar gíria, portanto, faz-se insurgência ao exigir do interlocutor a responsabilidade de enxergar esses sujeitos, desnaturalizar o movimento em que a dificuldade com determinada variante linguística é sinônimo de silenciamento. Assim, aquele que não entende deve sair de seu lugar de conforto para entender, ou seja, necessita se abrir para ser afetado pelo dialeto suburbano. Na fila de emprego ou



exigindo saneamento básico, os *rappers* utilizam vozes e olhares como ferramentas de denúncia, porém sem utilizar da submissão como postura para apresentar suas reivindicações. Por conta disso, as ruínas e relíquias do Brasil são tomadas à força, manifestando um olhar que busca o que é seu, dissociada do voyeurismo inerente ao *flâneur*. Não há motivo para discrição no olhar ou a indiscrição da contemplação escondida: escancara-se o medo, a fome, a raiva e a crítica no olhar esperto daqueles que não podem ficar nem um minuto desatentos, com o risco de a sua dignidade – ou a vida – entrar em jogo. Farejando sons, visões e discursos, os *rappers*, com olhares famintos, que devoram signos e vidas para produzir rimas e críticas, comportam-se como estranhos no espaço da rua. A rua é, ao mesmo tempo, hostil e conhecida, pública e privatizada, nossa e dos outros, assim os *rappers* transitam e se apropriam de seus elementos nesses entrelugares.

Essa urgência dá uma atenção maior à alteridade e aos limites sociais, culturais e econômicos estabelecidos entre o eu e o Outro. É um olhar que pode ser reativo, daí o ódio a explicar rima, ou seja, o ódio em ter que falar de si na linguagem do outro (ou do Mesmo, se considerarmos os paradigmas estabelecidos na sociedade contemporânea na relação entre língua e poder), a depender do objeto ou ser a que se direcione. É possível verificar uma reafirmação desse discurso no seguinte trecho:

Tenho pra você uma caixa de lama  
Um lençol de fel pra forrar a sua cama  
Na força do verso a rima que espanca  
A hipocrisia doce que alicia nossas crianças

Eu não preciso de óculos pra enxergar  
O que acontece ao meu redor  
Eles dão o doce pra depois tomar  
Hoje vão ter o meu melhor  
(CRIOLO, 2011).

A voz cantante estabelece no “fia” um interlocutor que é reconhecido como fora do espaço das periferias. Para esse sujeito, é oferecido o espancamento pela linguagem, a rima como modo de ação para denunciar a hipocrisia que interdita o futuro dos sujeitos afro-brasileiros, ao aliciar crianças (o aliciar nos remete à realidade do tráfico). No doce dado por esse interlocutor, tem-se a ideia do que conquista e convida os jovens à criminalidade: uma alternativa de ter os bens de consumo oferecidos a olhos famintos e falidos, que não possuem condições de conquistá-los pela lógica do trabalho formal. O melhor que o *rapper* oferece é o *rap*, é a impostura

na música, nos gestos e na língua, que muda o modo de os sujeitos se enxergarem e enxergarem o mundo em que vivem. Assim como Carolina de Jesus (2014), em *Quarto de Despejo*, ao afirmar que “É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la”, linguagem e experiência se associam, reafirmando o papel da literatura de associar o “o que dizer?” ao “como dizer?”. É o modo com o qual o *rapper*, num posicionamento crítico ligado ao seu fazer artístico e político, constrói seu diálogo com seus pares e de valorizar esse modo de dizer/ser. Desse modo, há uma postura intelectual em sua prática, na compreensão das imbricações entre o fazer artístico e a experiência vivida e observada. Esse posicionamento também é manifestado no início da canção *Breáco*, também de Criolo:

Só pode falar de vida quem vive  
 Só pode falar de sofrimento quem sofre  
 Só pode falar de amor quem ama  
 Só pode falar de *flow* que desenvolve  
 (CRIOLO, 2016a).

Essa impostura por parte daqueles que vivenciam o movimento *hip hop* é fruto da percepção de dois aspectos que mobilizam negros no Brasil: as diversas e históricas instâncias do racismo presentes na sociedade, como venho destacando ao longo deste estudo, e a construção de uma filiação com uma ideia de África construída sob o signo da afirmação e da diferença frente a uma perspectiva eurocêntrica normativista e preconceituosa. De acordo com Nilma Lino Gomes (2003, p. 79), esse movimento

[...] possibilita aos negros a construção de um “nós”, de uma história e de uma identidade. Diz respeito à consciência cultural, à estética, à corporeidade, à musicalidade, à religiosidade, à vivência da negritude, marcadas por um processo de africanidades e recriação cultural.

Outro ponto relevante para o afirmar-se negro é apresentado por Neusa Santos Souza (1983, p. 77):

Ser negro é, além de tudo, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse desta consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração.

Esses dois pontos apresentados pelas intelectuais negras guiam nossa leitura das canções de Criolo e Emicida, por se tratarem dos principais eixos norteadores da perspectiva dos *rappers*. Para eles, o “ser negro” está diretamente ligado à articulação entre a organização histórica, cultural e social do Brasil e como tal percurso delinea as vivências dos afro-brasileiros hoje. Destaco essa perspectiva nos trechos a seguir:

[...]  
 Suas leis já caíram, sociedade podre  
 Suas leis já não vingam, sociedade podre  
 Ande de *skate* pra aliviar o estresse  
 Jogue um basquete pra aliviar o estresse  
 Infelizmente vocês sabem que até no esporte rola traiagem  
 Vou fazer o quê? Se eu for me envolver  
 Pegar numa arma, é isso que cê quer?  
 O mal progredindo e o bem de marcha ré  
 E se eu cair numa vala, ninguém vai falar nada  
 Eu tô ligeiro que o que manda é o dinheiro  
 A pupila dilatou e o ar tá rarefeito  
 São vários na quebrada que trampam de pedreiro  
 E o máximo que uma pedra fará por você é você querer morrer  
 É brisa que cê quer? Sai com a mulher  
 Sabe como é, ou não sabe?  
 É brisa que cê quer? Conquista uma mulher  
 Sabe como é ou não sabe?

Você tem raiva porque eu não me sujeitei a você  
 Você tem raiva porque eu não me sujeitei a você  
 E nem vou

[...]  
 [Demorô]  
 (CRIOLO, 2016a).

[...]  
 Ar-15 é mato e os moleque tão de fuzil  
 Do Grajaú ao Curuzu pra imigração meu povo é mula  
 Inspiração é Black Alien, é Ferréz, não é Tia Augusta  
 Verso mínimo, lírico de um universo onírico  
 Cada maloqueiro tem um saber empírico  
 Rap é forte, pode crer, Oui, Monsiuer  
 Perrenoud, Piaget, Sabotá, Enchanté!

[...]  
 [Esquiva da Esgrima]  
 (CRIOLO, 2014b).

[...]  
 E cocaína é uma igreja gringa de Le Chereau  
 Pra cada rap escrito uma alma que se salva  
 O rosto do carvoeiro é o Brasil que mostra a cara  
 Muito blá se fala e a língua é uma piranha  
 Aqui é só trabalho  
 Sorte é pras crianças

Que vê o professor em desespero na miséria  
 Que no meio do caminho da educação havia uma pedra  
 E havia uma pedra no meio do caminho  
 Ele não é preto véio  
 Mas no bolso leva um cachimbo  
 [...]  
 [Duas de cinco]  
 (CRIOLO, 2014c).

Um sorriso no rosto, um aperto no peito  
 Imposto, imperfeito, tipo encosto, estreito  
 Banzo, vi tanto por aí  
 Pranto de canto chorando, fazendo os outro rir  
 Não esqueci da senhora limpando o chão desses boys cuzão  
 Tanta humilhação não é vingança, hoje é redenção  
 Uma vida de mal me quer, não vi fé  
 Profundo ver o peso do mundo nas costa de uma mulher  
 Alexandre no presídio, eu pensando no suicídio aos oito anos, moça  
 De onde cê tirava força?  
 Orgulhosão de andar com os ladrão, trouxa!  
 Recitando Malcolm X sem coragem de lavar uma louça  
 Papo de quadrada, 12, madrugada e pose  
 As ligação que não fiz tão chamando até hoje  
 [...]  
 [Mãe]  
 (EMICIDA, 2015b).

[...]  
 Ok, ok, ok, ok, jou, seja forte  
 É nossa cara fazer a vida ser certa mais que a morte  
 Eu me refaço após cada passo, igual reflexo nas poças  
 Mandinga, coisa nossa  
 Eles não vão entender o que são riscos  
 E nem que nossos livros de história foram discos  
 [...]  
 De pele ou digital, tanto faz é tambor  
 Eu meto essa mesmo, eu posso  
 e tô pra ver, algo valer mais que um sorriso nosso  
 Graças ao quê? Graças aos raps  
 Hoje eu ligo mais quebradas do que o Google Maps  
 Então respeite meus cabelos crespos, ok? Ok?  
 Pronto, falei  
 [...]  
 [Ubuntu Fristili]  
 (EMICIDA, 2013).

No trecho de *Demorô*, a podridão da sociedade é acusada a partir dos caminhos considerados fáceis, em contraposição ao trabalho do *rap*: em “Vou fazer o quê? Se eu for me envolver / Pegar numa arma, é isso que cê quer?”, a pergunta é retórica, posto que o enunciador sabe que resposta deve ser dada a essa sociedade podre e qual seria a resposta que ela deseja. “Sociedade podre” representa a parcela

de sujeitos que, direta ou indiretamente, perpetuam as mazelas sociais que atingem os moradores das periferias. Os efeitos de “pegar numa arma” ou de usar entorpecentes são conhecidos e, ao mesmo tempo, não contribuem para uma transformação coletiva: “E se’u cair numa vala, ninguém vai falar nada / Eu tô ligeiro que o que manda é o dinheiro” e “E o máximo que uma pedra fará por você é você querer morrer”. Essas “alternativas” alimentam o trabalho de morte que é imposto aos afro-brasileiros e não se configura como insurgência. A não-sujeição é, de acordo com o enunciador, apontar uma estrutura social e econômica que nega a vida aos moradores da periferia e, principalmente, aos afro-brasileiros. Assim, há a afirmação de que os supostos caminhos apresentados para negros e negras no Brasil são a manutenção de um *status quo*, em que eles continuam a ser, ainda que com diferenças, cidadãos de segunda classe. Ou seja, ser insurgente é viver em um mundo que, a todo momento, nega essa existência, viver em uma lógica genocida e etnocida que aparelha sujeitos e instituições a movimentar a moenda de corpos que se manifesta de diversas formas. O conhecimento como ferramenta libertadora permite que o *rap* se coloque como palavra que desperta e que força os sujeitos a observarem a forma como história, cultura, política e economia estruturam um país excludente e violento, associando esse despertar a uma afirmação de vida.

Em *Esquiva da Esgrima*, com referências a bairros paulistas e soteropolitanos, há a articulação entre comunidades periféricas e a predominância de afro-brasileiros nelas, observando o histórico recorte étnico na desigualdade social do país, manifestado em “Do Grajaú ao Curuzu pra imigração meu povo é mula”. Na construção de correspondências, ao mesmo tempo se desenham semelhanças e os limites para que não seja estabelecida uma homogeneidade, movimento crucial para uma postura efetiva frente à necropolítica. Nos versos seguintes, a importância do *rap* e da literatura marginal é exaltada com referências a Black Alien e a Ferréz, respectivamente, em contraposição à Tia Augusta Turismos, referências que constroem uma relação dicotômica entre realidade e escapismo. O *rap* é, pelo enunciador, um forte instrumento crítico e pedagógico, colocado ao lado de Perrenoud e Piaget, pensadores amplamente conhecidos pelo importante papel de suas produções no campo da Pedagogia. Entre eles, Sabotá (Sabotage) é inserido e o “enchanté” é o poder do verso mínimo e lírico que permite a cada maloqueiro manifestar seu saber empírico, não se perdendo ao pegar em uma arma. Notadamente, a palavra (en)cantada é ferramenta transformadora, trilhando, pelo

caminho da pedagogia, saberes que compõem suas subjetividades. Além disso, Criolo se constrói como parceiro desses sujeitos, ao colocar universos aparentemente – ou ideologicamente – apartados, como a universidade e o *hip hop*.

Em *Duas de Cinco*, nos dois primeiros versos do trecho selecionado, novamente o *rap* surge como caminho redentor do sujeito periférico frente ao crime e/ou às drogas. A imagem do Brasil como um carvoeiro denuncia também os índices de desigualdade no país e a violenta precarização do trabalho no contexto rural, ao mesmo tempo que contesta discursos que tentam mascarar essa realidade (“Muito blá se fala e a língua é uma piranha / aqui é só trabalho”). A realidade agônica desses sujeitos é estendida para o Brasil como um todo, hipérbole a chocar e a tirar o ouvinte de seu lugar de conforto. Fazendo novamente menção ao universo do ensino formal, Criolo ambienta seu enunciador no contexto das escolas públicas do Ensino Básico, em que a precarização do trabalho, seja em contexto urbano ou rural, se aliam ao *crack* como “sortes” – ironicamente falando – para os educandos. Assim, o que resta às crianças dessas realidades é, na verdade, o que, ao longo da história, foi destinado: violência, precarização e morte.

Assim sendo, as múltiplas imagens construídas nessas e em outras canções apresentam perspectivas do que é “ser negro” no Brasil, apresentação essa tomada como compromisso pelos *rappers*. Como campo formativo distanciado de contextos formais de instrução, o *hip hop* e, notadamente, o *rap*, é terreno para a atividade intelectual dos *rappers*, por se diferenciar dos modelos tradicionais de ensino e de produção de conhecimento. Além disso, Criolo e Emicida circulam em espaços educativos institucionais e em outros setores que interferem decisivamente na formação política da sociedade, e com tais ações complexificam a discussão acerca do “ser negro” na modernidade tardia brasileira.

Dessa forma, a postura do *rapper* como intelectual negro perpassa a articulação linguística e política de seu discurso, estabelecendo não só um diálogo com mãos e minas, mas uma crítica contundente a sujeitos, instituições e práticas que perpetuam as violências contra afro-brasileiros. Podemos destacar o modo como as instituições formais de ensino ocupam, no discurso do *rap*, o contraditório lugar de produção de discurso e de perpetuação de violências, como pode ser verificado nesses trechos e em diversas outras canções dos artistas estudados. Há, no *rap*, a proposta da “pedagoginga”, conceito construído por Allan da Rosa (2013), educador,

escritor e capoeirista, e cantado por Thiago Elniño (2017)<sup>2</sup>, em que o *hip hop* é um espaço formativo construído para afirmar a produção cultural, histórica e social de homens e mulheres negras, distanciada da escola, cuja imagem é a de um espaço de alienação de forma(ta)ção para a lógica do trabalho. Cabe um destaque da análise de Allan da Rosa sobre a forma como a visão de mundo afro-brasileira carrega características que se chocam com os modelos tradicionais de ensino-aprendizagem de instituições de ensino:

a estrutura mental afro-brasileira é integrativa e não excludente, humanista e não tecnicista, polivalente, visa à unidade dos elementos em sua diversidade e não a sua fragmentação, abre espaço ao inesperado e ao desconhecido que trazem novos arranjos e formas de entrosamento, caules novos desenvolvidos de raízes ancestrais. (ROSA, 2013, p. 60).

Versos como “Não sei se a escola aliena mais do que informa / Te revolta ou te conforma com as merdas que o mundo tá / Nem todo livro, irmão, foi feito pra livrar / Depende da história contada e também de quem vai contar”, da canção de Thiago Elniño, sinalizam a escola como aparelho ideológico do Estado, já que, como afirma Louis Althusser (1992, p. 79), ela

[...] se encarrega das crianças de todas as classes sociais desde o maternal, e desde o maternal ela lhes inculca, durante anos, precisamente durante aqueles em que a criança é mais “vulnerável”, espremida entre o aparelho de Estado familiar e o aparelho de Estado escolar, os saberes contidos na ideologia dominante (o francês, o cálculo, a história natural, as ciências, a literatura), ou simplesmente a ideologia dominante em estado puro (moral, educação cívica, filosofia).

