



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS –GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

HILÁRIO MARIANO DOS SANTOS ZEFERINO

O negro e a canção, a canção e o negro:

um estudo do rap gay de Rico Dalasam

Salvador
2023

HILÁRIO MARIANO DOS SANTOS ZEFERINO

O negro e a canção, a canção e o negro:

um estudo do rap gay de Rico Dalasam

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/ILUFBA), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Área de concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura

Linha de Pesquisa: Documentos da Memória Cultural

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lígia Leite e Aguiar

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Júlia Morena Costa

Salvador
2023

Elaborado por Cecília Nascimento da Silva - CRB-5/2072

Z43

Zeferino, Hilário Mariano dos Santos

O negro e a canção, a canção e o negro: um estudo do rap gay de Rico Dalasam / Hilário Mariano dos Santos Zeferino. – Salvador, 2023.

137 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lígia Leite e Aguiar.

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

1. Rap brasileiro. 2. Rico Dalasam . 3. LGBTQIAPN+. I. Aguiar, Ana Lígia Leite e. II. Título.

CDU: 784(81)

HILÁRIO MARIANO DOS SANTOS ZEFERINO

**O NEGRO E A CANÇÃO, A CANÇÃO E O NEGRO: UM ESTUDO DO RAP GAY
DE RICO DALASAM**

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

Banca Examinadora:

Ana Lúcia Leite e Aguiar – Orientadora _____
Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Júlia Morena Silva da Costa – Coorientadora _____
Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

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

Acauam Silvério de Oliveira _____
Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
Universidade de Pernambuco

A meu avô.

Adupés

Adupé a Olorum, aos orixás, aos voduns, aos nkisi e às entidades pelo axé, pelas demandas, pelas responsabilidades e pelo cuidado em todos os momentos. Adupé bàbá mi Òsògìyán, adupé ìyá mi Ìyásan.

Adupé a mim por não desistir, por acreditar em mim mesmo, por fazer ser possível. E, através de mim, adupé a toda a ancestralidade por me fazer possível e por fazer essa pesquisa possível.

Adupé ao meu avô Zequinha (*Olorum kosi purê*), e à minha avó Pixita. Adupé ao meu pai Mazé e à minha mãe Maria pelo trabalho duro na criação de uma plataforma que me possibilitou não apenas cursar esse mestrado da maneira como foi feito, mas também acessar outras possibilidades de vida. Adupé às minhas irmãs Alice e Rosamaria pelo cuidado, carinho e curiosidade. Adupé pela participação na minha formação pessoal e também profissional.

Adupé à minha egbé do Ilê Oluwá Ojó Aféfé, na pessoa da Iyalorisá Hérica ty Ìyásan, que nos sopra sempre ventos de potência. Adupé Iyá mi Oyá, adupé Navalha, adupé Seu Zé, adupé Tempestade, adupé Treme Terra. Axé ô! Adupé minha eterna Iyá Osun, adupé meu Pai Caiçara. Adupé egbo mi, adubé ogãs, adupé ekedis, adupé yawos e adupé abiãs.

Adupé às minhas amigadas, de longas e curtas datas e onde quer que estejam, pelo apoio, pelas felicidades, pela paciência, pela companhia. Adupé especialmente a algumas amigadas cujos nomes eu gostaria de citar: Arthur Lemos, Igor Salvador, Marlon Dias, Vinícius da Silva, Gleisson Santos, Carolina Ferreira, Kelly Marques, Ian Aragão, Natan Araújo, Leidson Passos e Gabriel Almeida.

Adupé à minha orientadora de mestrado e inspiração de graduação, prof^a. Dr^a. Ana Lígia Leite e Aguiar, pelo apoio, pela paciência, pela confiança, pelos desafios e pelo compromisso no trilhar do meu percurso na pós-graduação. Adupé à minha coorientadora de mestrado, prof^a. Dr^a. Júlia Morena Costa, por embarcar conosco nesse trabalho, com o barco já em alto mar.

Adupé à minha amiga, Cecília Päßgen, pela normalização desse estudo.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior (CAPES) pela bolsa concedida, sem a qual esse estudo não seria feito da mesma forma.

Adupé a HiATO.

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais.

(*Caribbean Discourse*, Édouard Glissant, 1989)

Nas contraculturas afrodiáspóricas, em suas produções artístico-culturais, encontramos uma presença forte de rastros que nos endereçam genealogicamente aos processos mais delicados e invisíveis de escravidão e colonização, que deixaram marcas no corpo e imaginário das sociedades estruturadas por tais regimes, na medida em que nenhum gesto genocida elimina por completo a força da cultura que decide violentar, mormente se falamos de milhões e milhões de sujeitos traficados para territórios estrangeiros.

(*Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas*, Denise Carrascosa, 2017)

Porque a melhor versão de nós nunca foi na agonia

Na confusão dos ódios, na distração dos brancos

Se cuida, bobo

(“Trilha Original de Dolores Dala Guardiã do Alívio”, Rico Dalasam)

RESUMO:

A presente pesquisa se dedica a analisar as canções do rapper Rico Dalasam, bem como outras tensões que o rapper traz e produz no cenário do rap na contemporaneidade em relação a rappers heterossexuais. Por meio de um percurso historiográfico do rap brasileiro, impulsionamos reflexões sobre as relações entre ele, a cultura brasileira, as masculinidades e as outras vozes que o habitam na contemporaneidade. Como integrante do movimento hip-hop, o gênero surge racial e socialmente marcado (TEPERMAN, 2015) e ganhou notoriedade no Brasil nos anos 1990 como parte da contracultura negra com impactos culturais remarcáveis (OLIVEIRA, 2015; 2020). Ainda, encontram-se críticas ao ritmo vindas de quem é hostilizado dentro dele (LI, 2019; SANTOS, 2016). Dessa forma, investigamos Rico Dalasam, rapper gay, que é reconhecido como expoente LGBTQIAPN+ do ritmo em questão e nos dedicamos a observar as outras tensões que ele traz para o cenário do rap na contemporaneidade, por consequência para o movimento hip-hop, por entendermos que pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ têm trazido gestos em diferença na gestão crítica das arenas de batalha que são tão comuns à sociabilidade negra, como é o rap (AZEVEDO; SILVA, 1999; SOUZA, 2011). Mapeamos, na poética de Dalasam, quatro grandes gestos que entendemos fazerem parte do que ele produziu até então: as alianças, em que articulamos sua relação com outras pessoas, citadas em suas músicas ou colaborações musicais; o corpo, em que investigamos suas performances; o wakabake, em que seu *flow* é analisado enquanto constituinte de uma estética que está para além do sentido das palavras; e o amor, em que observamos as maneiras através das quais o rapper fala da temática ao longo de suas produções.

Palavras-chave: Rico Dalasam; rap; canção; LGBTQIAPN+; movimento hip-hop.