E podemos articular a abordagem do filósofo francês à reflexão de Rosa (2013, p. 101) acerca do que é a escola hoje e que caminhos devem ser trilhados para promover mudanças na ação pedagógica:

[...] uma burocratização, uma tecnicidade, que prima por sujeitar os estudantes a uma função despersonalizada, que relega a último e indesejado plano um cultivo às suas matrizes ancestrais e também às suas práticas cotidianas e memoriais, transbordantes de simbolismo. Não se trata aqui de uma apologia de abandono à lógica clássica, mas de fomentá-la a uma interação permanente com a lógica complexa. De

---

<sup>2</sup> Thiago Elniño vive em Volta Redonda, no Rio de Janeiro. É *rapper*, pedagogo e educador popular.

uma prática educativa que não abandone o experimental, o pessoal, o dialógico e a narrativa imaginativa em prol de um desencantamento do mundo e do ser.

O neologismo em “pedagoginga” associa conhecimento ao corpo afro-brasileiro, valorizando a dinâmica – a impostura, a insurgência – desse corpo: é a dança/luta na roda de capoeira, em que o saber é experimentado e produzido conjuntamente e corporalmente, contraposta à geografia de salas de aula e de escolas – especialmente as do ensino público – em que grades em janelas e cadeiras frente a um quadro e à mesa do professor são sintomas de um modelo de ensino que não se propõe a ser emancipador. Com isso, alienar negros e negras de suas potencialidades é um modo de reforçar a ideologia dominante. Nesse sentido, é possível afirmar que a escola e a polícia são os braços ideológico e repressivo, respectivamente, do Estado na sua relação com a sociedade em geral e, principalmente, com os afro-brasileiros, o que pode ser estendido ao Ensino Superior, dado o histórico desse setor na formação da sociedade brasileira, ainda que tenham ocorrido avanços em decorrência da lei de cotas para ingresso de estudantes em Universidades públicas e para ingresso de docentes. Em alguns versos das canções de Criolo e Emicida, isso é evidenciado, por conta da ruptura étnica e social que esse espaço promove, ao fazer com que, ao longo da história, negros e negras fossem temas em lugares em que não podiam pôr os pés.

Delimitar a perspectiva do *rapper* como intelectual negro nos solicita a problematização dos choques observados nas canções de Criolo e Emicida entre o *hip hop* e espaços de produção de saber em que afro-brasileiros se inserem como forma de pôr em crítica tais espaços. Assim, a ação de ocupar espaços proposta pelos *rappers* é – ao mesmo tempo – a necessidade de fazer essa postura presente no *hip hop* circular e promover as críticas necessárias em espaços tradicionais, como a escola e as universidades. Apresento, aqui, alguns posicionamentos acerca da figura do intelectual, para compreendermos a atuação de Criolo e Emicida e reforçar a importância do papel deles como pensadores da modernidade tardia brasileira.

Edward Said (2007) parte da tese de que o intelectual humanista deve ter uma postura prática na promoção de uma sociedade democrática. Para isso, recepção e resistência nas práticas discursivas devem ser as bases de um humanismo que deve



[...] desenterrar os silêncios, o mundo da memória, de grupos itinerantes que mal sobrevivem, os lugares de exclusão e invisibilidade, o tipo de testemunho que não chega às reportagens, mas que cada vez mais questiona se um meio ambiente exageradamente explorado, pequenas economias sustentáveis e pequenas nações, além de povos marginalizados tanto fora como dentro da goela do centro metropolitano, podem sobreviver à trituração, ao achatamento e ao deslocamento que são características tão proeminentes da globalização. (SAID, 2007, p. 107).

Considerando as perspectivas acima, o papel do intelectual deve levar em conta também aquele que se estabeleceu como seu lugar tradicional, a Universidade: o estabelecimento de uma hegemonia teórico-discursiva, em que perspectivas epistemológicas, autores, artistas e pensadores são apresentados como paradigmas. Com isso, há a repetição de práticas acadêmicas, manifestadas em posicionamentos e em discursos que correm o risco de perder seu poder crítico em relação às problemáticas a que estão atreladas. Essa questão, associada à burocratização do trabalho acadêmico nas Universidades ocidentais amarram o intelectual acadêmico em uma rede de jargões, de espaços e de práticas discursivas e sociais que limitam seu alcance. Assim, o autoconhecimento estabelecido como característica de um intelectual por Said deve ser lido como autocrítica, a necessidade de esse intelectual se colocar dentro e fora dos espaços discursivos onde ele circula, um exercício fundamental para o fortalecimento de uma sociedade efetivamente democrática e humanista. Assim, o humanismo é

[...] o emprego das faculdades linguísticas de um indivíduo para compreender, reinterpretar e lutar corpo a corpo com os produtos da linguagem na história, em outras línguas e outras histórias. [...] o humanismo não é um meio de consolidar e afirmar que ‘nós’ sempre conhecemos e sentimos, mas antes um meio de questionar, agitar e reformular muito do que nos é apresentado como certezas transformadas em produtos do mercado, empacotadas, incontroversas e codificadas de modo acrítico, inclusive aquelas contidas nas obras-primas agrupadas sob a rubrica de “os clássicos”. (SAID, 2007).

Essa leitura pode ser articulada à reflexão de Adauto Novaes (2006, p. 13) ao ensaiar uma definição sobre o intelectual:

Penso, aqui, na definição de Maurice Blanchot: o intelectual é “uma parte de nós mesmos que não apenas nos desvia momentaneamente de nossa tarefa, mas que nos conduz ao que se faz no mundo para

julgar e apreciar o que se faz”. Não existe, portanto, essa figura do intelectual em tempo integral ou inteiramente intelectual. Para transformar-se em intelectual, o ser deve desdobrar-se, acumular momentaneamente nele mesmo outras funções, deixar de lado os saberes particulares para se dedicar ao trabalho da crítica e à luta pelos ideais universalizantes: razão, justiça, liberdade e verdade. Daí o intelectual se caracterizar pelo desvio de todo determinismo e lidar com potências indeterminadas. Ele não é o teórico, muito menos o homem da vida prática e do saber objetivo: pode-se dizer, mais precisamente, que ele encarna o espírito crítico, capaz ao mesmo tempo de reconstruir o passado e construir idealmente o futuro.

Ser intelectual, estar em trânsito; a correspondência dessas duas afirmações delinea uma prática intelectual que se propõe a ser democrática. A linguagem como território de uma leitura ativa, que retira dos termos seus silêncios e que rasura suas violências, é o trabalho que caracteriza os *rappers*. Fazer da linguagem o espaço da pedagogia é se apropriar e – ao mesmo tempo – construir saberes. As diversas relações intertextuais que compõem as canções de *rap* corporificam esse saber tradicional posto em crítica e o universo do *hip hop*, do *candomblé* e da cultura afro-brasileira como um todo como valorização daquilo que os sujeitos carregam, mas que não foi historicamente valorizado. Transitar entre Perrenoud e Sabotagem é gingar sobre os saberes humanos para produzir formas diferentes de comunicar e de conhecer. O quinto elemento do *rap*, com isso, pode ser articulado ao autoconhecimento trazido por Said, especialmente por esse autoconhecimento ser engendrado pelo caminho estético.

Outra perspectiva que considero necessária para pensar o *rapper* como intelectual perpassa o pensamento gramsciano. Seja na articulação com instituições como ONGs, coletivos, associações de bairros, presídios, escolas ou outros espaços formativos, seja assumindo uma postura autônoma, é fundamental sinalizar o poder de mobilização que os *rappers* possuem na assunção do lugar de representantes da periferia. Considerando a organização da cultura um modo de fortalecimento da ideologia dominante, Gramsci (2001) aponta a necessidade de uma educação emancipadora, que se oponha ao que ele considera a cultura burguesa, vinculada ao Estado capitalista. Com isso, sua concepção de intelectual pressupõe a formação de um sujeito não forjado em uma cultura erudita, mas de um sujeito intimamente articulado com as produções discursivas de seu contexto. Assim, um intelectual como agente transformador seria aquele pertencente às classes subalternas:

O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas numa inserção ativa na vida prática, como construtor, organizador, “persuasor permanente”, já que não apenas orador puro – mas superior ao espírito matemático abstrato; da técnica-trabalho, chega à técnica-ciência e à concepção humanista histórica, sem a qual permanece “especialista” e não se torna “dirigente” (especialista + político). (GRAMSCI, 2001, p. 53).

Gramsci considera necessária a articulação entre uma reforma moral e intelectual a uma reforma econômica, para que o processo de revolução se construa de forma orgânica. Assim, considerando os distanciamentos sociais e históricos ligados ao contexto do pensamento de Gramsci, podemos estabelecer associações entre sua abordagem e a dos *rappers*, em decorrência da forma como eles atuam, utilizando o contexto do *hip hop* como espaço múltiplo de produção de conhecimento.

Pode-se observar a organicidade de Criolo e Emicida de uma forma distinta ao que é pontuado por Gramsci: distante da dicotomia estabelecida entre cultura burguesa e cultura popular, os *rappers* transitam entre as diversas manifestações culturais com as quais estabelecem contato, valorizando – como propósito político e artístico – elementos que são associados à ideia de cultura negra. Articulação e defesa estratégica, como ação contra as violências que estruturam as relações sociais e étnicas brasileiras. O manejo de diversas manifestações culturais, ou seja, o *sampling* e a intertextualidade como operadores de uma apropriação política e estética, seriam uma organicidade que insere – sem submeter – os artistas na contemporaneidade. Essa organicidade se apropria do discurso pretensamente multiculturalista da globalização para destrinchar seus silêncios e manifestar a multiplicidade de discursos que estão além da dicotomia cultura burguesa X cultura popular.

Obviamente, a complexa rede em que as culturas que compõem a sociedade brasileira estão não apaga o poder do sistema econômico vigente. Essa percepção pode ser verificada nos artistas em estudo, quando – na ginga entre diversas culturas – denunciam múltiplas formas de violência e de afirmação no trânsito entre as culturas afro-brasileiras, as culturas letradas, as culturas *nerd*, as culturas indígenas, entre tantas outras. Com isso, eles localizam seus produtos culturais para, então, se apropriarem. Essa organicidade costurada com retalhos fortalece o alcance das produções cancionais dos artistas, ao mesmo tempo que manifestam sua vinculação à construção identitária e política do sujeito afro-brasileiro.

Levando em conta essa consciência, é necessário retornar à discussão de Cornel West (1999) já introduzida na seção “Geografia das ruínas: o *rapper* e a modernidade tardia brasileira”, acerca do intelectual negro na contemporaneidade. Analisando os modelos burguês, marxista e foucaultiano de definição do intelectual, West traça, dessas três perspectivas, o modelo insurgente.

A construção da categoria de intelectual insurgente proposta por West decorre da reflexão dos limites desses três modelos. O modelo burguês, baseado na legitimação e na titulação acadêmica, reforça uma perspectiva academicista que engessa pensadores na burocratização da produção de pensamento, o que acarreta uma inversão de valores: publica-se para atingir metas de produção, escusando-se da responsabilidade política e social da produção de pensamento. Atrelado a isso, a maior circulação dessas produções está condicionada à perspectiva teórica adotada, freando posicionamentos que sejam distintos ao pensamento hegemônico. Assim, até discursos que se propõem a criticar regimes de verdade chocam com as categorizações teórico-críticas selecionadas para dialogar com um determinado *corpus*, com paradigmas hegemônicos estabelecidos nos espaços acadêmicos.

O modelo marxista traz para West a sedução pela liderança, por inserir os intelectuais negros no lugar da reflexão e da representação de sua comunidade. Colocar-se como porta-voz é, para West, um risco e, conseqüentemente, uma forma ainda burguesa de se pensar o ser intelectual. Esse posicionamento impede, inclusive, a possibilidade de construção de uma autocrítica, necessária para uma atuação democrática do intelectual, por esse porta-voz se confundir com portador de verdades incontestáveis, elaboradas a partir de um caminho inicial e necessário de fortalecimento da consciência crítica.

O modelo foucaultiano, fundado na crítica aos regimes de verdade, exige dos intelectuais negros a reflexão do alcance de seu poder discursivo dentro das diversas instâncias de atuação. West destaca a fundamental importância desse modelo na formação dos intelectuais negros, sem deixar de sinalizar o risco desse modelo de atuação, risco esse também evidente na Universidade brasileira:

O modelo foucaultiano promove uma forma pós-moderna de esquerdismo e isso encoraja um questionamento intenso e incessante dos discursos do poder carregados à serviço, não da restauração da reforma nem da revolução, mas, de preferência, da revolta. E o tipo da revolta desempenhado pelos intelectuais consiste de uma ruptura do privilégio dos “regimes de verdade” que prevalecem - incluindo

seus esforços repressivos nas sociedades dos dias de hoje. Esse modelo engloba inquietações críticas, céticas e históricas de intelectuais negros progressistas e proporciona uma adesão sofisticada pelas distâncias social e ideológicas dos movimentos negros por libertação insurgente. *Por conceber o trabalho intelectual como uma prática política de oposição, esse modelo satisfaz a autoimagem de esquerda dos intelectuais negros, e, ao fazer um fetiche da consciência crítica, aprisiona a atividade intelectual negra dentro da acomodada academia burguesa da América pós-moderna.* (WEST, 1999, p. 12, grifo meu).

Com isso, ainda que os *rappers*, na reflexão de West, não sejam considerados intelectuais negros, acho necessário, nesse estudo, deslocarmos o lugar do intelectual do universo da Universidade. Por conta desse interesse, vejo os *rappers* como intelectuais insurgentes, por isso a articulação entre West, Gramsci e Said.

A insurgência trazida por West pode ser articulada ao humanismo de Said por ambas terem como foco a construção de relações legitimamente democráticas e transformadoras. A defesa de um modelo de comunidade que supere o modelo democrático-burguês que vigora é uma tônica nas diversas atuações de Criolo e Emicida. A necessidade de estabelecer a liberdade como caminho para a proposição de alternativas à sociedade atual perpassa as atuações dos *rappers*, ainda que, em algumas situações, seja possível perceber limites quanto ao modo com o qual essas ações ganham forma. De qualquer modo, há, nos artistas, a articulação entre campos diversos do conhecimento, performatizada em suas produções cancionais, entrevistas e em outras práticas.

## 5.2 “HOJE EU LIGO MAIS QUEBRADAS DO QUE O GOOGLE MAPS”: GESTOS, REFERÊNCIAS, TRANSFORMAÇÕES E LIMITES EM CRIOLO E EMICIDA

A projeção nacional dos artistas aqui em estudo permite a eles maior alcance de público e possibilidade de fazer o *rap* presente em espaços antes interditos. Esse movimento, que se evidencia em entrevistas de TV, participação em palestras, festas literárias e programas midiáticos diversos, por exemplo, manifestam as contradições presentes na postura deles e que são correspondentes aos impasses que artistas que assumem um posicionamento político progressista carregam. Nesta seção, procuro apontar, em algumas canções e entrevistas, como eles se enxergam como artistas e sujeitos atuantes politicamente na sociedade e como esses choques possibilitam reflexões acerca de caminhos possíveis para transformações sociais no Brasil.

Em entrevista para Hans Ulrich Obrist na Escola São Paulo (2013), é possível ver o modo como Criolo se elabora como artista e como tal posicionamento se manifesta na sua performance ao longo da conversa, o que se repete em outros materiais analisados. Essa postura reforça uma imagem cristalizada dos *rappers* – e que ainda é alimentada no contexto do *hip hop* – como sujeitos não apenas esclarecidos, mas que têm uma mensagem a passar e que precisam ser ouvidos. A persona construída por Criolo nas entrevistas, em que a metáfora se torna arma discursiva para a construção de suas afirmações, alimenta a imagem de alguém que tem algo significativo a falar, o que é reforçado, inclusive, nos comentários postados na página do *YouTube* onde os vídeos estão alocados. Sua experiência com a linguagem artística o faz pensá-la como construção de vida a partir do deslocamento, que contribui também para uma quebra de outra imagem cristalizada dos *rappers*, associada ao papo reto e objetivo do discurso. Assim, Criolo exige mais de seu interlocutor, não o subestimando e provocando-o.

Nascido no Ceará, migrou com os pais, ainda criança, para São Paulo no início dos anos 70. Representantes do êxodo rural que contribuiu para o crescimento das grandes cidades no século XX, Criolo e sua família inicialmente moraram na favela do Jardim das Imbuías, antes de mudarem para o Grajaú. A infância marcada pelas dificuldades é contrastada, no diálogo com o entrevistador, com a forma com a qual seu repertório musical começou a ser formado e como tal repertório constrói sua subjetividade, o que é notado em duas falas do *rapper*: "a gente não tinha dinheiro para ter um rádio" e "Em cada barraco tinha uma pessoa de um lugar diferente do Brasil. Tava todo mundo tentando a sorte no Sudeste, né? Então, [eu] acabava escutando músicas de todo lugar do país." Esse modo de assimilação das canções, que também se fazia pelos cantos de seus pais, era para Criolo sua primeira forma de ressignificar as violências presentes em sua realidade social. Além dessa salvação pelo canto, segundo o cantor, "as melodias te visitam e você nem percebe que recebeu uma visita" e, assim, sem preconceitos, sua formação musical heterogênea é construída nessa forma dinâmica e coletiva.

A descoberta do *rap* por Criolo, aos 11 anos, vendo um amigo fazendo um verso, fez com que ele vislumbrasse formas de fazer parte de algo e contribuir para a sociedade:

Você sai de uma década de 70 e começa uma década de 80 e você ainda tem resquícios de uma ditadura e você tá na condição de um homem invisível, de um bairro invisível, obviamente com direitos invisíveis. O *rap*, pelo menos pra mim, foi uma ferramenta que me abraçou e disse que eu era capaz de me expressar com o mundo e acredito que, mais importante do que me expressar com o mundo externo, me expressar com o universo infinito que existe dentro da minha cabeça.

A consciência da palavra como ferramenta político-artística é manifestada em vários momentos dessa entrevista, o que se associa à forma como os *MCs* se enxergam. A autoimagem de sujeito transformado pela palavra e que agora promoverá também essa transformação é reforçada pelo modo como os *rappers* se enxergam ao construir suas rimas. O procedimento artístico provoca a manifestação da vida que os sujeitos favelados são forçados a esquecer e essa mobilização da subjetividade promovida pelo objeto artístico e o estranhamento gerado pela palavra sacodem esse sujeito cuja vida é negada todo dia:

Todos os dias, desde os 11 anos de idade, mesmo eu não tendo ritmo algum – e eu sou uma pessoa extremamente rasa com nossa gramática, com nosso vernáculo – todos os dias eu penso palavra. Eu acho que a minha primeira obra, e nenhuma outra obra vai superar essa obra, e isso não está ligado a prêmios ou ligado a estudos, não, não... Não está ligado a prêmios nem a estudos... A minha obra suprema, inigualável, foi o dia em que eu me percebi, quando eu me percebi, e isso é amargamente doce, porque quando você se percebe, talvez você não se enxergue, mas é um primeiro passo.

E assim ele arremata:

A poesia me escreve. Ainda não tenho forças para escrever poesia, mas todos os dias a poesia escreve um capítulo em nossa história. Basta a gente ter a ousadia de tentar perceber isso. Abrir os olhos, sentir o cheiro das coisas, ouvir, sentir, sentir, sentir, sentir. Essa é uma poesia suprema.

Criolo performatiza esse poder da palavra em vários momentos da entrevista, com construções metafóricas, pausas no discurso, reiterações de determinadas palavras, gesticulações e olhares. Sua postura se aproxima do encantamento que a palavra poética possui e isso é reforçado por Criolo por ser um caminho para afetar o outro. Essa construção de si tem como chave de ouro o fim da entrevista, em que Criolo entrega um objeto e o dá de presente a Hans, que o havia perguntado quais

são seus projetos não realizados e que espera que se realizem no futuro. Ao entregar o objeto, Criolo diz, pausadamente: “Arte. Primitiva. Sensorial. Nua. Antes de tudo, é gesto. Arte.” Esse gesto final, que, a princípio não responde à pergunta objetiva de Hans, serve de exemplo para a forma como Criolo constrói sua imagem artística e, conseqüentemente, como tem consciência de que, sendo a poesia algo que o escreve, seus diversos espaços de circulação serão espaços em que ele se forja como artista.

Ao metaforizar a arte como gesto, que pressupõe bidirecionalidade entre subjetividades, Criolo sugere as diversas dimensões da palavra poética: gesto, forma, política, afetividade são alguns dos termos que estão ligados ao fazer artístico, na visão de Criolo. Desse modo, buscando evocar o humano existente em cada humano, o artista destaca seu compromisso em contribuir para a construção de comunidades em cada gesto seu, sejam eles em entrevistas, participações especiais, clipes ou canções. O gesto se coloca como afirmação de vida produzida com o Outro, distanciando-se da ideia de vida atribuída a uma individualidade. É perceptível, ao vermos o artista Criolo, essa afirmação corporificada no gesto de apropriação de diferentes gêneros musicais, como relação mutualista em que dois ou mais corpos coparticipam, construindo benefícios para si e em conjunto.

No evento *Trip Transformadores* (2012), Criolo retoma a ideia do gesto como metáfora para o estabelecimento de trocas entre sujeitos. Ao responder à pergunta do mediador, que questionava a capacidade de articulação de Criolo ao transitar entre públicos e artistas de contextos diversos, o artista responde:

[...] mas eu acredito que o que nos une é o gesto. Um simples gesto. Mas esse gesto tem uma intenção. E antes da intenção tem o instinto, que se mistura com aquilo que vem da sua ancestralidade e com todos os produtos de plástico que tentam induzir até os subterfúgios de que cor nós gostamos de usar numa camisa ou quantas doses de sal ou de açúcar temos que colocar em qualquer coisa que a gente venha a comer. E aí você chega num bichinho muito esquecido, que é o homem. E aí, quando você começa a se despir, ou você fica maravilhado com o que você vê ou você fica desesperado porque você está morrendo de frio. Então, é natural encontrar meus antigos amigos e esses novos porque ou eles estão maravilhados com os corpos deles ou eles estão iguais a mim morrendo de frio, e a gente tenta se aquecer. E o que nos aquece? É esse gesto. [...]

Novamente, notamos essa construção da persona Criolo em uma entrevista, exercitando a construção de si como objeto artístico. Nesse movimento, ele age como



sua canção: ambos são gestos a aquecerem e a tocarem o outro, a presentearem o outro. Daí a necessidade de assumir essa postura, que marca o corpo como político. É, portanto, um modo de agir sobre si, sobre sua arte e na sociedade tendo como foco a busca do que é inexpressivo. Falhar na linguagem, com isso, é apresentado como um modo de insurgência, de afirmação da vida em tempos de necropolítica.

Criolo, que foi professor de arte entre os anos de 1994 e 2000 na escola em que sua mãe, Dona Vilani, era docente, e que trabalhou com jovens moradores de rua, constrói uma ideia de educação que pode ser articulada com essa construção de si como poesia. Retomando a entrevista na Escola São Paulo, em sua resposta à pergunta de Hans sobre o que é para o *rapper* educação, ele diz:

Tentar entender o porquê da palavra, né? Educação. [...] Um sorriso bipartido. A primeira parte do sorriso: enxergar que existem pessoas que dedicam sua vida ao próximo e que procuram dar o melhor de sua humanidade para aqueles que estão à sua volta, e isso independente de nomeação, independente de currículo, independente de grau, de conquista de conhecimento, se é que conhecimento se conquista. A outra parte, que depois teríamos, talvez, um todo, talvez, um todo, porque é um processo, é um sorriso irônico, porque o que é falar para um homem que ele é mal-educado? E aí a gente liga a uma outra coisa que muitos deixam passar batido: o que é dizer a um homem que ele não tem cultura? E o que se oferece ao homem enquanto ser em espaço para o deleite de si e do outro? [...] (ULRICH, 2013)

Educação é associada à humanidade, à escuta e ao entendimento da palavra. Assim, educação é, para Criolo, entendimento do humano e construção de um humano conhecedor, ou seja, uma ação em direção ao Outro e ação que permite ao Outro vir em sua direção. O duplo caminho apresentado por ele para entender o que é educação passa pela troca – pelo gesto – e pela crítica, ao se perceber e ao se enxergar, ao entendimento de sua necessidade material e de seus anseios íntimos. Com isso, o papel educativo assumido pelo artista no *rap* se articula ao seu trabalho docente, por ter como eixo a ligação entre a palavra e a transformação humana. A palavra, vista aqui como extensão da manifestação da subjetividade, é, para Criolo, o campo onde ele se permite entrar em contato, se permite não ser racional, permitindo a escuta do Outro pela sua subjetividade, não apenas pela racionalidade e pela objetividade discursiva esperada.

Ao responder a uma série de perguntas ao canal do *YouTube Vibe – Marcas com Propósito* (2015), Criolo aponta o modo pelo qual teve acesso aos intelectuais

que são citados em seus versos e como eles se entrelaçam com seu processo de composição:

A maior filósofa de todas é minha mãe, né? Além do papel mãe, porque eu acho que toda mãe tem em si tudo o que há de maravilhoso no mundo e – se você for pensar na parte das ciências, a mãe é uma psicóloga, é uma filósofa, é tudo – e, através dela, eu também tive a oportunidade de conhecer algumas passagens desses caras que você citou o nome [Foucault, Sartre e Nietzsche] e que vieram em boa hora. E eles ficam guardados no meu coração. Mas o grande lance é perceber uma construção de pensamento desses caras e entender que existe uma construção viva nossa, dessa geração vigente, que não a minha, que já tô com 40 e, daqui a pouco, 50, mas a sua geração, e tentar fazer o óbvio, que é esse encontro, porque todos somos donos de um processo intelectual. Então, a sonoridade do que vai acontecer, essa estética sonora que nos visita ao término de uma construção melódica ou a mensagem final nunca tá em suas mãos, você não sabe o que vai acontecer. E o texto só se completa quando visita o outro, assim como eu acredito que todas as expressões de arte só se completam quando o outro a visita, né? Então, a gente sempre fica nessa ânsia porque a gente sempre vai se sentir um tanto incompleto, mas não como uma agonia, mas como até um motor para que você continue na sua construção.

Nas afirmações acima, destaco a postura intelectual de Criolo, ao evidenciar a necessidade de uma leitura crítica desses autores e ao associar essa apropriação ao processo de leitura, que ocorre tanto no seu contato com pensadores quanto no momento em que ele compõe e demanda o encontro com a audiência para construir os sentidos de suas produções artísticas. Esse motor, que é o encontro, também dialoga com a metáfora do gesto sustentada pelo *rapper*, por ser a palavra o corpo que promove e que incorpora esse encontro. Além disso, ao iniciar sua fala com a afirmação de sua mãe como filósofa, Criolo desconstrói a aura que é tradicionalmente atribuída a pensadores que foram citados na entrevista e destaca a prática intelectual deslocada de solenidades ou de ocupação de espaços tradicionais para esse trabalho. O destaque da postura intelectual no trabalho docente, com isso, valida a sua construção como *rapper* intelectual.

Em outra entrevista, cedida agora a Bruno Torturra (2011) pela *Revista Trip*, Criolo apresenta mais informações de seu trabalho como arte-educador:

[Bruno] Você também tem uma história como educador. Como foi essa experiência?

[Criolo] Dura, muito dura. Eu trabalhei com criança e adolescente por 12 anos. Uma coisa é você saber das coisas que acontecem, outra coisa é você estar lá, porque minha função muitas vezes não era dar uma aula, ensinar. Era na rua mesmo, fazer a primeira abordagem, criar um vínculo. Abrir um diálogo. Mas eu nem gosto de falar sobre isso, não acho legal.

[Bruno] Por quê? Deixa você triste?

[Criolo] Não é isso. Mas eu respeito tanto esses professores compromissados, os arte-educadores, esses heróis que fazem a abordagem na rua, que eu omito minha história para não parecer que estou usando isso de alguma forma, que uso esse personagem para divulgar meu trampo. Eu não acho que as pessoas precisam saber disso pra julgar minha música, minha mensagem.

[Bruno] Mas a gente não está falando da sua música apenas. Você mesmo diz que o palco, o disco, são a ponta de um *iceberg*. Não é importante falar da sua história, das coisas que você aprendeu?

[Criolo] Certo... isso veio dessa vontade que aprendi com minha mãe, dessa sede de aprender e ajudar os outros. Desde criança eu passava na frente de escola e ficava imaginando que um dia eu queria dar aula ali... Um dia eu tornei esse sonho realidade e virei arte-educador. Trabalhei com ONGs, em projetos da prefeitura. O trabalho era abordar as crianças, os adolescentes, criar uma relação para poder perguntar se o moleque precisa tomar um banho... comer... se quer uma muda de roupa. Sem ofender, descobrir se ele sabe onde está sua família. E acompanhar. Descobrir o porquê de aquela criança estar na rua. Se a família tem estrutura para receber essa criança de volta. Muitas vezes não tem.... Não é um trabalho fácil. Por isso não gosto de falar, entende?

[Bruno] Algo bem mais básico do que simplesmente ensinar.

[Criolo] Por isso digo que educação é, antes de mais nada, um ato de amor. Abrir um vínculo, minimamente, de um modo que não incomode, porque a rua é a casa dele. Você que é o de fora. Precisa de muita coragem para se dar conta de que você está na frente de um indivíduo, que ele está vivo. Para viver essa ilusão de achar que está colaborando de alguma forma, aceitar o desfecho de um caso, a realidade das coisas básicas da vida... E, com sorte, encaminhar essa pessoa para... eita, meu Deus... esse mundo que está posto. Esse mundo que pensa que prendendo ou batendo na cara de um menino de rua vai resolver o problema de armas e drogas no Brasil. Eu falo isso com dor no coração. Muita gente vai falar que sou pessimista, ranzinza. Mas também posso falar de zilhões de pessoas que estão na luta pra tentar mudar isso e não querem holofote. Fazem a mudança é dentro de casa.

Destaco a ideia de educação como algo mais profundo, aquilo que, tanto na entrevista a Hans Ulrich quanto à *Revista Trip*, foge à ideia de instrução e domínio de conhecimentos técnicos. O poder da palavra entrecorta a história de vida de Criolo e

de sua mãe, e o manejo desse objeto torna-se também uma construção de si, constante. Com isso, a postura intelectual de Criolo se manifesta nessa compreensão do seu trabalho com a linguagem do *rap*, entendendo-o como objeto estético e político cujo objetivo é a escuta e a partilha, ou seja, a humanização. Além disso, ele tem consciência de que esse trabalho não é direcionado ao outro, colocando-se como exemplo a ser seguido, mas é um ofício em que ele também está a se fazer, já que a poesia também o escreve. Assim, ele reforça o espaço colaborativo em que o *rap* se insere – o *hip hop* – e distancia-se, em certa medida, da imagem daquele que deve servir de exemplo, ao reafirmar a força de um trabalho construído pela troca, como podemos ver nos espaços em que ele atuou como educador.

Essa transformação pela palavra é vista também na atuação de Dona Vilani como professora, como é exposto na segunda parte da entrevista a Torturra (2011):

[Bruno] Qual o seu papel aqui na escola?

[Dona Vilani] Trabalho como professora pública há mais de 18 anos. Em 2005, passei a ter dificuldade pra escrever. Descobri que estava com uma doença chamada distonia. O médico disse que eu deveria me retirar da sala de aula, porque eu não poderia mais escrever na lousa. Eu entrei em pânico! O que eu ia fazer da minha vida? Aí me ocorreu uma coisa. Eu estava estudando para especialização em filosofia clínica, que é a filosofia adaptada à psicoterapia. Então resolvi fazer um projeto, aqui na escola, pra não ficar longe do aluno, que tem o objetivo de ouvir o aluno e tentar entendê-lo como parte do processo educativo. Tem gente que cria passarinho, cuida de samambaias... eu gosto de gente. De entrar na subjetividade de cada um, tentar entender cada ser como ele é.

[Bruno] Explique melhor.