ABSTRACT:

This research is dedicated to analyzing the songs of rapper Rico Dalasam, as well as other tensions that the rapper brings forth and produces in the contemporary rap scene in relation to heterosexual rappers. Through a historiographic journey of Brazilian rap, we foster reflections on the relationships between him, Brazilian culture, masculinities, and the other voices that inhabit it in contemporary times. As a member of the hip-hop movement, the genre emerged with racial and social markings (TEPERMAN, 2015) and gained prominence in Brazil in the 1990s as part of black counterculture with remarkable cultural impacts (OLIVEIRA, 2015; 2020). Furthermore, there are criticisms of the rhythm coming from those who are marginalized within it (LI, 2019; SANTOS, 2016). Thus, we investigate Rico Dalasam, a gay rapper who is recognized as an LGBTQIAPN+ exponent of the genre in question, and we dedicate ourselves to observing the other tensions he brings to the contemporary rap scene, and consequently to the hip-hop movement, as we understand that LGBTQIAPN+ community members have brought different gestures to the critical management of battle arenas that are so common in black sociability, such as rap (AZEVEDO; SILVA, 1999; SOUZA, 2011). We map, in Dalasam's poetry, four major gestures that we understand to be part of what he has produced thus far: alliances, in which we articulate his relationship with other people mentioned in his songs or musical collaborations; the body, in which we investigate his performances; the wakabake, in which his flow is analyzed as a constituent of an aesthetic that goes beyond the meaning of words; and love, in which we observe the ways in which the rapper addresses the theme throughout his productions.

Keywords: Rico Dalasam; rap music; song; LGBTQIAPN+; hip-hop movement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rico Dalasam em show em Salvador.....	20
Figura 2 – Rico Dalasam (2017) e Rico Dalasam (2022).....	47
Figura 3 – Rico Dalasam	80
Figura 4 – Nebulosa de parcerias de Rico Dalasam	87
Figura 5 – Centro Regional de São Paulo.....	90
Figura 6 – Mapa do itinerário do ônibus da linha C2 da Pirajuçara - Jardim Leme (via Jardim Pazzini / Jardim Maria Rosa)	91
Figura 7 – Mapa do itinerário do ônibus da linha C3 da Pirajuçara - Jardim Leme (via Jd. Monte Alegre/Pq. Laguna)	92
Figura 8 – Mapa do itinerário do ônibus da linha C7.1 da Pirajuçara - Centro.....	93
Figura 9 – Capas dos EP Modo Diverso, Balanga Raba, Modo Diverso 5 anos, Dolores Dala Guardiã do Alívio e Fim das Tentativas	102
Figura 10 – Capas dos álbuns Orgunga e Dolores Dala Guardiã do Alívio.....	103
Figura 11 – Capa revista Vogue com Taís Araújo	105
Figura 12 – Cenas do clipe “30 semanas”, de Rico Dalasam	106
Figura 13 – Foto do clipe “Esse close eu dei”, de Rico Dalasam	107
Figura 14 – Imagens do clipe “Fogo em mim”, de Rico Dalasam (à esquerda, Gloria Groove)	109

SUMÁRIO

1. TUN-TUN-TUN	12
2. O RAP É COMPROMISSO	21
0.2 APESAR DO BRASIL	21
2.1. O ALOJAMENTO DESSE ESTUDO	25
2.2. INTRODUÇÃO	38
2.3. O RAP E O BRASIL.....	49
2.4. SOBRE OS PROFETAS DA FÚRIA	61
2.5. ESCREVER COM <i>BEATS</i> E <i>SCRATCHES</i>	67
3. “TEM MANA NO RAP”	77
3.1. JEFFERSON RICARDO DA SILVA	80
3.2. DAS ALIANÇAS (UMA NEBULOSA).....	85
3.3. WAKABAKE	97
3.4. CORPO: UM DOCUMENTO	101
3.5. AMOR E PRÁTICAS DE AMAR.....	111
3.6. RAP DE BIXA (OU PARA QUEBRAR BÚSSOLAS E ASTROLÁBIOS)	119
APÓS AS ARMAS DISPOSTAS.....	131
REFERÊNCIAS	134

1. TUN-TUN-TUN

Dalasam, seu pred
 Se entregue ao tun-tun-tun do Dalasam
 Sem tédio
 Do alto dos prédios eu bolo um amanhã
 Dalasam
 Me chamam Zeitgeist, Art Nouveau daqui
 Dalasam, flagra, sabe quem é o Dalasam?
“Dalasam”, Rico Dalasam

Cheguei ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA) cheio de vontade e medo. Vindo de onde vim, não tive muito contato com as referências acadêmicas e o percurso até me familiarizar com elas foi árduo. Mas eu não cheguei de mãos vazias, porque eu cheguei com o rap. Cheguei com o rap e com o samba. Cheguei, como muitas outras pessoas como eu, com um mundo que pulsa vida me ensinando um proceder que ora era reconhecido na universidade, ora não. Apostei que, no que eu via e vivia, havia um comprometimento radical com a vida coletiva. Cheio de problemas, obviamente e como tudo na vida, mas sempre em atualização, refeitura, edição, reelaboração, em recomposição.

Cheguei com medo porque, no processo de me reconhecer nesse espaço, precisei entender que a receita é feita na minha experimentação. Não haveria para mim uma maneira pronta para seguir, mas o que havia era uma dependência do meu caminho nos meus passos. As escolhas feitas, segundo entendo, eram desde sempre relacionadas com a articulação que meus braços eram capazes de alcançar. Entender as discussões dos estudos literários e refazê-las, cabendo a vontade que me acompanha, foi o que me trouxe até aqui e o que me leva para outros lugares.

Chegar com o rap significou muito nessa caminhada. Eu, enquanto parte do público que vai aos shows, mas que, embora artista, nunca tenha se arriscado a escrever uma linha de rap, só de poemas, fiquei com a impressão de possuir uma visão ampla do que acontece no cenário. Quem está de dentro vê uma coisa, quem está de fora vê outra coisa. Nessas coisas que eu via, a vontade de falar sobre esse mundo me acompanhou e me motivou no processo de pesquisa cujo resultado, além de inúmeras comunicações apresentadas ou por apresentar, artigos escritos ou por escrever, e essa dissertação, tem como mais importante resultado uma versão melhor de mim. Longe da agonia, como diz Rico Dalasam, da confusão dos ódios, da distração dos

brancos, investindo energia no ajuste fino da definição dos meus objetivos enquanto pesquisador, pude contar com as canções de Dalasam para direcionar a caminhada.

Muito há de rap por se estudar para além das escolhas teórico-metodológicas que faço aqui. Além de rap, muito há por se estudar sobre outros gêneros musicais afrodiáspóricos e cada abertura feita explode em multiplicidades. Para as próximas páginas, nessa de me fazer pesquisador como reconhece o PPGLitCult/UFBA, vi no Rico Dalasam uma coisa diferente. Tendo orientação da professora Ana Lúcia Leite e Aguiar, uma de suas perguntas – uma das mais eficazes para me fazer refletir – ficou comigo. Em reuniões, ela me perguntava:

-Hilário, o que o Rico Dalasam tem de *exemplar* no rap?

E há muitas maneiras de entender o que ela queria dizer com *exemplar*, uma delas é: que diferença ele apresenta entre seus pares? Que tipo de gesto o trabalho dele produz? O que ele traz de contribuição para seus estudos, para os estudos musicais e para os estudos literários?