[Dona Vilani] Eu observei ao longo da minha vida que o professor briga com o aluno, manda pro coordenador, que briga com o aluno e chama o pai, que por sua vez briga com o aluno. Nesse processo é muito difícil alguém escutar e entender o problema do aluno. E não é que as pessoas não querem ouvir, elas não têm tempo. Aí pensei: por que eu não faço isso? No começo eu via os alunos que estavam com dificuldade de aprendizagem, ia de sala em sala chamando um por um para conversar. Hoje os alunos já me procuram sozinhos, eles querem ser ouvidos.

[Bruno] Qual você acha que é o principal problema deles?

[Dona Vilani] O grande problema é incompreensão na família. Justamente por essa questão de não serem ouvidos. Semana passada, por exemplo, eu deixei o pai com o filho na minha sala e falei: "Vocês precisam conversar". Quando voltei o pai chorava copiosamente, e eles estavam abraçados. Isso é uma vitória enorme.

Veja, minha experiência é periferia, morei a vida inteira aqui. A luta pela sobrevivência engole as pessoas. As pessoas priorizam mesmo trazer o feijão pra casa. E felizes os filhos que têm os pais que batalham pelo feijão, porque muitos infelizmente nem isso têm. É um distanciamento daquilo que é ser família, essa coisa humana, da compreensão, da aceitação do outro, do diálogo. Meu trabalho hoje é promover isso.

Considerando os aspectos biográficos de Criolo, podemos considerar que sua atuação como professor e como *rapper* são formas de um mesmo papel político-formativo, ainda que cada uma possua suas particularidades. A educação como um gesto, um “ato de amor”, conforme ele apresenta na entrevista à *Trip* e como também é destacado na longa atuação de Dona Vilani, é o modo de se chegar às pessoas e transformá-las. Mais ainda, esse processo de transformação é mútuo, baseado em trocas.

Assim, o quinto elemento do *rap* se manifesta nas canções de Criolo a partir desse roteiro afetivo, em que é necessário ver, ouvir e sentir aquele com quem se fala e de quem se fala. Em decorrência disso, a vivência se torna uma escola, que o faz enxergar a realidade em que vive, que permite ver o saber empírico que cada maloqueiro possui, que permite ver o talento de *rappers*, cozinheiros e metalúrgicos. Assim, a rima não só alivia o tormento, como também conscientiza pela sensibilidade, demarcando o papel da arte como linguagem cujos sentidos também são mobilizados a partir da subjetividade. O verso “Perrenoud, Piaget, Sabotá, Enchanté!”, da canção *Esquiva da Esgrima*, condensa, com a força da linguagem poético-musical do *rap*, o conhecimento construído pela troca de sujeitos em um processo educativo que, antes de ser institucional, é inter-humano.

Destaco esse projeto de atuação de Criolo como central em sua atuação como artista. Não obstante as questões materiais, históricas e sociais que são claramente conhecidas pelo *rapper*, seu modo de pensar seu papel leva em conta a escuta e a sensibilidade para entender os sujeitos que estão entrecortados por esses fatores. Dessa forma, com um olhar que humaniza aqueles que são historicamente tratados como mula, como ninguém. E um dos principais eixos dessa humanização é a crítica ao racismo existente no Brasil, principal modo de desumanização que perpassa o universo das favelas brasileiras, pelo fato de essa problemática repercutir histórica, cultural, política, econômica e socialmente, como vimos nas canções anteriormente analisadas. Cabe, aqui, trazer uma canção em que essa voz cantante que busca

humanizar o outro e se humanizar a partir do outro, dando vida a olhares falidos, como os de moradores de rua:

Olhos nos olhos  
Sem dar sermão  
Nada na boca  
E no coração

Seus amigos são  
Com um cachimbo e um cão  
Casa de papelão

Olhos nos olhos  
Preste atenção  
Olha a ocupação

Só ficou você  
Só restou você  
Ruivo louco  
Sangue em choro  
Pra agradar a opressão

Não de foice ou faca  
Esquartejada a alma  
Amarga amassa a lata  
Estoura pulmão

Toda pedra acaba  
Toda brisa passa  
Toda morte chega e laça  
São pra mais de um milhão

Prédios vão se erguer  
E o glamour vai colher  
Corpos na multidão

Na minha mente várias portas  
E em cada porta uma comporta  
Que se retrai e às vezes se desloca  
E quantos segredos não foram guardados nessa maloca  
Flutuar no céu poluído dessa cidade e beber  
Toda sua mentira  
Esperança minha, torneira sem água  
Moeda? É religião que alicia  
Vamos cantar pra nossos mortos  
Vamos chorar pelos que ficam  
Orar por melhores dias  
E se humilhar por um novo abrigo

Não de foice ou faca  
Esquartejada a alma  
Amarga amassa a lata  
Estoura pulmão

Toda pedra acaba  
Toda brisa passa  
Toda morte chega e laça  
São pra mais de um milhão

Prédios vão se erguer  
E o glamour vai colher  
Corpos na multidão  
(CRIOLO, 2014b).

A canção inicia com uma linha de baixo e instrumentos de sopro, acompanhados por bateria e percussão. O pouco preenchimento promovido pelos instrumentos, somado ao campo harmônico do andamento inicial, cria uma atmosfera de vazio e de tensão, o que se combina com o que é apresentado na primeira estrofe da canção. O vazio, material e subjetivo (“nada na boca / e no coração”) é reforçado na estrofe seguinte, que apresenta o sujeito que está sendo cantado por Criolo: cachimbo, casa de papelão e cão são seres e objetos que dialogam com as imagens divulgadas e, em certa medida, estereotipadas, de moradores de rua. A partir desse universo referencial conhecido, a letra desloca esse sujeito do lugar da estereotipia e, conseqüentemente, do vazio existencial, para problematizar essa desumanização fruto das contradições da modernidade tardia brasileira: o morador de rua, resultado de uma desocupação “pra agradar a opressão”, tem seu direito social ignorado, frente à especulação imobiliária, um dos desdobramentos da histórica concentração fundiária, que possui recorte étnico, econômico e social.

Dessa ocupação, que, iniciada de forma coletiva ou não, tem uma razão social, restou apenas esse sujeito solitário, “ruivo louco”, desassistido pelo Estado e desamparado por aquele que olha em seus olhos. É possível considerar, inclusive, que um dos olhos é desse sujeito, mas esse outro não se evidencia. Podemos considerar que é a voz cantante, a se colocar como aquela que enxerga e denuncia aquele que não é visto, como também pode ser aqueles olhares da cidade que desumanizam esse sujeito a ponto de considerá-lo parte da geografia urbana. Pela fanopeia, podemos destacar o choque entre o ruivo – cor radiante, associada ao sangue em choro, também tendo o vermelho como elemento de destaque – e a casa de papelão ou a cidade, ambas nos remetendo, respectivamente, a cores neutras ou frias, explicita a contradição entre o visível e o invisível: paradoxalmente, esse sujeito está escandalosamente visível na cidade grande, mas esse lugar o engole e o apaga.

Em “Não de foice ou faca / Esquartejada a alma / Amarga amassa a lata / Estoura pulmão”, é visível a referência ao *crack* como a pedra que esquarteja a alma e que ocupa o lugar da argamassa (evocada pela sonoridade construída nas aliterações e assonâncias presentes nas sequências dos termos “alma”, “amarga” e “amassa”). A derrocada desse sujeito, não mais situado no campo em busca de seu pedaço de terra (“Não de foice ou faca”), porém no espaço das cidades grandes, se dá pelo vício, pela tentativa de abstrair o vazio da boca e do coração, que resulta na morte de um entre mais de um milhão. Esse sujeito sozinho, sem companheiros de luta, é facilmente fumado pela droga, enquanto prédios se erguem sobre seus corpos, alimentando-se deles, como podemos ler em “Prédios vão se erguer / E o glamour vai colher / Corpos na multidão”. Nessa última estrofe, há alguns trinados dos instrumentos de sopro, como preparação para o final do último verso, em que Criolo prolonga a última sílaba de “multidão”, além dos instrumentos de sopro criando uma ambiência de preenchimento, como forma de construir esses prédios que se erguem sobre escombros humanos. Além disso, a bateria ganha mais evidência, com os ataques na caixa e no surdo, que contribuem para a construção desse espaço pela música, que dura aproximadamente 50 segundos.

Após esse trecho, a música volta à ambiência inicial, que serve de base para um trecho em que a figurativização estruturada na tematização é utilizada para ser a voz desse ruivo louco. À ambiência instrumental são acrescentados trinados de sopro e alguns ataques na caixa da bateria, como forma de articular os pensamentos “loucos” do morador de rua. Os trinados lançados pelos instrumentos de sopro assemelham-se a vozes que acompanham o pensamento do ruivo, construindo esse espaço psicológico de loucura, mas que denuncia, com arguta lucidez, a lógica social, econômica e histórica em que ele está inserido. Assim, Criolo apresenta a violência dessa modernidade tardia pela ótica do maloqueiro, aquele cujo olhar e cuja crítica é ignorada, assim como sua existência.

Após esse trecho, o retorno à estrofe iniciada com o verso “Não de foice ou faca” se apresenta com um eco, destacando o retorno para a perspectiva dessa voz cantante que observa o ruivo louco. A repetição dessa estrofe e das duas seguintes, com o uso desse efeito de eco, denuncia a repetição da problemática, com o efeito entorpecente que provavelmente afeta não só o ruivo, como também a voz que observa. Assim, para poder falar desse sujeito que sofre, foi necessário um mergulho ainda mais profundo em sua subjetividade, sentindo os efeitos sociais e psíquicos



dessa realidade suportada pela pedra de *crack*. A música se encerra com o termo “multidão” não mais abrindo caminho para os andamentos instrumentais, mas se encerra com a passionalização nesse termo, dando foco não mais aos prédios, mas a esse corpo que virou escombros.

Aqui cabe sinalizar o efeito de sentido gerado pelo uso da expressão “ruivo”: retomando nossa sinalização quanto à humanização proposta por Criolo em sua atuação como artista, aqui, as implicações sociais da concentração fundiária têm claros efeitos na comunidade afro-brasileira, mas deve ser também vista a forma como essas questões histórico-sociais atingem sujeitos de etnias diferentes. Essa postura também se articula com seu nome artístico – Criolo –, o que destaca esse olhar em constante trânsito evidente em sua produção artística.

Outra canção que destaca o papel político de Criolo é *Sangue no Cais*, composta em 2014 para o movimento Ocupe Estelita, que defendeu a ocupação pública de uma área nas margens do Rio Capibaribe, em Recife-PE. Essa música, composta pelo artista para o movimento e apresentada por ele na ocupação, carrega uma batida de *funk* mesclada com uma harmonia construída para sustentar uma tensão, o que é condizente com o viés crítico que a letra, apresentada abaixo, carrega:

Doze torres no cais  
 Doze torres a mais  
 Erro das estatais  
 Sangue jorra no cais  
 A lama que trama a fama dos cartões postais  
 O drama que banca a fome desses animais  
 O novo pro velho Recife e seus ancestrais  
 Corais que se quebram e choram na beira do cais  
 (CRIOLO, 2014d).

Criolo, antes de iniciar a canção, afirma ser essa sua contribuição para o movimento, considerado por ele um exemplo para o Brasil e para o mundo. A apresentação feita na ocupação tem participação de *b-boys*, além de cartazes e outras produções artísticas, destacando as semelhanças que o espaço tem com o *hip hop*. A ocupação foi uma resposta popular a um projeto de reformulação da zona portuária de Recife, partindo da ideia de ocupação como modo de insurgência contra ações de privatização do espaço público e da articulação entre Estado e grandes empresas da construção civil. A ocupação, assim como a realizada pelos estudantes secundaristas em São Paulo evocada no clipe *Boca de Lobo*, foi mais uma das diversas formas de

ocupação em que a construção coletiva apresentou formas de organização enriquecedoras e transformadoras, como afirma Chico Ludermir, jornalista, artista e ativista do movimento Ocupe Estelita:

O cais se tornou “um espaço formativo de altíssimo nível”, congregando o que de melhor Recife produz em artes, educação, política e conhecimento. Professores universitários realizaram cursos e aulas públicas, cineastas lançaram filmes em apoio ao movimento, escritores de todo o país fizeram uma coletânea chamada “Inquebrável” para angariar verba e apoio, e o Estelita se tornou um marco nacional, “apesar do silêncio da mídia pernambucana”, pondera Ludermir. (NOGUEIRA, 2014).

O projeto estético de Criolo, que coloca canção e corpo como espaço de construção de afetos, se manifesta também pela diversidade de gêneros musicais que vemos nos três últimos álbuns. Não se fixar no *rap* como único gênero musical aponta a formação musical de Criolo – farejador de sonoridades vindas de seus vizinhos – e, como ele mesmo pontua na entrevista a Hans Ulrich, é resultado dessa escuta sem preconceitos quando criança. *Casa de Papelão*, assim como seu álbum de samba *Espiral de Ilusão*, são alguns exemplos dessa formação musical múltipla, que, como já foi apontado, também perpassa suas canções de *rap*.

Além disso, esses gestos direcionados a grandes nomes da MPB, como trabalhos conjuntos com artistas como Caetano Veloso e Milton Nascimento, por exemplo, fazem com que tanto Criolo quanto Emicida se construam nessa sigla, num jogo entre questionamento do que tradicionalmente se convencionou chamar Música Popular Brasileira e a autoconstrução dentro dessa tradição. Esse movimento, no caso de Criolo, fica evidente nos seus trânsitos entre diversos gêneros musicais, ao mesmo tempo em que ele se identifica como *rapper*.

Partindo para a compreensão do papel político e artístico de Emicida, podemos indicar como eixo de sua atuação a ideia de representatividade. Isso é evidente na entrevista cedida à *Carta Capital* (2015):

Eu preciso construir referências. Acho muito importante construir referências. Então, até por causa dessa minha preocupação eu me exponho tanto; é por causa dessa minha preocupação que vou na televisão, é por causa dessa minha preocupação que dou entrevista, é por causa dessa preocupação que eu saio numa revista, entendeu?

O destaque para a urgência de se construir referências é explícito tanto no discurso de Emicida quanto na abrangência de sua atuação como figura pública: empreendedor, *rapper* e escritor de livro infantil são as facetas desse sujeito que faz de suas múltiplas atuações instrumento de contestação da lógica racista presente na sociedade brasileira.

Nesse sentido, é importante estabelecermos correlações entre essa postura com a escrevivência apresentada por Conceição Evaristo (2008), em que temos o uso da literatura como ferramenta para a construção de modos de existir dos afro-brasileiros:

A memória dos povos afro-descendentes nas Américas situa o sujeito na África e na diáspora, recompondo espaços e tempos múltiplos e diversos, devolvendo ao afrodescendente a sua origem pelo reconhecimento de seu passado. A palavra poética ao reconstruir a história busca pela Mãe África e pelos filhos que foram divididos. Referência a África como lugar de origem ancestral, como também afirma prazerosamente as relações intra-diáspora. As manifestações culturais dos outros países, em que os descendentes dos povos africanos se fazem presentes na constituição da nação, são diariamente incorporadas pelo afro-brasileiro, principalmente no campo da música e da dança. (EVARISTO, 2008, p. 5).

A memória como construção dos povos da diáspora africana e como questionamento da tradição da história oficial permite a Emicida ser esse sujeito que se apresenta como referência e que também apresenta referências para aqueles que o acompanham. Com isso, lugar de fala e produção artística estão atrelados, servindo de norte para a atuação do *rapper*.

O motivo de Emicida assumir a responsabilidade desse papel de representante é a construção de um espaço de debate e de construção coletiva de caminhos para as problemáticas que envolvem a vida dos afro-brasileiros, sendo uma das principais a ideia de democracia racial, como é afirmado por ele na entrevista:

O Brasil é construído em cima dessa ideia de democracia racial. Então, você tem o negro, o branco e o índio vivendo harmonicamente. Só que essa harmonia nunca foi exaltada pelo preto e pelo índio, entendeu? Quem se orgulha de essa pirâmide tá orquestrada desse jeito, em tese, de uma forma harmônica, sempre foram as pessoas brancas, e é esse o problema mais sério. Essas outras duas perspectivas são fundamentais para construir uma ideia real, um panorama real do que é o Brasil que a gente vive, só que elas nunca tão presentes.