Neste texto, que deve ter a função de introduzir e de anunciar tudo que contém no resto das minhas linhas, acredito que o nome seja algo de exemplar. Rico Dalasam assume para si um nome que é também uma sigla. Dalasam: Disponho de Armas Libertárias A Sonhos Antes Mutilados. DALASAM, que é também uma cidade ao norte do Irã (“Dalasam é um vilarejo no irã / Onde nascem os rebeldes sem palco e sem fã” (“Dalasam”, Rico Dalasam)).¹

Assim como Rico Dalasam, acredito dispor de armas libertárias a sonhos antes mutilados, inclusive aos meus sonhos. Um deles é que reconheçamos a nossa possibilidade de não mutilar os sonhos alheios. De não repetir a violência que nos forma. De praticar outros tipos de relação. Isso faz parte da minha aventura.

Nas aventuras de ser pesquisador, li alguns textos de Stuart Hall, de Grada Kilomba e de outros teóricos cujos nomes acabaram me fugindo. Como costume que mantive, sempre chequei a lista de referências dos textos que eu lia e havia sempre a presença de Michel Foucault e, recorrentemente, uma entrevista em específico de Jacques Derrida. “Implicações”, o nome da entrevista, feita em 1967 por Henri Ronse, presente no livro *Posições*, sem edição há alguns anos no Brasil, com outras duas entrevistas igualmente interessantes. Em uma aula com os professores Félix AyohOmidire e Henrique Freitas, tive a oportunidade de ouvir uma irônica defesa da professora Eneida Leal Cunha ao filósofo, tido como teoricamente intransitável. Seus tons cômicos aliviaram muito a rigidez da escrita de Derrida. Ela vendeu o peixe e eu comprei. Um dia fui encarar novamente ler esse que é conhecido por dar nó nos miolos: o filósofo argelino Jacques Derrida. Em suas palavras, encontrei algo que tomei para

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pL6NJhfn2ho>. Acesso em: 9 fev. 2023.

mim como um tornado ou qualquer coisa que movimente muito e, às vezes, desordenadamente. Suas palavras fizeram uma sombra terrível sobre meus olhos. Eventualmente, encontrei a mesma sombra em outro filósofo e outra filósofa: a brasileira Denise Ferreira da Silva e o camaronês Achille Mbembe. Acho interessante localizá-los, para que não pareça que flutuam no ar e nem se repita que não estão vinculados a um território.

Essa sombra ou esse tornado ficaram comigo, me acompanharam durante todo o processo de reflexão e escrita das tantas páginas que vêm a seguir desse que é um texto que, segundo entendo, deve abrir, deve anunciar o que eu tenho para retornar.

A Derrida foi perguntado:

Henri Ronse: pode haver um superamento da metafísica? Ao logocentrismo pode-se opor um grafocentrismo? Pode haver uma transgressão efetiva da clausura a quais seriam, então, as condições de um discurso transgressivo? (DERRIDA, 2001, p. 18).

E Derrida respondeu:

Jacques Derrida: *Não há* uma transgressão se por isso entendemos a instalação pura e simples em um além da metafísica, em um ponto que seria também, não esqueçamos, e sobretudo, um ponto de linguagem ou de escrita. Ora, mesmo nas agressões ou nas transgressões, nós nos utilizamos de um código ao qual a metafísica está irredutivelmente ligada, de tal sorte que todo gesto transgressivo volta a nos encerrar no interior da metafísica – precisamente por ela nos servir de ponto de apoio. Mas pelo trabalho que se faz de um lado e outro do limite, o campo interior se modifica e produz-se uma transgressão que, por consequência, não está presente em lugar algum como um fato consumado. Nós não nos instalamos jamais em uma transgressão, nós não habitamos jamais outro lugar. A transgressão implica que o limite esteja sempre em movimento. Ora, o ‘pensamento-que-nada-quer-dizer’, que excede – interrogando-os – o querer-dizer e o querer-ouvir-se-falar, esse pensamento que se anuncia na gramatologia, dá-se justamente como pensamento que não está nada certo quanto à oposição entre o fora e o dentro. Ao cabo de um certo trabalho, o próprio conceito de excesso ou de transgressão poderá se tornar suspeito.

É por isso que não se tratou jamais de opor um grafocentrismo a um logocentrismo, nem, em geral, um centro qualquer a qualquer outro. A Gramatologia não é a uma defesa e uma ilustração da gramatologia. Menos ainda uma reabilitação daquilo que sempre se chamou de ‘escrita’. Não se trata de restituir seus direitos, sua excelência ou sua dignidade à escrita, da qual Platão dizia que era um órfão ou um bastardo, em oposição à fala, filha legítima e bem nascida do ‘pai do *logos*’. No momento em que se tenta interrogar essa cena de família e colocar em questão os investimentos, éticos e outros, de toda essa história, nada seria mais ridicularmente mistificador do que uma tal inversão ética ou axiológica, restituindo qualquer prerrogativa ou direito de primogenitura à escrita. [...] (DERRIDA, 2011, p. 18-19).

Isso foi o suficiente para fazer sombra sobre meus olhos. Porque, em não havendo possibilidade de inversão axiológica, em não havendo possibilidade de superação de metafísica, o que nos resta enquanto possibilidade de transformação? Se a transgressão, apoiada na metafísica, novamente nos encerra nela, o que podemos fazer?

Fiquei com isso, e isso, de alguma maneira, me gerou disposição na busca que me traz até essas palavras. Não em direção a uma superação da metafísica ou transgressão. Acabei achando pesado carregar o fardo da transgressão junto a isso que ficou comigo, e escolhas foram feitas.

Já em outro momento, quando estudava com a professora Suzane Lima Costa, tive o feliz encontro com o que escreve e diz a filósofa Denise Ferreira da Silva. Empolgado com a complexidade e potência crítica de seu pensamento, eu e um amigo, Gleisson Santos, trocamos algumas figurinhas e ele me mostrou um curso que ela dera em algum momento em São Paulo em 2019, “Luz Negra – a crítica anti-colonial e racial do capitalismo global”.

Na primeira aula desse curso, ela comenta que

*Deixa eu começar pelo fim. Um pouco. E o fim é um pouco o título do curso, que é ‘Luz Negra’. Luz Negra, Black Light, que é a faixa ultravioleta do espectro eletromagnético, lá em cima, né? Começa – agora eu esqueci – com soundwaves, depois microwaves, microondas, infravermelho, a luz visível, ultravioleta, raio-X, e o gama. São esses. Esse é o espectro. E Luz Negra... É um... Eu tô falando que vou começar pelo fim porque Luz Negra é um dos experimentos de pensamento que eu desenvolvi nos últimos anos quando estava **tentando desenvolver ferramentas analíticas que não replicassem as bases do pensamento moderno**. E claro que eu queria ferramentas que não replicassem as bases do pensamento moderno, porque, como a gente vai ver hoje e nos próximos dias, o objetivo dos exercícios que eu faço é identificar momentos e linhas de saída desse pensamento.²*

E isso também ficou comigo, ao lado do que fora posto por Derrida. Eventualmente, pesquisando sobre as produções da teórica, encontrei o que ela chama de bases do pensamento moderno, mas isso não necessariamente vem ao caso agora. O que me interessa, para esse momento, é tentar me subsumir a esse exercício de pensar e desenvolver ferramentas analíticas que não repliquem essas bases. Replicar é uma palavra muito interessante para esse contexto, porque faz parte do campo semântico biológico da multiplicação por cissiparidade de células, mas algo mais me chama atenção. Ela não fala de não replicar o pensamento moderno em si, ou seja, não está diretamente criticando o que é dito pelo pensamento moderno, mas estão em

² Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=-47X_7XJnOU&t=1879s>. Acesso em: 26 jan. 2023.

foco aqui as bases desse pensamento. Algo que anteceda a fala, o significado, o sentido de algo. É assim que eu leio isso e isso permaneceu em mim.

Uma outra coisa, uma terceira, encontrei-a em meu próprio percurso de curiosidade e de leitura. Das vezes que li “O devir-negro do mundo”, texto que introduz o **Crítica da razão negra**, de Achille Mbembe (2018, p. 22-23, grifo nosso), em um dado momento o autor diz:

Mas quem de nós é capaz de duvidar que tenha chegado o momento de finalmente começar por si mesmo e, enquanto a Europa se extravia, acometida pela doença de não saber onde se situa no mundo em relação a ele, fincar pé e fundar algo inteiramente novo? Para isso, será acaso necessário esquecer o negro ou, pelo contrário, salvaguardar sua força em relação ao que é falso, seu caráter luminoso, fluido e cristalino – esse estranho sujeito escorregadio, serial e plástico, constantemente mascarado, firmemente situado em ambos os lados do espelho, ao longo de uma fronteira que ele não para de ladear? Se, além disso, no meio dessa tormenta, o negro conseguir de fato sobreviver àqueles que o inventaram e se, numa dessas reviravoltas cujo segredo é guardado pela história, toda a humanidade subalterna se tornasse efetivamente negra, que riscos acarretaria um tal devir-negro do mundo à promessa de liberdade e igualdade universais da qual o termo negro foi marca patente no decorrer da era moderna?

Além do mais, da obstinação colonial em dividir, classificar, hierarquizar e diferenciar, sobrou ainda algo: cortes e lesões. Pior ainda, a clivagem criada permanece. **Será mesmo verdade que somos capazes hoje em dia de estabelecer com o negro relações distintas das que ligam o senhor ao seu criado?** Não persistirá ele próprio a se reconhecer apenas pela e na diferença? Não estará convencido de ser habitado por um duplo, uma entidade estrangeira que o impede de se conhecer a si mesmo? Não vivenciará seu mundo como definido pela perda e pela cisão e não nutrirá o sonho do regresso a uma identidade consigo mesmo, que regride ao modo da essencialidade pura e, por isso mesmo, muitas vezes, do que lhe é dessemelhante? **A partir de quando o projeto de sublevação radical e de autonomia em nome da diferença se tornará mera inversão mimética daquilo que passamos nosso tempo a cobrir de maldições?**

Essa série de questões que o autor lança para, repito, introduzir seu livro, me dão uma náusea terrível. Fazem minha cabeça rodar e a sensação que tenho com o que foi citado de Jacques Derrida e Denise Ferreira da Silva se repete aqui, para mim. Existe a necessidade de exercício de um abandono em específico. De uma metafísica? De uma relação senhor-escravo? Das bases do pensamento moderno? Muitos nomes isso pode receber. Será que nossas armas libertárias estão isentas de replicar as bases do pensamento moderno? Será que elas não reinsere a metafísica que buscam depredar? Será, por fim, que nossas armas libertárias não são mera inversão mimética?

A essa altura, quem aguarda a leitura de uma dissertação sobre canção, negro, masculinidades negras, sexualidades dissidentes e rap deve estar buscando as conexões de um

texto introdutório ao resto do corpo do material, mas, reforço, essa contextualização, até bastante pessoal, é importante para que se localize parte das compreensões e das críticas mobilizadas aqui. Os recursos encontrados em bell hooks ganham impulso com essa contextualização, pois, tanto em “Reconstruindo a masculinidade negra”, quanto em “Patriarcado da *plantation*”, a autora explicita as possibilidades de viver as masculinidades de outras formas, alheias inclusive à lógica que aprendemos no mundo moderno/colonial (hooks, 2019; 2022).

Isso se articula com o que encontramos ao longo da pesquisa, de que, frequentemente, o que permanece como entendimento de homem e masculinidade, para homens negros, é necessariamente uma noção euro-ocidental e supremacista branca de masculinidade, mais uma vez marginalizando outras possibilidades de masculinidade e repetindo as opressões de gênero e sexualidade aprendidas com essa compreensão colonial.

Com isso, muito nos interessa observar que soluções encontramos no processo de produção de vida e de sociabilidade para e entre pessoas negras através do Atlântico, o que temos feito com resíduos das vidas conhecidas pré-colonialmente, que rastros temos deixado nos caminhos abertos e trilhados. Nos interessa o que estamos fazendo para bolar nosso amanhã.

Nas palavras de Édouard Glissant (2005, p. 19-20)

os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. [...] O que acontece com esse migrante? Ele recompõe, através de rastros/resíduos, uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos. Por exemplo, uma comunidade étnica do continente americano preservou a memória dos cantos entoados nos funerais, casamentos, batismos, que expressam a dor, a alegria, vindos do antigo país de origem, e que são cantados há cem anos ou mais em diversas ocasiões da vida familiar. Ora, o africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é re-constituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais. Embora esse neo-americano não cante canções africanas que datam de dois ou três séculos, ele re-instaura no Caribe, no Brasil e na América do Norte, através do pensamento de rastro/resíduo, formas de arte que propõe como válidas para todos. O pensamento rastro/resíduo me parece constituir uma dimensão nova daquilo que é necessário opormos, na situação atual do mundo, ao que chamo de pensamentos de sistema ou sistemas de pensamento. Os pensamentos de sistema ou os sistemas de pensamento foram prodigiosamente fecundos, prodigiosamente conquistadores e prodigiosamente mortais. O pensamento do rastro/resíduo é aquele que se

aplica, em nossos dias, da forma mais válida, à falsa universalidade dos pensamentos do sistema.

Tudo isso só pôde acontecer porque, em muitos momentos da minha vida enquanto alguém que escuta Rico Dalasam, eu via nele um quê diferente em relação a outros rappers. Evidentemente, o fato de ele ser gay já nos demonstra uma diferença, mas não acredito que esse fato, apenas, justifique e sustente a minha sensação de estranhamento em relação a ele, sensação que tentarei explicar ao longo dessa escrita.

E talvez não seja algo que eu sinta sozinho, esse estranhamento em relação ao Rico. Óbvio está em suas letras que ele produz diferença no rap, elaborando sobre experiências e vivências de homens negros que se relacionavam com outros homens (negros?) no rap, por exemplo. Digo que talvez não seja algo que eu sinta sozinho por ter uma memória muito querida de quando chegou meu vinil do **Dolores Dala Guardiã do Alívio**, segundo álbum de estúdio do rapper, e eu convidei um amigo, Arthur Lemos, assim como eu, um gay negro, mas com a pele de ébano viçosa como seus olhos. Ouvimos o álbum juntos e naquele momento pude perceber que o estranhamento não era ilusão da minha cabeça de pesquisador de literatura, mas que Arthur, pesquisador de linguística, sentia também. Precisava de alguém que não estivesse nas discussões das Letras para eu sentir – mais do que entender, sentir – que aquilo que eu sentia e que Arthur também sentia não era bobagem. E Yudi Vitória, negro como nós, me colocou uma grande certeza de que havia algo ali. Havia uma exemplaridade. Havia, nas canções de Dalasam, uma elaboração, um alívio. Um alívio do qual eu queria ser guardião, mais do que guardião, sentinela. O alívio de perceber-se cantado, de reconhecer-se em melodias.