Ao partir da contestação desse senso comum, Emicida elabora formas diversas de se enxergar as comunidades da diáspora, dando dimensões distintas para o debate do racismo. O último álbum de Emicida, *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa...* (2015b), fruto de uma viagem para Angola e Cabo Verde no período em que se comemorou 40 anos de independência dos países africanos de língua portuguesa, é um claro exemplo desse projeto estético e político de Emicida, embasado na ideia de representatividade, sem se restringir a uma imagem marcada de africanidades presa à escravidão. O debate sobre o mito da democracia racial parte do choque assumido por Emicida de se colocar como afro-brasileiro que afirma e constrói seu trânsito com a África e que apresenta e se apresenta como resposta ao racismo.

A viagem também teve como produto o documentário *Sobre Nóiz* (2017), disponível no *YouTube*. Essa viagem metaforiza uma reconexão dos afro-brasileiros com a história da África, reconexão essa que perpassa também uma criação de um imaginário sobre o continente. Carlos Moore (2008), pensador negro cubano que há anos vive no Brasil, parte da seguinte constatação para analisar o longo histórico de violências ocorridas com os povos africanos:

Durante muito tempo, as diásporas africanas escravizadas no exterior tiveram de forjar uma visão idílica desse continente para existir, resistir e se manter. Por razões evidentes – que têm a ver com a brutalidade com a qual a África viva foi arrancada dos africanos escravizados no exterior da África -, a imagem que se tem desse continente, elaborada carinhosamente pelo imaginário dos deportados, via de regra, foi uma idealização. Para preservar o rico legado ancestral que nos permitiu atravessar o horror de viver em estado de *escravidão racial* nas Américas por mais de quatro séculos, foi necessário idealizar essa África da qual tínhamos sido arrancados para sempre. A África aparece, nessa visão, como um lugar quase sem tensões internas ou contradições inerentes à sua própria experiência histórica. (MOORE, 2008, p. 51, grifo do autor).

As metáforas que perpassam a ideia de viagem são importantes para entendermos a postura de Emicida como intelectual. Ao afirmar que gosta de viajar e que gosta de escrever viajando, o MC se coloca no entrelugar da memória e da história com o propósito de esvaziar a solenidade desta e desfazer os silêncios que ela constrói. Ao mesmo tempo, a viagem reconecta os afro-brasileiros a esse território com o qual houve uma agressiva ruptura, contudo tal reconexão não se confunde com resgate. O trânsito entre o lírico e o narrativo, recorrente no *rap*, possibilita o choque

entre narrativa e memória como forma de ir a contrapelo do discurso histórico tradicional:

Navegar nas águas da História é navegar nas águas da certeza (pelo menos é o que dizem os historiadores tradicionais). Navegar nas águas da memória é enfrentar as correntezas do mistério, do não provável, do impreciso. Entretanto, História e memória se confundem como elementos constitutivos de vários textos da literatura afro-brasileira. Como fenômenos distintos se entrecruzam, se confrontam, se complementam, ou mesmo, substituem um ao outro. Vários são os textos em que a memória, recriando um passado ocupa um espaço vazio, deixado pela ausência de informações históricas mais precisas. E esse passado recriado passa ser constantemente amalgamado ao tempo e à história presentes. Nesse sentido, o passado surge como esforço de uma memória que está a construí-lo no presente. Tanto o passado remoto, como o passado recente, assim como o cotidiano, a matéria do hoje e do agora, tudo tentará preencher as ausências premeditadas e apagar as falas distorcidas de uma narrativa oficial, que poucas vezes se apresenta sob a ótica dos *dominados*. (EVARISTO, 2008, p. 1, grifo da autora).

Portanto, na certeza da missão de construir referências, Emicida se abre para novas experiências e trocas ao se colocar no lugar do viajante. Essa perspectiva permite ao *rapper* ser, assim como suas canções, um *work in progress*, uma série de citações, referências, colagens, associando à representatividade a ideia de liberdade – insurgente quando a morte é regra para o corpo negro –, uma das maiores rasuras necessárias quando estamos a discutir questões raciais no Brasil. No início do documentário *Sobre Nóiz*, Emicida enuncia o seguinte:

Manuscrito, manuscrito, manuscrito e, quando você vai ver, mais manuscrito. É tipo um vício essa parada. Quando você vai ver, já riscou o caderno inteiro, a mesa, a mão e o que mais a tinta da caneta abraçar. Depois de rabiscar até umas hora, aí cê abre o portal; aí já era. Tem o desafio de se reler no meio de tudo isso aí, de não ser chato, de falar as coisa diferente, até mesmo expor os velho ponto de vista, mas de uma nova maneira, tá ligado? Mostrar que tem um lugar novo, porque, afinal de contas, é um novo tempo, o outro tempo.

Com sons que criam uma ambiência florestal para o espectador, quem assiste acompanha Emicida discursar enquanto são exibidas cenas do *rapper* em processo criativo: escrevendo, conversando com outros artistas, cantando a rima escrita, é visto o *rapper*, em seu escritório, repleto de *LPs*, *CDs*, livros, instrumentos musicais, com um *iMac* ligado e outros símbolos que constroem a imagem desse pensador e que

destacam a seriedade que Emicida tem na construção de sua imagem como compositor. Assim, no primeiro minuto do documentário, a construção da imagem do artista transita entre a construção tradicional da profissão de fé do poeta e a subversão operada pelo homem negro, cantor de *rap* e que se apropria do lápis e do *iMac* para construir seu objeto e desconstruir paradigmas tradicionais referentes ao trabalho artístico, o que se evidencia quando ele apresenta o seguinte enunciado: “Tem o desafio de se reler no meio de tudo isso aí, de não ser chato, de falar as coisa diferente, até mesmo expor os velho ponto de vista, mas de uma nova maneira, tá ligado?”. Com isso, o poder – o *asé* – da palavra poética ganha novas dimensões ao se entrelaçar com a tecnologia e a linguagem multimodal presente no *hip hop*.

Outro elemento simbólico nesse trânsito é a presença, em algumas cenas, da máquina de escrever: o choque entre essa ferramenta – considerada hoje artefato de museu – e o *iMac* – exemplar da tecnologia de ponta dos computadores de mesa e ferramenta considerada essencial para músicos profissionais, dado seu poder de processamento – mostra Emicida se apropriando de elementos historicamente retirados, simbólica e materialmente, dos afro-brasileiros. A desconsideração das tecnologias desenvolvidas pelos povos africanos e a opressão sofrida por eles e pelos sujeitos descendentes da diáspora é negada no início do documentário, ao mesmo tempo em que exhibe de onde Emicida partirá: do presente. A viagem à África é feita em outro tempo, “o outro tempo”, em que o negro pode produzir, consumir e pode ser. Não há, nessa apresentação, a rendição à escrita como recurso para inserção no campo artístico: o processo de escrita é apenas uma das partes, construída, inclusive, em função da voz e do *beat*.

Um momento do documentário *Sobre Nóiz* chama a atenção, quando, ao comentar a canção *Mandume*, Emicida diz o seguinte, ao apresentar Raphão Alaafin:

[...] Ele é maloqueiro, leva uma mermo na rima. Tira onda, suingando, tá nem aí pros bico. Inteligente e, assim como todos nessa música um grande *pesquisador*, um cara que tem a mente lá na frente, preocupado com nossa ancestralidade, preocupado com a autoestima dos nossos irmão, das nossas irmã, dos preto, das preta... Sabe que a gente precisa tocar nesse assunto e como isso é urgente. (EMICIDA..., 2017, grifo meu).

*Mandume* é uma canção feita a várias mãos, e a nomeação de todos os *rappers* participantes dela como pesquisadores demarca o papel etnográfico presente na

viagem de Emicida que teve como produto o álbum *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa...* Assim, há o entendimento do estudo e da pesquisa como partes de um processo que perpassa a subjetividade, e não apenas um trabalho profissional. Esse movimento não só envolve um trabalho artístico, como também irmãos e irmãs de lugares distintos, porém com dramas e alegrias comuns. Temos, assim, a escrevivência compondo o projeto do artista, o que se articula ao seguinte enunciado: "Sentir é mais importante do que entender. Entender, as pessoas entendem mais pra frente. Sentir é urgente". Sentir incorpora o saber pela experiência e pelo estabelecimento de circuito de afetos, daí a força do *asé* manifestado pelo *hip hop*.

A viagem entre memória e história pela batida do *rap*, bem como o trabalho intelectual empreendido por Emicida, permite a ele se construir como um *griot*, definido por Nei Lopes (2004) como:

[...] vocabulário franco-africano, criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes às quais, em geral está a serviço. Presente, sobretudo, na África Ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc) recebe denominações variadas: *dyéli* ou *diali* entre os Bambaras e Mandingas; *guésséré*, entre os Saracolês; *wambabé*, entre os Péules; *aouloubé*, entre os Tucolores; e *guéwel* (do árabe *qawwal*), entre os Uolofes. (LOPES, 2004, p. 310, grifo do autor).

O entendimento do seu papel como *griot* é nítido na canção *Ubuntu fristili*, que fecha o disco *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui* (2013), título emblemático para pensarmos o entrelugar ocupado pelo afro-brasileiro que se coloca em trânsito para reler a história da diáspora africana. Já havia sido apresentado um trecho da canção na subseção anterior, contudo é pertinente a íntegra dessa obra:

Axé pra quem é de axé  
Pra chegar bem vilão  
Independente da sua fé  
Música é nossa religião

Ok, ok, ok, ok, jou, seja forte  
É nossa cara fazer a vida ser certa mais que a morte  
Eu me refaço após cada passo, igual reflexo nas poças  
Mandinga, coisa nossa  
Eles não vão entender o que são riscos

E nem que nossos livros de história foram discos  
 Bamba, bamba, um bom samba, alguns petiscos  
 Ki-Suco rende dois litros, melhor que Frisco  
 Faz de conta que os racistas não perde a linha  
 Quando ergo a mão da filha dele sem armas nas minhas  
 Ruivas, morenas, pretas, divas, loirinhas  
 Doidas pra curtir quermesse de quebradinha  
 Onde um DJ comanda e manda, sabe o que faz  
 MCs são griots, o mic é pros capaz  
 Toca um "Ré laifai for roc  
 dérelai for roc, for roc"  
 E quebra tudo em paz, ou mais, arrepiá agora  
 A África está nas crianças, e o mundo?  
 O mundo está por fora  
 Saravá Ogum, saravá Xangô, saravá  
 Saravá vovó, saravá vovô, saravá  
 Saravá mamãe, saravá papai, ô  
 De pele ou digital, tanto faz é tambor  
 Eu meto essa memo, eu posso  
 e tô pra ver, algo valer mais que um sorriso nosso  
 Graças ao quê? Graças aos raps  
 Hoje eu ligo mais quebradas do que o Google Maps  
 Então respeite meus cabelos crespos, ok? Ok?  
 Pronto, falei

Axé pra quem é de axé  
 Pra chegar bem vilão  
 Independente da sua fé  
 Música é nossa religião  
 (EMICIDA, 2013).

Logo no título da canção, temos o *rap* apresentado como palavra poética com poder de fortalecer os elos dos povos da diáspora africana a partir da perspectiva presente no *ubuntu*. Esse caminho é também fortalecido com a escolha do *freestyle* como método de composição da canção, cuja letra é feita de improviso. O improviso construído com atabaques e *beats* evoca a liberdade estética defendida por Emicida. Essa possibilidade de rimar livremente exemplifica a habilidade dos artistas do universo do *hip hop* de produzir suas obras e metaforiza modos de insurgência dos sujeitos afro-brasileiros frente à realidade vivida no país. Além disso, o coro inicial, que também é o refrão da canção, é feito por todos os cantores que participaram como convidados no disco, construindo essa realização pessoal possível apenas quando é, também, coletiva. Com isso, a pedagogia manifestada logo no título reafirma Emicida como artista ciente de sua responsabilidade na construção de um projeto estético e político sustentado pela ideia de representatividade, e a filosofia *ubuntu* é o caminho escolhido para guiar essa jornada:



Ubuntu pode ser traduzido como “o que é comum a todas as pessoas”. A máxima zulu e xhosa, *umuntu ngumuntu ngabantu* (uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas) indica que um ser humano só se realiza quando humaniza outros seres humanos. A desumanização de outros seres humanos é um impedimento para o autoconhecimento e a capacidade de desfrutar de todas as nossas potencialidades humanas. O que significa que uma pessoa precisa estar inserida numa comunidade, trabalhando em prol de si e de outras pessoas. A ideia de *ubuntu* atravessa, constitui e regula inúmeras comunidades africanas bantufonas. (NOGUEIRA, 2012, p. 148).

*Ubuntu*, portanto, é apresentado como um modo de existir, nas palavras de Renato Nogueira (2012), manifestado pelo *asé* da palavra cantada e incorporado pelo coro que enuncia o refrão. Pode ser lido também, conforme Raquel Hogemann (2017) a partir da leitura de Mogobe Ramose, como

[...] uma categoria básica da filosofia africana de cariz ético-normativo, entendido a partir da perspectiva de que o movimento é o princípio do ser-sendo (*be-ing*). De acordo com esse entendimento, a condição de *be-ing* em relação a toda entidade significa que ser é ser em condição de estado. O que venha a ser percebido como um todo é sempre uma totalidade no sentido da “existência” e persiste em relação ao que está para ser. (p. 90-91).

Raquel continua sua leitura da categoria *ubuntu* com a análise do vocábulo:

No nível ontológico, não há uma escrita e literal separação e divisão entre “ubu-“ e “-ntu”, na medida em que não são duas realidades separadas e inconciliáveis. Ao contrário, são mutuamente fundantes, no sentido de que são dois aspectos do “ser-sendo” como unidade e indivisível totalidade. Nesse sentido, ubu-ntu é uma categoria fundamental ontológica e epistemológica no pensamento africano dos povos de língua bantu. É a unidade indivisível e totalizante da ontologia e epistemologia. “Ubu-“ como a compreensão generalizada do ser pode ser considerada como propriamente ontológica, enquanto que “-ntu” como ponto modal no qual o “ser-sendo” assume forma concreta ou um modo de ser no processo de envolvimento contínuo, pode ser considerado propriamente epistemológico. Processo de envolvimento contínuo que pode corresponder ao que Simondon denomina como relação transindividual, a saber, aquela que ocorre entre realidades pré-individuais e coletivas e não entre já indivíduos constituídos, mas em movimento de constituição, efeito de agenciamentos coletivos entre ser humano e matéria, ser humano e mundo. (SIMONDON, 1989, *apud* HOGEMANN, 2017, p. 92).

Assim, partindo da abordagem acima, a própria construção do vocábulo *ubuntu* já assume uma impossibilidade de descolamento entre subjetividade e o que o cerca.

O estabelecimento do sentido é construído apenas na interlocução desses dois elementos, sentido sempre precário, por ser devir. A ideia de movimento incorpora esse inacabado que desenha a subjetividade na filosofia. Essa forma de incorporação pela canção destaca o seu alcance para além de uma tradução para o termo “humanismo”: ao se considerar a integração entre sujeito e tudo aquilo que o cerca, o *ubuntu* vai além do viés antropocêntrico que perpassa as acepções de “humanismo”. Assim, ao trazermos Said para este trabalho, é necessário destacar o lugar de enunciação dele e de Emicida – lição já apresentada por Criolo na entrevista ao canal *Vibe* – para ser possível estabelecermos contrapontos entre as abordagens trazidas por eles. O autoconhecimento, uma das categorias trazidas aqui a partir do pensamento de Said, sem a dimensão daquilo “que é comum a todas as pessoas”, não abarcará o compromisso que o *rap* carrega em si, a escrevivência possível no canto falado. Logo, a filosofia *ubuntu* exige daquele que se constrói com ela a necessidade de estar em trânsito: o não se fixar é permitir, a todo momento, estar livre para conhecer e construir comunidades, é, afinal de contas, ser-em-comum.