Dessa forma, trago contribuições nesse trabalho que versam, no capítulo “O rap é compromisso”, sobre a localização do rap em relação à contracultura negra, à história da canção brasileira, via estudos de José Ramos Tinhorão (2008), Luiz Tatit (2004) e José Miguel Wisnik (2017), historiografando, rapidamente, o rap, conforme Ana Lúcia Silva Souza (2011), Acauam Silvério (2015), Ricardo Teperman (2015) e Tricia Rose (2021), lendo-o inclusive em relação a tensões de ordem sexista que o acompanham, tendo uma ênfase, ao final, ao *sample* como uma maneira de escrita que é frequentemente utilizada pelo ritmo.

No capítulo seguinte, “Tem mana no rap”, as produções de Rico Dalasam são lidas segundo categorias que identificamos em seu trabalho, quais sejam: alianças, wakabake, corpo e amor. Exercitamos também uma leitura do rap em relação às masculinidades, levando em consideração o processo de colonização e a produção de subjetividades, conforme abordam

Frantz Fanon (2018), Neuza Santos Sousa (1983), Isildinha Nogueira (2021) e Grada Kilomba (2018). Ou, como canta Rico Dalasam:

Negros, gays, rappers, quantos no brasil?
 Deve haver vários
 Tantos tão bons quanto os foda
 Que rima uma cota
 Tirando os que tão, né e ninguém nota
 (“Dalasam”, Rico Dalasam, 2016)

Entendendo que há possibilidades de viver masculinidades de outras maneiras, seguindo o pensamento de bell hooks (2019; 2022), tornamos evidente ainda neste capítulo que a colonização interferiu nas relações de gênero, como compreende Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021), e, dessa forma, via Rico Dalasam, que faz parte de um nicho de rappers LGBTQIAPN+ do Brasil, investigamos as outras tensões que a presença dessas pessoas, desses corpos e dessas subjetividades trazem para o rap nacional e para a cultura brasileira de modo geral.

Não poderia deixar de dizer a quem lê que minha formação, de muitos modos híbrida, e o trabalho constante que desenvolvo como revisor e preparador me ajudam a confeccionar isso que é também uma oferenda. Me inquieta a forma que o texto pode assumir e, ao longo dessas linhas, devem ficar evidentes alguns deslizos que em nada devem ser entendidos como erros, mas como escorregões. Escorregões como alternâncias entre vozes, de experiências pessoais e coletivas, seções de texto colocadas exatamente onde desejamos que estejam.³ Porque escorregar não é cair, é um jeito que o corpo dá.

Enfim, o mundo é grande e nos oferta muitas coisas. As coisas vão ficando comigo e esse texto é uma maneira de devolver. E eu, assim como Rico Dalasam:

Me ponho a caminhar, e até correr, com tudo que ainda está em mim
 Prometo voltar e devolver tudo o que não é meu
 Mesmo que chamem isso de vingança!
 (“De longe”, Rico Dalasam, 2022)⁴

³ Por exemplo, algumas subseções receberão títulos pouco usuais para sua ordem de colocação, assim como numerações podem romper a ordem esperada. Essas inserções são propositais a fim de provocar mais olhares sobre o texto e suas possibilidades, sobre a forma de uma dissertação (ou uma dissertação-mixtape), sobre a própria construção do conhecimento e do processo que isso envolve.

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=hKDgJwz1Rt0. Acesso em: 9 fev. 2023.

Figura 1 – Rico Dalasam em show em Salvador



Fonte: acervo pessoal (2022).⁵

⁵ Quando fui ao show de Rico Dalasam, no Pelourinho, aqui em Salvador, vi muitos homens negros chorando. Parte de seu show, nessa era, ele desce do palco e canta em meio ao público e, abrindo passagem até uma estrutura na qual eu me apoiara durante boa parte do show, Rico se sentou e cantou e eu olhei para ele cara a cara pela primeira vez.

2. O RAP É COMPROMISSO

O rap é compromisso, não é viagem
 Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage
 Favela do Canão, ali da zona sul
 Sim, Brooklin
 (“O rap é compromisso”, Sabotage, 2000)

“Alô, alô, som... som... testando... um, dois, três, testando. Som. Ei...”

“SALVE SALVE, FAMÍLIA!”

0.2 APESAR DO BRASIL

Há alguns anos, venho insistindo em uma leitura do Brasil e, no exercício de lê-lo, venho testando algumas possibilidades. O que busco mobilizar, nesse texto, é uma leitura do que fazemos com o Brasil, entendendo-o, via Jota Mombaça⁶ e Castiel Vitorino Brasileiro⁷, que ele é um trauma e que vivemos apesar dele. É difícil para mim me afastar da consideração de que o Brasil é um projeto, até o momento, bem-sucedido de morte e de produção de mortes.

Essa minha vontade de leitura, entretanto, não é algo que alcancei na idade adulta, mas sim que mantenho desde a infância, quando me recusava a entender, nas aulas de história, que o Brasil havia sido “descoberto”. Isso não fazia o menor sentido para mim. Alguns anos depois, lembro de ter ouvido a expressão “o Brasil foi invadido”, e ainda não me satisfazia com isso. O Brasil, como um *software* de computador, foi instalado. Ocupou terras, codificou modos de vida e de existência e deu parâmetros para que isso se espraiasse para onde quer que a humanidade, instalada com o Brasil, agisse e reagisse.

Esse país, quando se ergue, faz sombra em quem trabalhou ou quem foi escravizado(a) para que houvesse sustento em seus alicerces. Esse país, quando se ergue, oculta o sol e afasta as nuvens de quem permanece chamando essa terra por outros nomes.

Acredito que estaria sendo uma larga injustiça de minha parte a quem veio antes de mim não fazer o trabalho de reconhecer o terreno pilado pelos pés pretos. Os modos que fizemos e inventamos, desde antes do Brasil, para vivermos e sobrevivermos, para existirmos, resistirmos e reexistirmos. Penso que é apenas pelos caminhos e pelas estradas que foram abertas a facção que poderei, de alguma maneira, vislumbrar algo *apesar do Brasil*.

O Brasil é um país com indiscutível história colonial que produz sentido para as maneiras como compreendemos o mundo e nos compreendemos como o mundo.

⁶ MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. São Paulo: Cobogó, 2020.

⁷ BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quando o sol aqui não mais brilhar*: a falência da negritude. São Paulo: n-1 edições; Editora Hedra, 2022.

Assim, o que escrevo nas próximas páginas muito tem a ver com o que temos conseguido fazer apesar da destruição e morte que nos arroteiam. Isso se deve ao fato de parecer, para mim, que não apenas as outras formas de organização de sociedade que pessoas negras realizaram nesse território, como nos ensina Beatriz Nascimento,⁸ são maneiras de existência, resistência e reexistência, mas também o são as vastas produções culturais a que nós nos dedicamos intensamente. Todas essas também são maneiras que encontramos de fissurar esse mundo. A reterritorialização que elaboramos é também algo que fazemos na cultura e com a cultura. Com isso, não nos interessa dizer o que o Brasil é ou deveria ser, mas analisar o que já temos feito e que outras maneiras estamos forjando em tensão com o que nos foi dado a conhecer.

Estar para cá do Atlântico tem significado perceber-se em dificuldade de elaborar-se em nosso esquema corporal, como nos ensina Frantz Fanon⁹, pois nós passamos a nos encontrar em mais de um sistema de referência. Isso que Fanon nos ensina, a partir de estudos de W. E. B. Du Bois, está presente também na canção do rapper Thiago Elniño:

O mais próximo de casa que eu estive foi o mar
 Boto os meus pés na água e me lanço a pensar
 Como é a vida aqui, como é a vida lá
 Sinto que eu não sou daqui, pra casa eu quero voltar¹⁰

O que nos toca, nas linhas de Elniño, é justamente a sensação de despertencimento, de desterritorialização que funda as soluções existenciais de pessoas negras. A experiência de entender-se não exatamente daqui, ao mesmo tempo em que não exatamente de lá. Nos forjarmos na quebra e na sutura tem sido um exercício constante de subjetividade e de sociedade. Nem tanto desta terra, tampouco muito daquela outra. O pertencimento acaba sendo algo que se distancia demais da população negra. Apesar de toda insistência e incentivo pela nossa modelização segundo um referencial específico, manter circulando outros modos de elaboração, outros sentidos e territórios tem sido uma maneira de trilhar outros caminhos que nos possibilitem, entre outras coisas, a vida. Isso é construído de maneira interessante em Elniño, na especulação de “como é a vida aqui, como é a vida lá”. Um movimento reflexivo subjetivo e, diríamos, bastante íntimo, que se apresenta nas linhas de sua canção.

As experiências de pessoas escravizadas no Brasil, no meio desses projetos com a morte que era desejada para elas, foram apagadas de documentos. Melhor dizendo, foram apagadas

⁸ NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história escrita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2021.

⁹ FANON, Frantz. **Pele Negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2009.

¹⁰ “Atlântico (Calunga grande)”, de Thiago Elniño. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lmNOMByre_c>. Acesso em: 24 out. 2022.

de suportes documentais físicos não-humanos. As histórias se mantêm. Para cá do Atlântico, através das línguas que insistimos em falar e dizer, temos mantido essas histórias e cantado outras. Se o poeta não pode fazer nada das pedras além de cantá-las, conforme nos escreve a poeta Lívia Natália (“Que mais pode um poeta fazer das pedras, senão cantá-las?”)¹¹, todas as pedras no caminho, até o momento, foram cantadas e as que virão serão cantadas também.

Faz sentido, agora, dizer que:

O *topos* da indizibilidade produzido a partir das experiências dos escravos com o terror racial e reiteradamente representado em avaliações feitas no século XIX sobre a música escrava tem outras importantes implicações. Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes da consciência humana. O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos.¹²

No âmbito dos estudos literários, não seria estranho refletir sobre a canção e seus vínculos com a literatura. Tanto foi feito por gregos antigos que, em certa medida, formatou-se uma maneira de conhecer a literatura na modernidade. Embora a concepção pós-Atlântico de literatura tenha se alterado em relação a como, por exemplo, Aristóteles a teria entendido, compreendo que é possível exercer outras leituras e retornar a outras maneiras através das quais podemos entender que estamos diante da literatura. Os trabalhos, por exemplo, de Eumara Maciel¹³ nos lastreiam a possibilidade de reconhecer os griots como figuras que, de alguma maneira, conservam uma relação com a literatura que prescindem o livro. Dessa forma, para nós, parece importante investigar a música – ou a canção, como chamaremos aqui – nos territórios atlânticos, visto que:

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações

¹¹. NATÁLIA, Lívia. Desventura. In: NATÁLIA, Lívia. **Correntezas e outros estudos marinhos**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

¹² GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 2012.

¹³ SANTOS, Eumara Maciel dos. **A tessitura da palavra**: um estudo sobre a oralidade africana na obra literária de Amadou Hampâté Bâ. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos). Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal da Bahia. 2019.

sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental.¹⁴

A canção tem sido uma oportunidade de nos reelaborarmos, de encantarmos nossas vidas, de manter o vínculo com nossas culturas. Ela, há muito, tem sido uma oportunidade de encontro de comunidades, quer seja singularizado em uma pessoa ou pluralizado em várias. Mantemos, com a canção, maneiras de encantar o mundo. Assim sendo, a possibilidade de narrar histórias via canção e de manter a poesia como história cultural, como faz Rico Dalasam, na canção “Reflex” de seu álbum **Modo Diverso**:

Há tempos eu venho pensando que
 Eu poderia ser a voz de várias pessoas
 Talvez pelo fato de minha história ser um pouco complexa
 Eu acredito que a sua história não seja tão simples assim
 Que você não possa me entender
 Sintetizando, eu acredito que você
 É a pessoa que mais pode te aceitar
 Dentro da sua história
 Ninguém vai conseguir te aceitar
 Mais do que o quanto você se aceita
 E se ao menos quiser o respeito das pessoas
 É necessário que você se faça entender
 Eu, Rico Dalasam de 89, Julho, dia 22
 (“Reflex”, Rico Dalasam, 2015)¹⁵

E tenho acreditado nessa possibilidade desde que entendi que “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade”¹⁶.

José Miguel Wisnik, ao fazer um estudo de outra história das músicas, evidencia a participação da religião para a história da música europeia. Tal ponto também pode ser observado ao considerarmos a importância da batida para as músicas africanas. Assim, na África e na diáspora africana, parece haver o entendimento de que existe uma cultura da batida como fundamento musical. Podemos observar, por exemplo, a importância dos cânticos para as religiões de matrizes africanas.

A narração de histórias via canção tem sido um fato, contudo, nossa pretensão aqui não é nos atermos a como os estudos líricos e religiosos o fariam nem a como os estudos musicológicos o fazem. Entendendo que tal arte faz parte de como pessoas negras vivem a si

¹⁴ GILROY, Paul. Op. Cit.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xJgU2e00FIA>. Acesso em: 11 fev. 2023.

¹⁶ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

mesmas e o mundo, o que permanece na intenção metodológica é buscar entender e abordar a canção produzida por pessoas negras no Brasil na seara das produções culturais negras e como maneiras que encontramos de exercer forças *menores* nas fissuras em que estamos inseridos(as). Como nos ensina José Mario Conceição Zeferino¹⁷, a canção para ele, que é meu pai, mais especificamente, o samba de roda, pode ser uma maneira produtora de estudo da história do negro no Brasil, bem como é uma potente fonte de letramento. Entendo, através da canção,¹⁸ que é possível permanecer *se tornando*. Nunca completar a travessia do Atlântico. Estar sempre em diáspora. Permanecer na água. Esquecer o sabor das frutas. Não descer do navio. Enlouquecer olhando o céu. Queimar os cabelos sob o sol. Implorar que a tempestade nos rompa. Pedir aos trovões que nos incendeie. Subir nos mastros. Chorar. Dar ouvido às sereias ou à Kianda. Jogar-se ao mar com pedras nos bolsos. Nadar, flutuar ou permanecer de pé sobre as águas. Ser comido por tubarões e peixes ou comer terra. Dançar no convés. Matar o capitão. Cuspir na cara do capitão. Fazer motins. Desfazer navios arrancando pregos e tábuas. Hackear o Brasil.

2.1. O ALOJAMENTO DESSE ESTUDO

Para alojar as reflexões e os estudos aqui empreendidos, há uma contextualização que precisa ser feita. Ela serve de molde para alojar esses estudos às múltiplas áreas dos estudos literários. Alojamos porque é uma morada temporária, já que o rap pertence sempre e principalmente à rua, não devendo nada e nem precisando de nada que, ainda assim, vem para contribuir para sua difusão, como é o caso desse estudo.