Novamente, retomo a crítica de Stephanie Ribeiro (2015), pelo fato de, em seu artigo, ela ter apontado outras práticas questionáveis do artista. Se, por um lado, temos, em suas produções, o compromisso do *rap* como esse lugar múltiplo e afirmativo, cabe retirar dessa crítica direcionada a Emicida o entendimento de que, fruto das contradições que ainda se impõem na sociedade, suas práticas podem não só denunciá-las, como também reiterá-las.

Em “música é nossa religião”, o *rap* se faz territorialidade que permite a existência dos sujeitos afro-brasileiros, ao mesmo tempo em que eles constroem a existência dos manos e das minas. Tem-se, assim, a escrevivência manifestada pelas vozes que cantam no entrelugar da história e da memória e que coletivamente constroem caminhos para a existência de suas subjetividades, além daquilo que cerca esses sujeitos. Daí a importância da viagem realizada por Emicida e de construir territorialidades a partir dos trânsitos entre Brasil e África. O canto é espaço de incorporação dessas coletividades e territorialidades, sem o apagamento das diversidades que a compõem.

Após o refrão, há, além da indicação para que o interlocutor afro-brasileiro da canção seja forte, o uso do dêitico “eles” para demarcar quem não entenderá os riscos (e, no momento desse verso, um *scratch* aparece na canção) nem os discos que foram os livros de história dos afro-brasileiros. Aqui, a referência aos riscos e discos é

importante para pensarmos o *rap* como rasura artística, cultural e social, que se apropria dos objetos culturais e desloca-os com o uso da citação. O *scratch* é essa rasura sonora que diz o já dito de uma forma diferente, e, ao associar os discos aos livros de história, Emicida apresenta o choque entre história tradicional e memória incorporados pelo *griot*, usando o *scratch* e sua voz como representantes da oralidade das culturas da diáspora africana, o que também é incorporado na mistura de atabaques e *beats*. Por conta dessa responsabilidade, “o *mic* é pros capaz”, ou seja, o compromisso do *rap* deve ser assumido e sustentado para que o *MC* possa, de fato, ser aquele que carrega o microfone. E Emicida se realiza nesse compromisso:

De pele ou digital, tanto faz é tambor  
 Eu meto essa memo, eu posso  
 e tô pra ver, algo valer mais que um sorriso nosso  
 Graças ao quê? Graças aos raps  
 Hoje eu ligo mais quebradas do que o Google Maps  
 Então respeite meus cabelos crespos, ok? Ok?  
 Pronto, falei  
 (EMICIDA, 2013).

Na performatização de sua imagem, o *rapper* destaca sua relevância para a cultura brasileira e para a cultura afro-brasileira, destacando os aparatos tecnológicos musicais que estão ligados ao universo do *rap* e evocando elementos que manifestam a hiperconectividade da sociedade contemporânea, como o *Google Maps*. Ao fazer isso e afirmar que “de pele ou digital, tanto faz é tambor”, Emicida embaralha as origens para mostrar seu modo de produzir sentidos a partir delas, novamente se forjando como *griot*. Além disso, a experiência metaforizada pelos cabelos crespos é, também, um jogo operado pelo compositor para nos levar a outras formas de se pensar a experiência, sem apagar a sabedoria trazida pelos mais velhos: levando em conta a importância de Emicida no *rap* nacional hoje e sabendo a importância dos *MCs* e grupos de *rap* que construíram o cenário no Brasil desde os anos 80, ao fazer a troca de “cabelos brancos” por “cabelos crespos”, Emicida canta esse histórico e sua vinculação a esse chão percorrido pelo *rap* nacional, além de reafirmar sua imagem de sujeito afro-brasileiro e transformá-la em referência, assim como muitos *rappers* foram para ele.

Outro aspecto fundamental para essa construção de referências – e consequentemente a autoconstrução de Emicida como uma referência para outros sujeitos – é como ele entende seu produto musical. Em entrevistas, podemos ver

Emicida sinalizando a liberdade estética e temática e a não subestimação de seu público como paradigmas de seu processo de composição. Em afirmações como “Eu, enquanto artista, gosto de jogar no *hard*, tá ligado?” (EMICIDA... 2018), há, assim como em Criolo, a percepção de que a transformação do *rap* quanto ao modo de composição ou às referências não é uma ruptura com o “verdadeiro” *rap* ou o “verdadeiro” posicionamento dos *rappers*, mas a articulação do compromisso do estilo à liberdade artística, o que permitiu seu maior alcance de público e, conseqüentemente, seu destaque na música brasileira contemporânea.

A palavra “referência” guia minha leitura de Emicida e permite apontar algumas distinções referentes aos artistas em estudo. Esse termo transita entre a diferença necessária que é engendrada nas obras de Emicida, como também evoca representatividade e, conseqüentemente, representação, categoria que remete à mimese e que evidencia o paradoxo entre identidade e diferença. Emicida busca deslocar modelos historicamente naturalizados e construir novos, contudo nota-se o uso de caminhos – como sua atuação empresarial – que chocam com os limites dessa mudança de paradigma. Dito de outra forma, a apropriação de modos de atuação social negadas aos afro-brasileiros carrega os avanços decorrentes dessa assimilação, porém ainda exigem a atuação dentro de um cenário hegemonicamente branco e detentor de poder financeiro e político, a exemplo da indústria fonográfica. Assim, o canto de insurgências propagado por Emicida, ao mesmo tempo, anuncia a comunidade que vem e indica ações ainda moldadas por um contexto econômico de mercado.

Assim, sua atuação com empresário e determinadas práticas que são apontadas como contradições do artista podem ser lidas como enfrentamentos assumidos por ele na incorporação desse papel de construtor de referências. A articulação entre produção artística e atuação empresarial tenta fazer convergir as várias leituras que a palavra “liberdade” pode ter para o *rapper*. Desse modo, o artista segue na direção de um empreendedorismo<sup>3</sup> negro ou afroempreendedorismo<sup>4</sup>. No

---

<sup>3</sup> “Conjunto de atividades que visam proporcionar ao empreendedor, no decurso de sua ação, plena liberdade. Tal liberdade se manifesta devido à ocorrência de uma ruptura com aquilo que lhe proporciona segurança e estabilidade. O estado de dependência em relação a fatores externos (existente na segurança e estabilidade) é substituído pela possibilidade de ser sujeito da ação. Sua base é transdisciplinar e teleológica, sustentando-se na busca pela realização plena do ser”. (BOAVA, 2006, p. 116).

<sup>4</sup> “No Brasil, com o passar dos anos, foi se percebendo algumas estratégias praticadas por afroempreendedores como atos de resistência a um mercado com empreendedores majoritariamente brancos. A tática adotada pelos afroempreendedores foi a atuação mercadológica a partir da condição

terceiro episódio de *Histórias do Rap Nacional* (2016), da TV Gazeta, disponibilizado no *YouTube*, Emicida afirma:

A Paula Lavigne, uma vez, me falou um bagulho muito foda: o que a gente faz é que nem circo, mano, tá ligado? O pai passou pro filho e não tem um lugar onde você possa ir lá, ler sobre aquilo e aprender como se faz. Então, o que é propriedade intelectual, tá ligado? Essa é a base do bagulho que a gente faz, sabe? Eu ser dono das coisas que saíram da minha cabeça. Quando você vê os cara lá fora, tipo *Aftermath* [fundada pelo *rapper* estadunidense Dr. Dre], cheio de não sei que lá... A *Roc-A-Fella*, do Jay Z, todas essas coisas, tipo o quê: eles desenvolvem aquilo no cerne da coisa, que é com todo amor pela música e a mensagem que eles precisam passar, e, mano, agora a distribuição pode ficar a cargo de alguém que só distribua a coisa.

A tomada de consciência do modo como se configura a relação entre artistas e empresários da indústria fonográfica fez com que Emicida percebesse como essa relação desigual interferia na dificultosa projeção de artistas negros. Consequentemente, era necessário também fugir, na ótica do *rapper*, de uma ideia de *rap* como algo *underground*, que não pode, sob a pena de “se vender”, se apropriar de ferramentas dessa indústria para oportunizar maiores trocas entre artistas e públicos de diferentes lugares. Em vídeo da Studio62 (EMICIDA..., 2014), Emicida cita iniciativas no universo do *hip hop* nacional que o despertaram para a idealização da *Laboratório Fantasma*, como as revistas *Rap Brasil* e a *Rap News*, as gravadoras Quatro P, dos DJ KL Jay e Xis, Raízes, de Rappin' Hood e KL Jay e Cosa Nostra, do Racionais MC's.

É relevante também considerar, na defesa que Emicida faz de sua atuação com a *Laboratório Fantasma*, o racismo encoberto nas acusações de incoerência em um *rapper* ter uma empresa. Assim, como afirma em entrevista para a *Le Diplomatie Brasil* (2018):

Talvez minha cruz seja a liberdade. E eu não acho que a liberdade seja uma coisa ruim; não chamo ela de cruz nesse sentido. Mas a atmosfera do nosso país faz com que a liberdade seja um bagulho amaldiçoável quando é um preto livre, tá ligado? A vida inteira a gente tá cantando sobre ascensão, sobre quebrar as barreira, vencer e mostrar como a vitória também pode ser possível, tá ligado? A gente corta e vem pra 2018, 2017, quando um monte de cabaço lá do MBL, num evento de gala, pega a foto do Emicida e coloca "usa um terno

---

étnica, explorando a comercialização de produtos intrínsecos às necessidades do indivíduo, vontades, escolhas, das suas identificações que são a origem da concepção da sua identidade". (ALMEIDA *apud* CAMPOS, 2018).

de 15 mil, isso é uma grande contradição no discurso dele" Então, tá ligado? Eles nunca se incomoda quando vê um preto na calçada, tá ligado? Eles nunca se incomoda quando eles vê um preto jogado no meio do lixo, andando pelado, louco, na rua, amontoado nas cadeia, tá ligado? Mas aí ganhando o troféu de nome do ano na música, com terno foda, e tava todo mundo na festa com terno foda, e só o meu virou o motivo da polêmica, sacou, nesse momento, consigo ler claramente que, mano, é liberdade. A liberdade ofende, ela se torna uma cruz, por quê? Porque, na cabeça dessas pessoas, mano, nós tem que ser miserável.

Na sequência, ele aborda especificamente as acusações direcionadas à *Laboratório Fantasma*:

Já vi militante preto reduzindo isso aqui [a Lab Fantasma, onde ocorreu a entrevista], falando que isso aqui é dinheiro, tá ligado? Os *boy* falar isso aí, foda-se, tá ligado? Os cara que tá lonjão... Agora, ver, tipo assim, os cara que luta por igualdade, tá ligado, que luta pra falar que, mano, os preto tinha que ter os bagulho, tinha que alcançar... Isso aqui não é só dinheiro, mano, tá ligado? Se você olhar, dinheiro é a camada mais superficial disso aqui, tá ligado? Isso aqui é um grupo de amigo que olhou pro bagulho que era impossível e fez o barato acontecer. As pessoas vêm aqui, mano, elas saem acreditando que dá pra mudar o mundo, tá ligado? Isso aqui é um símbolo, mano, entendeu? A Laboratório Fantasma é isso, mano: é um símbolo de fé, mano, de força, tá ligado? E ela nasceu numa favela, ela nasceu preta, e a gente faz questão de falar isso. A gente tem se organizado dentro de bolhas, tá ligado? Tem a bolha dos direitista, tem a bolha dos esquerdista, tá ligado? Tem a bolha dos ativista, tem a bolha dos militante disso, tem a bolha daquilo, tá ligado? A Laboratório Fantasma criou uma bolha de possibilidade, mano. As pessoas vêm até aqui, olha e acredita, tá ligado?

A Laboratório, nascida de um coletivo de nome *Na Humilde Crew*, foi a forma encontrada por Emicida e seu irmão, cantor e hoje sócio da empresa Evandro Fióti, para fazer circular as primeiras *mixtapes* do artista. Assim, seja na seção “Quem somos” do *site* oficial da empresa ou em declarações dos dois artistas, como o vídeo *Laboratório Fantasma - O Empreendedorismo no Rap (MuitaTretaVM)* (2014), é reiterada a ideia de articulação coletiva e colaborativa, além do profissionalismo na estruturação da empresa, para que a perspectiva de Emicida acerca da ideia de liberdade possa ganhar corpo. Há, evidentemente, limites, impostos pelas próprias condições do sistema econômico vigente, que são, inclusive, os principais eixos do que se pode considerar contradição na figura do artista em sentido amplo. A escolha pelo uso de uma empresa como estabelecimento de redes entre artistas e audiência, o estabelecimento, com essa audiência, de uma relação de compra e venda e o valor

atribuído a essas mercadorias são pontos que destacam os limites dessa liberdade: ao se estabelecer um valor a esses produtos, sejam eles um álbum ou um boné, quem tem acesso a eles? Que alternativas poderiam ser escolhidas pelo artista para promover essas redes sem a assunção da imagem de empresário? Em que medida as discrepâncias raciais podem se apartar do modo de produção capitalista, representado aqui por grandes empresários da indústria da música, que mercantiliza produções culturais para gerar lucro sobre elas?

Esses questionamentos não deixam de passar por minhas leituras da atuação de Emicida. Considero questões ainda mais atuais e necessárias, em tempos em que o empreendedorismo se tornou a panaceia social em tempos de acirramento do neoliberalismo, reformas trabalhista e de previdência e de esvaziamento das frágeis garantias sociais e trabalhistas presentes em nossa legislação. Esse posicionamento se apresenta como uma resposta às violências desse contexto sem, contudo, traçar alternativas para além do capitalismo. Entretanto, Emicida, na minha leitura, tem consciência de que esse lugar é necessário dentro de sua perspectiva política: ele se constrói como referência ao “botar a cara de Zumbi em cada nota de duzentos”, indicando possibilidades de existências, testando os limites que o capitalismo impõe. Segue seu posicionamento acerca dessa urgência:

Por que que as pessoa que se identifica com Emicida, tá ligado, não vai ter uma camisa pra mostrar por mundo, tipo, "ó, mano, tô escutando essa parada aqui"? Se eu que acompanho a história dos preto no Brasil, sei que, mano, a gente é dono de pouquíssima coisa, tá ligado? A gente sempre gera dinheiro pra uma terceira pessoa, tá ligado? Os artista sempre gera dinheiro; na história dos preto, então, mais ainda, mano. A gente faz um montante de dinheiro legal, mas vem uma forpela pequenininha e o resto vai pra uma terceira pessoa que, muitas vezes, não tem nada a ver com esse bagulho aqui ou tem alguma coisa a ver, mas não tem o mesmo afeto que a gente tem por isso. Eu quis fazer o contrário: quis que o montante fosse pra mão de alguém que tenha afeto pra aquilo pra que essa pessoa direcionasse de uma outra forma, tá ligado? [...] Então, a gente queria respeito. Mais do que respeito, a gente queria amor, queria identificação, queria alguém que vestisse a camisa e falasse: “mano, é nóiz!” A gente não encontrou isso aí no mercado, então essa pessoa teve que ser nóiz. Nóiz precisamos do cara que vai filmar, nóiz precisa do cara que vai ajudar... Mano, quem vai ser? Em vez de olhar pro mercado, ver os cara que têm um puta *know-how*, que vai chegar aqui pedindo um puta dum dinheiro e às vezes ele vai querer direcionar nóiz prum lado que é mais fácil pra ele, mas não é mais bonito pra cultura, em vez disso aí, nóiz ligou prum parceiro nosso chamado Mundico, mano. Mundico trabalhava na Santa Ifigênia e tinha uma filmadora digital. Foi assim que a gente foi montando nosso pessoal: nosso time foi todo montado

com pessoas que amam o hip hop e se identificam com aquela parada. (EMICIDA..., 2014)

Após essas afirmações, Emicida arremata: “Todo mundo tava dentro da festa, ninguém deixou nóiz entrar na festa e nóiz fez a festa na rua, tá ligado? Aí a porta abriu e agora todo mundo quer vir pra rua.” E, ao citar o livro *Zicartola*, de Maurício Barros de Castro, que conta a breve história do restaurante que o músico Cartola abriu com sua esposa Dona Zica, embasa sua visão empresarial a partir do posicionamento do autor Elton Medeiros, referenciado na obra:

Independente da nossa ideologia, a gente vai ter que ser competente dentro do capitalismo, sabe por quê? Porque é dentro dele que a gente nasceu e, por mais que a gente subverta, odeie o contexto em que a gente tá inserido, a gente vai ter que operar com competência aqui pra poder mostrar um outro caminho, sacou? Obviamente, a gente quer um mundo com igualdade, a gente quer um mundo sem tantas barreiras, sacou? É a única maneira, que eu acredito, de sugerir isso pro mundo hoje é mostrando o quão esse caminho é obsoleto... Construir essa outra barreira, a Laboratório Fantasma é isso. (EMICIDA..., 2014)

Portanto, para garantir sua liberdade como artista negro, Emicida busca costurar as correspondências entre suas frentes de atuação, destacando o papel da Laboratório Fantasma como o caminho que ele trilhou com outros manos e minas, para ser exemplo de liberdade e de afirmação da vida para afro-brasileiros:

É porque os irmãos, eles é impressionado pela frase que as pessoas adoram repetir, que é o “ah! Fulano se vendeu! Ciclano se vendeu!” Eu me vendi no tempo em que ninguém me conhecia, mano, tá ligado? Trabalhava de pedreiro, mano, ganhava 25 real por dia pra uma véia que ficava me xingando, mano, me ofendendo. E eu ia lá por 25 reais. Humilhado, eu ia trabalhar contra minha vontade, tá ligado? Isso era se vender. Trabalhei numa empresa aqui no centro [de São Paulo], mano; o bagulho era praticamente trabalho escravo: fazia tudo, ganhava pouco. Na época, eu pegava um buzão 4:25 da manhã pra tramar naquela empresa de evento lá na Vila Zilda, aquilo ali era se vender, mano. E por muito pouco. [...] E eu precisava abraçar aquilo, porque não tinha perspectiva de vida nenhuma, então 50 reais mudava minha vida e parte da vida de minha família. [...] Tem ninguém mais livre que eu não: faço o que eu quero, quando eu quero, mando quem eu quero se fuder a hora que eu quero, sacou? Laboratório Fantasma é isso, o Emicida é isso. [...] E eu acho que a arte é isso. (EMICIDA..., 2014)



Desse modo, a postura intelectual de Emicida, manifestada em sua persona artista e figura pública, mistura-se à persona empresário, incorporando essas visões sem apagar os conflitos evidentes ao associarmos tais posturas. Desse modo, construir referências, na visão do artista, é tentar traçar caminhos conhecidos, contudo não oferecidos a negros e negras no Brasil. Os limites que a ideia de empreendedorismo traz, quando levamos em conta a difícil realidade das micro e pequenas empresas no país, convida a problematizar essa escolha como possibilidade, por conta dos paradoxos que envolvem essa ideia: por um lado, tenta-se apagar a lógica mercantil e atribuir sentido ao que se produz, como fica evidente na relação entre trabalho e amor; por outro, as relações de trabalho são impostas, inclusive pelo Estado, quando a empresa ganha forma, forma jurídica, determinada por um CNPJ e na regulamentação dos vínculos de trabalho estabelecidos. Não há, aqui, em minha postura, condenação absoluta dessa prática, e apresentar o posicionamento do artista é uma escolha minha em indicar que ele tem consciência desses limites, contudo considero necessário pontuar e contrapor aos discursos dele em outros campos. A coerência argumentada por ele, a partir das ideias de referência e liberdade, é um modo de tentar dar sentido a esses limites e de apresentar possibilidades, ainda que parciais, de fissurar a lógica racista enraizada no Brasil. Ao não se conformar com militantes negros acusando-o de ser mercenário, considero que ele tenta problematizar o que às vezes se manifesta como cartilha de militância, em que há uma forma mais ou menos adequada para se posicionar frente a uma problemática social. Por isso, leio tais contradições como limites decorrentes do lugar que ocupamos em uma sociedade capitalista, em que as respostas a esse modelo vão transitar, em maior ou menor grau, ainda dentro dessa lógica.

Criolo e Emicida possuem significativa relevância no cenário cultural brasileiro, trazendo diferentes visões para a imagem do *rapper* no Brasil e contribuindo para a reflexão sobre a sociedade e a cultura brasileiras. Seus modos de atuação, pela construção de afetos e de referências, denotam a rasura das imagens estereotipadas, o que se evidencia na riqueza de perspectivas de afro-brasileiros cantados em suas canções. Ademais, as contradições carregadas pelos artistas em suas práticas são elementos que os inserem no contexto da modernidade tardia brasileira, em que as diferentes exposições revelam avanços e impasses decorrentes do papel público que eles possuem. Assim, considero importante apontar como o senso comum que constrói na figura do *rapper* a imagem de porta-voz da periferia é ainda uma marca

nas atuações dos artistas em estudo, de diferentes formas. Assim, a postura insurgente, necessária em tempos em que falar é uma urgência, mescla-se a uma autolegitimação dos artistas estudados, validada a partir de suas trajetórias de vida. É fundamental a assunção dessa postura, como também é fundamental o movimento do público de se relacionar como construtor coletivo do discurso dos *rappers*. Essa interlocução é possibilitada por mídias digitais e, principalmente, pela disposição dos artistas em estabelecer esse diálogo. Por isso considero possível a construção de uma organicidade na atuação intelectual que não só transite entre culturas, como também permita que a canção seja espaço de debate e de construção, organicidade que pode trabalhar com propostas que sejam insurgentes e que também estejam abertas à autocrítica constante.

Nesta etapa do trabalho, foram trazidas perspectivas acerca do intelectual, para pensarmos as aproximações e os limites delas para compreendermos a atuação de Criolo e Emicida, levando em conta o projeto estético e político nas suas atuações. Assim, busquei não enclausurar os *rappers* em tais perspectivas, mas rimar suas práticas com essas visões acerca do intelectual, como forma de mapear o alcance desses sujeitos em suas atuações ao mesmo tempo musicais, pedagógicas, políticas, etnográficas, culturais etc. Ou seja, pela atuação múltipla assumida por eles, entrelaçada pela multimodalidade do universo do *rap*.

## 6 CONSIDERAÇÕES SOBRE A HIPÉRBOLE DOS MEDOS

A escrita desse trabalho envolveu impactos, perplexidades e desencantos, sendo este último o divisor de águas para que a tese fizesse sentido para mim. Produzir um trabalho de natureza acadêmica vinculado a uma instituição de Ensino Superior no Brasil em anos de manifestações contra eventos como Copa das Confederações e Copa do Mundo, processo de *impeachment* de Dilma Rousseff, o processo eleitoral de 2018 e assassinatos e mais assassinatos de negros e negras – anônimos em estatísticas ou famosos pela ironia da morte como bandeira – pareceram esvaziar a escrita ao ponto de jogá-la no limite da incomunicabilidade: um misto de afonia em um período em que gritar era o único movimento possível. Além disso, os incômodos que perpassam minha formação acadêmica e que se manifestam no modo como conduzo minha escrita neste trabalho me provocam a todo momento com as seguintes perguntas: por que e para quem falar?

Seguindo a liturgia dos trabalhos escritos, a introdução e a conclusão foram as últimas etapas. Contudo, mais do que orientação que recebemos ao longo de nosso processo de formação universitária, introdução e conclusão, em 2019, serviram para que esse trabalho voltasse a dizer algo. Ver o que foi escrito e se enxergar nesse processo é o paradoxal início-fim do ciclo que estudantes de pós-graduação vivenciam ao terminar um trabalho de doutorado enquanto seguem suas vidas dando continuidade a esse trabalho. A carreira docente se apresenta como esse campo cuja ideia de início e fim se misturam.

Produzir música e escrever sobre essa linguagem sempre foi meu desejo, porém era urgente, para mim, escolher caminhos que me permitissem entender meu lugar no Brasil contemporâneo. Estar em uma Universidade pública vinculado como aluno era o principal, o que, para mim, se colocava como responsabilidade sobre como me posicionar e sobre o que produzir. Por conta disso, tanto no mestrado como no doutorado a canção popular brasileira se fez presente. Foi o modo pelo qual eu consegui transformar desejo em política. Entre os altos e baixos que envolvem a elaboração de um trabalho extenso e exigente como uma tese, há momentos em que esquecemos por que estamos fazendo aquilo e nos seguramos nas obrigações curriculares e burocráticas, uma das consequências da sensação de desamparo, gritante nesse processo de escrita.

Iniciar o 2019 com a conjuntura política direcionada a algo além do desamparo – e aqui novamente falo de morte como política – ao mesmo tempo que finalizo esse trabalho faz com que as perguntas que me acompanham desde a graduação insistam em seu lugar de perguntas: as respostas – possíveis e precárias – ensaiam-se nessa tese, que ainda são vagas, posto que toda resposta se volta para trás, para o já ocorrido. Responder é uma tentativa de cristalizar o tempo em discurso – resgatar as cinzas do passado e cimentar um futuro que se faz de luz e sombra. Talvez por isso a ciência esteja mais associada a perguntas certas, não a respostas certas. Por isso, por que e para que falar hoje me parecem ser as perguntas certas. Certeza que obviamente se modifica, contingente, mas que agora é como sinto essas perguntas.

Falar sob a hipérbole dos medos: os ódios de hoje e os ódios históricos, enraizados na formação do povo brasileiro e que aparentemente germinaram rapidamente em meses. Falar sob a morte, a transformar em migalhas os corpos que alicerçam as ruínas de nossa modernidade. Falar sob o silêncio, sentido nas bolhas que se furaram e que escancaram a morte no olhar de parentes, vizinhos, conhecidos e outras pessoas antes cordiais em suas convenções e convicções. Falar sob nossa herança colonial, encubada nas relações e nas instituições e que despertou o gigante adormecido, titã de ódios e rancores, Leviatã verde-amarelo a devorar cadáveres em nome do medo. Falar sob o fogo cruzado da ordem, da democracia e do dever de ficar calado.

A mensagem “ninguém solta a mão de ninguém”, a princípio piegas, circulada logo após o resultado do segundo turno das eleições presidenciais como imagem, é relevante por simbolizar o ensinamento prático de toda atuação política – tornar o outro próximo, parceiro, mano, companheiro. Esse gesto – esquecido também por aqueles que se consideram de esquerda – nos fez lembrar que todas essas manifestações que se alimentam do medo estão conjugadas com nossa dificuldade de nos comunicarmos. Seja nas redes sociais, nos espaços universitários ou de militância, a escuta se tornou uma dificuldade, decorrente da vontade de falar. Então, para que falar, quando não para ser gesto? Para que falar, se esse ato se faz como existência autônoma que se diz existir independente do outro? Por isso, a sensação de termos falado sob todo esse sangue, estando nós, estirados, observando esse rio correr acima de nossos corpos, ao mesmo tempo em que somos levados.

É também tempo – se é que um dia se deixou de ser – de falar sobre a hipérbole dos medos: criar modos de significar tais medos, de criar com o desamparo

e com outros. A morte: o medo último, que diz o inútil de seu corpo e que diariamente nos diz o fim. Falar é viver, quando o silêncio é seu atestado de óbito. Fala sobre e falar com. Essa foi, para mim, a forma de fazer dessa tese espaço para mais perguntas.

Estudar o *rap* foi, ao mesmo tempo, o caminho para poder construir perguntas que me situassem nesse Brasil contemporâneo e o modo de transformar em escrita um antigo desejo de me colocar em minha formação acadêmica. Enxergar minha construção como homem negro foi possível e necessário com esse trabalho. Isso envolve a escolha por Criolo e Emicida: primeiros artistas de *rap* que me fizeram parar e ouvir atentamente as canções, foi com eles que – tardiamente – mergulhei em um universo musical que faz parte da história de negros e negras no Brasil e no mundo. Não ter tido esse contato na adolescência faz com que eu diga ter sido tardio o contato, um misto de culpa, de sensação de perda de tempo e um retorno à sensação de estar descobrindo e vivenciando modos de ser diferentes. Sensações que me impelem a falar.

Assim, ao mergulhar em aspectos teórico-críticos envolvendo canção popular, modernidade tardia e subjetividades afro-brasileiras, busquei entrar em diálogo com reflexões contemporâneas que estão sendo desenvolvidas no campo das Letras hoje. Com isso, a responsabilidade de ocupar uma vaga como estudante se coloca como condição para que eu compreenda o lugar de onde estou falando. Atrelado a isso, ao escolher canções de *rap* como produção artística com a qual me ponho em diálogo, tento fazer com que, mais do que tema de faculdade, o *rap* e aqueles que se constroem nesse e com esse gênero musical não sejam apenas objeto da história e de práticas acadêmicas, mas agentes. Também me fez pensar as contradições que envolvem o lugar do professor hoje: a sala de aula, mais do que nunca, virou território de encontros e choques, decorrentes em grande medida dessa cruzada conservadora contemporânea. Esse espaço, estruturado em práticas que engessam o saber na formalidade, no cumprimento de metas e na formatação de sujeitos, é também um dos principais campos em que o diálogo é exercitado, mesmo em tempos de ódio. Pensar a educação para além do ensino formal e fazer com que essas experiências possam permear esses espaços institucionalizados são demandas, para mim, necessárias.

Mas, além dessas instituições, a rua, como espaço do encontro e do público, do informe do acaso e da multiplicidade, é o território onde devemos estar. Do *hip hop*

e de outras formas de ocupação, é necessário pensar as metáforas que permeiam esse espaço e as formas com as quais podemos dar sentido a ele. Em tempos cuja violência e o medo nos enclausuram em condomínios, em bolhas e em individualismo, estar na rua é urgência e um constante exercício do desamparo. As referências à autoconstrução nas periferias e ao contexto em que o *rap* está inserido exercitam constantemente essas formas de ressignificar o medo.

Ver as sombras é paralisante. Nos acorrenta aos pelourinhos do passado e das salas de tortura. Nos amedronta frente a marchas verde-amarelo, em nome da família, de deus e da propriedade. Esse passado que assombra as ruas de hoje nunca deixou de ocupá-las. Assumir as contradições existentes, enfrentá-las e trabalhar para propósitos que talvez não sejam vistos são posturas ligadas ao contemporâneo. Existir no presente é carregar a responsabilidade de ver as sombras nos facho de luz anunciados ao mesmo tempo e ocupar os trânsitos, as incontingências. Negar as certezas – inclusive a de um futuro melhor – é a maior força, por ser esse um tempo que não existe.

Ser contemporâneo, para mim, hoje, é positivar o desamparo. Foi esse o caminho escolhido ao ler as canções e as práticas que estão ligadas a este trabalho. Foi esse o afeto que perpassou esse trabalho ao longo de quatro anos de escrita e de reflexões acerca das potencialidades e dos limites que envolveram os artistas estudados, minhas práticas e minha escritura. Um choque diário com incertezas, não limitadas a leituras, fichamentos ou horas e horas de páginas em branco banhadas de café, mas ligadas à prática docente, a manifestações de rua, à autorreflexão quanto aos caminhos escolhidos profissionalmente e a até que ponto as contradições romperam o limite da atuação e se tornaram apatia ou resignação. O caminho aparentemente solitário da produção de um trabalho de doutorado carrega o risco de um mergulho sem volta nessas reflexões, que tangenciam a paranoia e, em uma realidade brasileira que faz da saúde mental mercado, se torna mais um trabalho de morte. O maior dos medos, que nos encerra na inação, na rotina e que faz do corpo adoecido o silêncio sem remédio da ordem e do trabalho. O medo do fim do mundo que se torna o medo individualista em dar conta de nossas demandas diárias de sobrevivência e que nos entorpece de mais medo.

Desse desamparo novamente vem o movimento cíclico de início-fim: fim do vínculo institucional de 13 anos com uma Universidade, início de uma etapa em que, independentemente de ter ou merecer o título para o qual esse trabalho é requisito, a

mensagem deixada por ele, agora, faz sentidos. Agora, consigo tomar as perguntas com as quais entrei na Universidade como horizontes, não apenas como algo a ser respondido. Chegar nesse estágio do trabalho é conviver com o inconformismo de que ele nunca será finalizado. É encarar a hipérbole dos medos no meio da encruzilhada. No cruzamento de avenidas, de periferias, de histórias, de professores, de alunos, de subjetividades. Incompleto por estar na encruzilhada. E é justamente onde ele deve continuar.