As áreas que se formam disciplinarmente como estudos literários, por volta dos anos 1990, após alguma alteração teórica, passaram a ser entendidas também como integrantes de uma não-área mais abrangente que se convencionou chamar de estudos culturais. Num geral, os estudos culturais têm como projeto

Compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústrias da

¹⁷ ZEFERINO, José Mario Conceição. **Uma aprendizagem significativa com o samba-de-roda**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Fundação Visconde de Cairu, Salvador, 2007.

¹⁸ A discussão sobre canção não é um desconhecimento para nós, no que diz respeito aos estudos de Tatit, Tinhoão, Wisnik, Nestrovski e outros. Dessa forma, a compreensão de canção diz dela enquanto unidade de análise cultural. Não a letra da música e a melodia separadas, ou o discurso lítero-musical, mas enfim a canção enquanto inseparabilidade entre melodia e letra como co-compositores dos sentidos do trabalho artístico-cultural.

mídia e corporações multinacionais. Em princípio, então, os estudos culturais incluem e abrangem os estudos literários, examinando a literatura como uma prática cultural específica (CULLER, 1999, p. 49)

Já insinuamos anteriormente o que aqui cabe afirmar em voz mais alta: a literatura no seu formato livro é uma prática cultural específica de uma comunidade específica que esparramou seus sentidos de sociedade e cultura globalmente. Com os estudos culturais, torna-se mais possível transitar indisciplinarmente pelos objetos e pelas teorias.

A recepção dessa “nova” área de estudos não foi pacífica ou tranquila, uma vez que “baixa cultura”, “cultura popular” e “literatura identitária” entrariam para os salões de estudos e, invariavelmente, alterariam os procedimentos e instrumentos para a análise, assim como os seus pressupostos teóricos, os axiomas e as prerrogativas. Sobre isso, Stuart Hall (2013), considerado um importante estudioso da área, comenta que alguns movimentos políticos remodelaram a maneira como os estudos culturais britânicos operavam.

Ele atribui a ventilação dos estudos culturais a três movimentos que instavam mais e outras questões: a discussão em torno do poder e as mudanças operadas em sua circulação seguindo considerações dos estudos feministas, de gênero e sexualidade; também de “‘fronteira fechada’ entre a teoria social e a teoria do inconsciente – a psicanálise” (HALL, 2013, p. 230). A essas transformações, acrescentaríamos movimentos que têm angariado espaço no mundo acadêmico, os estudos de/des/contra/anti/pós-coloniais.

Isso diz respeito às mudanças teóricas e paradigmáticas dos estudos literários e culturais, e aqui estamos falando dos procedimentos de análise movimentados pelas áreas. Contudo, algo que aparece subjacente é a mudança na possibilidade de objetos/sujeitos de estudo, uma vez que, o fato de a literatura ser experienciada por meio do livro representa apenas a prática cultural de uma certa comunidade. Podemos presumir, também, ser possível experienciar a literatura via outras possibilidades de suporte para “escrita”, se observarmos outras comunidades e outros dispositivos. Jacques Derrida (2014, p. 65-66) não nos deixa esquecer que

[...] não há nenhum texto que seja literário *em si*. A literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca do texto. [...] Há, portanto, um *funcionamento* e uma *intencionalidade* literários, uma experiência, em vez de uma essência, da literatura (natural ou a-histórica). A essência da literatura, se nos ativermos à palavra essência, é produzida como um conjunto de regras objetivas, numa história original dos ‘atos’ de inscrição e de leitura.

Esse estudo, portanto, se insere no conjunto de discussões que aventam não apenas recuperar a possibilidade de análise de culturas que foram marginalizadas, mas também compreender esse processo de marginalização e operar mais e outras possibilidades de análise. E, como dissemos anteriormente, essa mudança paradigmática não foi recebida pacificamente. Tal foi o rebuliço promovido que se chegou a falar em uma crise da teoria, como afirma Eneida Souza (2002, p. 68):

A preocupação de representantes da crítica literária quanto à crise por que passa a disciplina é causada pelas transformações culturais e políticas das últimas décadas, razões pelas quais o problema teórico não se restringe apenas à crítica literária. A crescente diluição das fronteiras disciplinares e dos objetos específicos de estudo provoca reflexões mais abrangentes na área das humanidades, abalada pela abertura epistemológica e pelo enfraquecimento de territórios.

Assim, não investimos na tentativa de analisar a literariedade e características presumidamente intrínsecas ao texto literário, ou que o diferenciaria de outros gêneros textuais, ou de reoperar uma análise dos gêneros que compõem a literatura. O que se torna possível com a abertura radical feita, por exemplo, na epistemologia a partir/com as margens e seus efeitos sobre a sociedade, é de observar, descrever e analisar os efeitos da cultura, de modo geral, e da literatura, num sentido *lato*, como elemento da cultura sobre a sociedade, sobre os sujeitos e sobre o mundo. Essa reabertura do mundo necessariamente toca o que compreendemos como limites ou fronteiras, tanto disciplinares, quanto limites eu-outro e limites nacionais. Com isso, apontamos para um movimento ascendente de diluição de fronteiras que, imaginárias como foram criadas, estão em revisão.

Uma questão feita por Jonathan Culler (1999, p. 51) nos interessa muito ainda e deve nos acompanhar ao longo das próximas páginas: “em que medida as pessoas são construídas como sujeitos pelas formas e práticas culturais, que as ‘interpelam’ ou se dirigem a elas *como* pessoas com desejos e valores específicos?”. A ela retornaremos mais à frente, uma vez que nos interessa reinserir uma discussão sobre identidade e subjetividade negras, mas desde já, nos importa deixar uma questão evidente: “como localizar ou mesmo potencializar esse devir de reconhecimento de si, do lugar e do outro que o evento sonoro produz?” (PROTO, 2020, p. 115), visto que essa pesquisa se debruça sobre os poderes do som, reconhecíveis nas várias sociedades que compõem o mundo e, por isso, também o Brasil.

Mas com a abertura e a ampliação das possibilidades de estudo promovidas pela reorganização que os estudos culturais promoveram, o livro enquanto suporte primordial para

experienciarmos a literatura deixa de receber tanta centralidade quanto recebia até os anos 1980. Passam também a ser objetos de estudo os filmes, as propagandas, as canções, as danças... A própria ideia de um “objeto” de estudo acaba sendo abalada, quando pesquisadores e pesquisadoras se interessam em investigar acontecimentos culturais protagonizados por sujeitos em ação, como as práticas de congadas ou samba de roda e rap, como é o nosso caso aqui.

Na tentativa de ler os efeitos da cultura nas sociedades, sobretudo modernas, os estudos culturais fomentam uma série de outras questões e tensões no próprio campo e em outros, consequentemente. Podemos compreender, com esse movimento, um incipiente reconhecimento dos conflitos e das sobreposições de sociedades em um mesmo país, como é o caso do Brasil, e as disputas por territórios, tanto geográficos quanto culturais.