## REFERÊNCIAS

### Obras artísticas

BRANDÃO, Leci. *Leci Brandão*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1985.

CRIOLO. *Ainda Há Tempo*. 2016a. Disponível em: <<http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

CRIOLO. *Boca de Lobo*. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jgekT-PEb6c/>>. Acesso em: 30 set. 2018.

CRIOLO. *Cóccix-ência*. 2014a. Disponível em: <<http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 18 set. 2014.

CRIOLO. *Convoque seu Buda*. 2014b. Disponível em: <<http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

CRIOLO. *Duas de Cinco*. 2014c. Disponível em: <<http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

CRIOLO. *Sangue no Cais*. 2014d. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=GQ8xl\\_BGSWQ](https://www.youtube.com/watch?v=GQ8xl_BGSWQ)>. Acesso em: 25 jan. 2017.

CRIOLO. *Nó na Orelha*. 2011. Disponível em: <<http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 18 set. 2014.

DMN. H. Aço. In: *Saída de Emergência*. São Paulo: Gringos Records, 2002.

EMICIDA. *Boa Esperança*. 2015a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AauVal4ODbE>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

EMICIDA. *Doozicabraba e a Revolução Silenciosa*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2011.

EMICIDA. *Emicídio*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010a.



EMICIDA. *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.

EMICIDA. *Obrigado, Darcy! (O Brasil que vai além)*. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YvQLw8XRBKQ>>. Acesso em: 07 fev. 2017.

EMICIDA. *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...* São Paulo: Laboratório Fantasma, 2009.

EMICIDA. *Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015b.

EMICIDA. *Sua Mina Ouve Meu Rep Tamém*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2010b.

ELNIÑO, Thiago. *Pedagoginga*. In: *A Rotina do Pombo*. 2017. Disponível em: <<http://www.mediafire.com/file/i7ifywzj197nw7j/Thiago+ElNin%CC%83o+-+A+Rotina+do+Pombo+%282017%29+-+mp3.zip>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SCIENCE, Chico; ZUMBI, Nação. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

SOARES, Elza. *A mulher do fim do mundo*. São Paulo: Circus, 2015.

### **Referências teórico-críticas**

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Paginação irregular (ebook).

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALMEIDA, Tereza Virginia. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 316-325.

ALTHUSSER, L. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

AUGUSTO, Acácio. A farsa da democracia securitária. *Intervenção e Revolta*, p. 18-23, mai. 2018. Disponível em: <[https://urucum.milharal.org/files/2018/05/urucum\\_interven%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_revolta.pdf](https://urucum.milharal.org/files/2018/05/urucum_interven%C3%A7%C3%A3o_e_revolta.pdf)> Acesso em: 02 dez. 2018.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BACAL, Tatiana. Produzindo sonoridades: a ambiguidade de uma categoria ou a destruição do nome. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 317-333.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. A modernidade como paradoxo. Modernidade estética no Brasil. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 167-178.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Ed: Brasiliense, 1987a. (Obras escolhidas). v. 1. p. 165-193.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Ed: Brasiliense, 1987b. (Obras escolhidas). v. 1. p. 222-234.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas). v. 3.

BOAVA, Diego Luiz Teixeira. *Estudo sobre a dimensão ontológica do empreendedorismo*. Dissertação de Mestrado em Administração. Universidade Estadual de Londrina. Londrina: UEL, 2016.

BORGES, Juliana. *O que é: encarceramento em massa?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2018. Paginação irregular.

BREUJILLY, John. Abordagens do nacionalismo. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Tradução de Verena Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 155-184.

BUENO, Winnie. Quantos meninos negros precisam ser encarcerados para que combatamos a seletividade penal?. *Justificando*, mar. 2017. Disponível em: <<http://www.justificando.com/2017/03/10/quantos-meninos-negros-precisam-ser-encarcerados-para-que-combatamos-seletividade-penal/>> Acesso em: 23 fev. 2018

CALBUQUE, Carlos Albuquerque. O Crítico da Rua. In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (Orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 399-422.

CAMPOS, Amanda Alves. *A valorização do negro no Brasil e o afroempreendedorismo*. Monografia de Graduação. Universidade Federal de Ouro Preto. Minas Gerais: UFOP, 2018.

CARRIZO, Silvana. Mestiçagem. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 261-288.

CATINI, Carolina de Roig; MELLO, Gustavo Moura de Cavalcanti. Escolas de luta, educação política. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 37, n. 137, p. 1177-1202, out/dez. 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v37n137/1678-4626-es-37-137-01177.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2018.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência* - pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DOMINGUES, José Maurício. *Modernidade global e civilização contemporânea: para a renovação da teoria crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

EVARISTO, Conceição. Escrivências da Afro-Brasilidade: história e memória. *Revista Releitura*, Belo Horizonte, n. 23, p. 1-17, nov. 2008. Fundação Municipal de Cultura. Disponível em: <<http://migre.me/td4kx>>. Acesso em: 22 set. 2018.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007.

FINNAZI-AGRÒIN, Ettore. Munus e Communitas: a identidade negociada e a comunidade ausente na Modernidade brasileira. In: PENNA, João Camillo; MARIA, Ângela. *Comunidades sem fim*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p. 90-103.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 18. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx: theatrum philosophicum*. São Paulo: Princípio, 1997.

FREITAS, Henrique. Afro-rasuras: o hip-hop como agência biopolítica dos letramentos negros. In: OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos (Orgs.). *Subalternidades em perspectiva: limites, ausências e devires*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 125-138.

FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. 34. ed. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. *Revista Brasileira de Educação*, n. 23, São Paulo, 2003. p. 75-85.

GRAMSCI, Antonio. Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Edição e tradução de Carlos Nelson Coutinho. Coedição de Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 13-53.

GOMES, Renato Cordeiro. Modernização e controle social – planejamento, muro e controle social. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 199-213.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003a.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003b.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2006.

HOLSTON, James. *Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. Tradução de Cláudio Carina. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOGEMANN, Raquel. *Direitos Humanos e Filosofia Ubuntu*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2017.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MAZZEO, Antonio Carlos. *Estado e burguesia no Brasil: origens da autocracia burguesa*. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 32, p. 122-151, dez. 2016.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MOASSAB, Andréia. *Brasil Periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop*. São Paulo: EDUC, 2011.

MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

MUNIZ, Bruno Barboza. *Dub: um estilo? Um gênero? Um vírus?* Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *Arquivada: do senciente e do sentido*. Tradução de Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidade inoperante*. Tradução de Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofia Universidade ARCIS, 2000.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEDER, Álvaro. A Invenção da Impostura: MPB, a trama, o texto. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Leituras sobre Música Popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 269-283.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império*. 7. ed. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOGUEIRA, Renato. *Ubuntu como modos de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista*. *Revista da ABPN*, v. 3, n. 6, p. 147-150, fev. 2012.

BRASIL. Constituição (1824). *Constituição Política do Imperio do Brazil*. Rio de Janeiro, 1824. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao24.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm)>. Acesso em: 26 ago. 2018.

NOVAES, Adauto. Intelectuais em tempos de incerteza. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Silêncio dos Intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 191-203.

PEREIRA, Maurício Matos dos Santos. O que fazemos com a subalternidade. In: OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos (Orgs.). *Subalternidades em perspectiva: limites, ausências e devires*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 39-58.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PIRES, Leinimar Alves. Reflexões acerca da cultura popular urbana. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 221-234.

PRYSTHON, Angela. Teorizando o terceiro mundo: estudos culturais, pós-colonialismo, subalternidade. In: CARRASCOSA, Denise; OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos (Orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no Eixo Sul-Sul*. Salvador: EDUFBA, 2014a. p. 99-120.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Instituto Kuanza, 2006.

ROCHA, Camilo. O DJ é o Maestro. In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (Orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 423-443.

RORTY, Richard. Utopias Globais, História e Filosofia. In: MENDES, Candido (Org.). *Pluralismo cultural, identidade e globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ROSA, Allan da. *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SAID, Edward Wadie. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Paginação irregular (ebook).

SANTOS, Rosana Aparecida Martins. *O estilo que ninguém segura. mano é mano! boy é boy! boy é mano? mano é mano?* Reflexão crítica sobre os processos de sociabilidade entre o público juvenil na cidade de São Paulo na identificação com a musicalidade do rap nacional. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Arte. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.



SAFATLE, Vladimir. *O circuito de afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 23-35.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Epistemologias do sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. In response: looking back, looking forward. In: CARRASCOSA, Denise; OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos (Orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no Eixo Sul-Sul*. Salvador: EDUFBA, 2014a. p. 21-34.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

SOARES, Luiz Eduardo. Por que tem sido tão difícil mudar as polícias? *Margem esquerda: ensaios marxistas*, Boitempo, São Paulo, n. 24, p. 72-86, jun. 2011.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009a.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. Modernidade tardia. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 45, p. 41-60, jan./jun. 2012. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/issue/viewFile/1088/2#page=41>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TATIT, Luiz. A canção e as oscilações tensivas. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 14-21, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/esi>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. Composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

TELES, Edson. A produção do inimigo e a insistência do Brasil violento e de exceção. In: GALLEGO, Esther Solano (Org.). *O ódio como política*. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 65-72.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). *Rap e educação, Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 55-65.

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

VECCHI, Roberto. Imperfeições, vácuos e potências do ser-em-comum: as incompletudes da comunidade e a força literária. In: PENNA, João Camillo; MARIA, Ângela. *Comunidades sem fim*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p. 333-346.

VIANNA, Hermano. Filosofia do Dub. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 nov. 2003. Caderno Mais!.

WACQUANT, Loïc. *Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia/Revan, 2003.

WEST, Cornel. The dilemma of the black intellectual. In: *The Cornel West: reader*. Tradução e notas de Braulino Pereira de Santana, Guacira Cavalcante e Marcos Aurélio Souza. Basic Civitas Books, 1999. p. 302-315.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. Um Intelectual Nativo. In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (org.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 197-220.

ZACCONE, Orlando. *Indignos de vida: a forma jurídica do extermínio de inimigos na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: REVAN, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

### **Entrevistas, matérias jornalísticas e documentários**

BARBON, Júlia; NOGUEIRA, Italo. Sob intervenção, Rio tem maior número de mortos por policiais em 16 anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 dez. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/12/sob-intervencao-rio-tem-maior-numero-de-mortos-por-policiais-em-16-anos.shtml>> Acesso em: 29 dez. 2018.

BETIM, Felipe. Mãe de jovem morto no Rio: É um Estado doente que mata criança com roupa de escola. *El País Brasil*, São Paulo, 25 jun. 2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/22/politica/1529618951\\_552574.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/22/politica/1529618951_552574.html)> Acesso em: 29 dez. 2018.

CASO Rafael Braga: A Justiça reforça a segregação racial no Brasil. *Carta Capital*, São Paulo, 26 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/caso-rafael-braga-justica-reforca-a-segregacao-racial-no-brasil/>> Acesso em: 29 dez. 2018.

CRIOLO na *Vibe*. Entrevista concedida ao canal *Vibe*. 23 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QyaarjACD9c>> Acesso em: 02 nov. 2018.

CRIOLO. *Sempre em tempo: entrevista*. Entrevistadora: Camila Eiroa. Revista Trip, São Paulo, 2016b. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/criolo-fala-sobre-relancamento-de-ainda-ha-tempo-dez-anos-depois>>. Acesso em: 10 jul. 2017.  
CUMPRIMOS a missão, diz general sobre intervenção no Rio. *Deutsche Welle Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. 2018. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/3AhT6>> Acesso em: 29 dez. 2018.

DEBATE: Criolo e Danilo Miranda / Evento de lançamento do Transformadores 2012. 23 jun. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WKzZy9SADto>>. Acesso em: 23 out. 2018.

EMICIDA. *Meus antepassados acorrentados me motivam*: entrevista. 27 out. 2015c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5ESpUsVmMpQ>>. Acesso em: 23 out. 2018.

EMICIDA. *Sobre Noiz*: documentário. 7 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kE7EIPjWhac>>. Acesso em: 23 out. 2018.

EMICIDA. *Studio62 Bate Papo*. 04 set. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bfemT62hLS8>> Acesso em: 23 out. 2018.

EMICIDA: livre, emocional e selvagem | Entrevista completa. 16 mai. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wk2TE2Yvjlk>>. Acesso em: 23 out. 2018.

HISTÓRIAS do Rap Nacional | Emicida | Episódio 3. 12 fev. 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/7gkWIDzSbo8>>. Acesso em: 23 out. 2018.

HOMENS brancos, casados, com filhos e católicos são maioria entre juízes brasileiros. *Bahia Notícias*, Salvador, 27 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.bahianoticias.com.br/justica/noticia/59464-homens-brancos-casados-com-filhos-e-catolicos-sao-maioria-entre-juizes-brasileiros.html>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

LABORATÓRIO Fantasma - O Empreendedorismo no Rap (MuitaTretaVM). 31 out. 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/7gkWIDzSbo8>>. Acesso em: 23 out. 2018.

MARINATTO, Luã. Pesquisa da Anistia Internacional mostra que maioria dos autos de resistência é contra homens negros e fica sem solução. *Jornal Extra*, 3 ago. 2015. Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policia/pesquisa-da-anistia-internacional-mostra-que-maioria-dos-autos-de-resistencia-contra-homens-negros-fica-sem-solucao-17060150.html>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

MINIDOC - *Clipe Boa Esperança*. 30 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ybwh7GKnnQY>>. Acesso em: 23 out. 2018.

NOGUEIRA, Pedro Ribeiro. *Ocupe Estelita guarda sonho de uma cidade feita por todos*. Portal Aprendiz, 11 jul. 2014. Disponível em: <<https://portal.aprendiz.uol.com.br/2014/07/11/ocupe-estelita-guarda-o-sonho-de-uma-cidade-feita-por-todos/>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

ÓRGÃOS de vigilância não trazem informação sobre 'farinata' de Doria. *Carta Capital*, São Paulo, 24 out. 2018. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/orgaos-de-vigilancia-nao-trazem-informacao-sobre-farinata-de-doria/>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

POLICIAIS baianos estão entre os que mais matam no Brasil. *Correio da Bahia*, 07 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/policiais-baianos-estao-entre-os-que-mais-matam-no-brasil/>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

RIBEIRO, Stephanie. Só vai ter Ubuntu, Emicida, quando você deixar de ser machista. *Geledés Instituto da Mulher Negra*, 01 out. 2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/so-vai-ter-ubuntu-emicida-quando-voce-deixar-de-ser-machista/>>. Acesso em: 10 out. 2018.

SAKAMOTO, Leonardo. Incêndio do Museu Nacional não é tragédia, mas fruto de um projeto de país. *Blog do Sakamoto*, 03 set. 2018. Disponível em: <<https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2018/09/03/incendio-do-museu-nacional-nao-e-tragedia-mas-fruto-de-um-projeto-de-pais/>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

TORTURRA, Bruno. *Criolo*: hora da prova: entrevista. 22 set. 2011. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/criolo>>. Acesso em: 10 out. 2018.

ULRICH, Hans. *Criolo*: entrevista na Escola de São Paulo. São Paulo, 25 jul. 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/pAMPqT3GrNY>>. Acesso em: 23 out. 2018.

VENTURINI, Lilian. 9 são acusados no caso da máfia da merenda em SP. O que há contra eles. *Nexo Jornal*, São Paulo, 16 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/01/16/9-s%C3%A3o-acusados-no-caso-da-m%C3%A1fia-da-merenda-em-SP.-O-que-h%C3%A1-contra-eles>>. Acesso em: 29 dez. 2018.

VOCÊ não tem o estilo de quem lê, diz policial a jornalista negro. *Geledés*, 2015. Reportagem. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/voce-nao-tem-o-estilo-de-quem-le-diz-policial-jornalista-negro/#axzz3R7LihT9>>. Acesso em: 12 abr. 2017.