Faz sentido, então, analisarmos os efeitos que a canção tem sobre, como dissemos anteriormente, os sujeitos, a sociedade e o mundo, o que já vem sendo feito por diversos estudiosos e diversas estudiosas. Para citar alguns, Joelma Sales dos Santos (2016) investiga a presença de rappers femininas no cenário do movimento hip-hop brasileiro. Acauam Silvério de Oliveira (2015), em sua tese de doutorado com orientação de José Miguel Wisnik, analisa as relações entre a emergência do grupo de rap Racionais MC's e seu impacto no cenário musical brasileiro. Vale citar também o trabalho de Maria Eduarda Araújo Guimarães (1998) intitulado **Do samba ao rap: a música negra no Brasil**, e o de Daniel dos Santos (2017), que investiga **Como fabricar um gangsta: masculinidades negras nos videocliques dos rappers Jay-Z e 50 Cent**, orientado por Leandro Colling.

Mas antes do trabalho de Acauam Silvério, seu orientador já havia participado, junto a outros nomes, da consolidação do que podemos chamar de uma tradição dos estudos da canção no Brasil, composta, entre outras pessoas, por Luiz Tatit e Artur Nestrovski. O último, em seu livro **Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções**, afirma que

Com toda a influência que a canção exerce sobre os modos de ser e de estar no Brasil, é surpreendente que a bibliografia a respeito não seja muito maior, e que até hoje, por exemplo, sejam tão poucos os programas universitários dedicados ao assunto. Por incrível que pareça, ainda são raros os departamentos de música que abrem espaço para a música popular, mais comumente estudada em departamentos de literatura, história ou comunicação; e são raríssimos os cursos de graduação na área (NESTROVSKI, 2007, p. 7-8).

Sinalizamos algumas das dificuldades e dos obstáculos que encontramos nos estudos dedicados à canção. Questões como se letra de música seria ou não poesia, ou se rap é de fato música, não são raras para quem se envolve com a pesquisa da área.

Parece para nós que as produções artísticas que acontecem segundo paradigmas não-europeus estão sempre em necessidade de serem relacionadas ou analisadas segundo os parâmetros que lhe são alienígenas. Uma questão que nos acompanha é: quem se responsabilizaria por analisar a canção? Seria uma tarefa para nós dos estudos literários ou isso cabe única e exclusivamente a pesquisadores e pesquisadoras da área da música, musicologia e etnomusicologia?

Na nossa compreensão, que em muito dialoga com os estudos culturais, há uma quantidade exponencialmente maior de estudos sobre rap em áreas como Sociologia e História. Contudo o número de estudos na área de Estudos de Linguagens/Estudos Literários nos deixa a sensação de inadequação do gênero às possibilidades analíticas presentes em Letras, seja na literatura ou na linguística.

Por exemplo, em consulta ao banco de dados de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior (CAPES), o verbete “rap”, filtrado pela área concentração “Linguística, letras e artes”, apresenta 90 resultados para dissertações de mestrado e 28 para teses de doutorado. Do período de 2015 a 2021, há um crescimento oscilante no número de trabalhos sobre o tema, nunca menores do que 4 resultados (2015) e nunca maiores que 17 (2019). Em contraposição, a área das Ciências Humanas e Ciências Sociais Aplicadas possui 187 resultados para dissertações de mestrado e 41 para teses de doutorado, números notavelmente maiores do que nos Estudos de Linguagens.

Nesse sentido, o que nos parece correto afirmar é que o rap pode e deve ser estudado por diversas áreas dentro de seus recortes disciplinares, mas também de forma interdisciplinar, sem estar restrito à Sociologia ou à Etnomusicologia.

Motivado pela questão “rap é música?”, Ricardo Teperman (2015, p. 45) evidencia que as definições de música se transformam com o passar do tempo e afirma que “em grande medida, os gêneros musicais também são constructos, e não valores em si”, ou seja, não são valores essenciais e inerentes à música, mas ações incrustadas de critérios culturais. Sendo constructos, eles possuem seus critérios taxonômicos e classificam as canções de acordo com eles.

Entretanto, algo que nos parece importante é retornar à questão e questioná-la. Qual seria o sentido de perguntar se o rap é música? A pergunta, sendo feita, põe em questão o valor de algo. Dizer que o rap é sim música significa inserir o gênero na mesma seara de todos os

outros, com todos os prestígios e críticas possíveis. Dizer que o rap não é música significa destituí-lo disso e significa não reconhecer o impacto e os efeitos que ele tem nas sociedades. Contudo, insistimos que se manter em diálogo com a questão feita faz com que se comprometa com os termos que a acompanham, e para esse estudo tentaremos evitar a manutenção de disciplinas e categorias – afinal, todo gênero é uma ficção, é imaginação, ao tempo em que é “compromisso, não é viagem”, como dizia o rapper Sabotage.

Com isso, talvez já seja possível perceber o desconforto dos estudos da canção no alojamento dos estudos de música ou dos estudos literários, bem como o desconforto do rap em relação a ambos e também aos estudos da canção segundo uma perspectiva mais tradicional. Embora, e é notório observar, em relação a outros gêneros musicais negros, tais como o funk, o bregafunk, o arrocha etc., o rap encontra ainda um lugar de respeito entre outros gêneros que são estudados academicamente. É importante não perder de perspectiva que estudar o rap invariavelmente significa lidar com a história de pessoas negras e de suas culturas, história crivada de desigualdades. Temos perseguido a ideia de que a canção, para o negro, tem um funcionamento constituinte de sociedade e de subjetividade. Um interessante desafio encontrado por nós é de que forma render essa compreensão e abordagem para além das metodologias aprendidas para análise poética que não tem o som como seu co-constituente de sentido.

O artigo de Cintia Vianna (2011), “Literatura afro-brasileira contemporânea: o rap como possibilidade”, nos contorna a possibilidade de compreensão e análise do rap na seara da literatura afro-brasileira. Embora mencionem o rap muito rapidamente em seus estudos, a via das leituras de Eduardo Assis Duarte e Domício Proença Filho, ambos teóricos que têm longamente produzido sobre literatura afro-brasileira, percorrida pela autora a conduz a afirmar que

Nos dois casos, os raps poderiam ser incluídos no corpo de uma Literatura Afro-Brasileira, visto que são músicas-texto escritas por afro-descendentes, que tomam como matéria poética sua vida e sua cultura e que têm como principal público-alvo os afro-descendentes, para ficar apenas nessas categorias (VIANNA, 2011, p. 124)

A menção de Vianna (2011) aos trabalhos de Duarte e Proença Filho se apoia nas análises feitas pelos teóricos sobre o percurso do negro na literatura brasileira. Para Duarte (2008) haveria cinco possíveis critérios para a literatura negra: 1) o negro como temática; 2) o negro como autoria; 3) o negro como ponto de vista; 4) o negro no âmbito da linguagem; e 5)

a formação do negro como público leitor. Nessa última, o rap aparece, pois considera-se que para essa formação, é necessário um agente.

A formação de um público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária, compõe a faceta algo utópica do projeto literário afro-brasileiro, sobretudo a partir de Solano Trindade, Oliveira Silveira e dos autores contemporâneos. Esse impulso à ação e ao gesto político leva à criação de outros espaços mediadores entre o texto e o público: os saraus literários na periferia, a encenação teatral, as rodas de poesia e rap [...]. (DUARTE, 2008, p. 20).

Já Proença Filho (2004), embora não mencione diretamente o rap, situa a diferença entre uma literatura que toma o afrodescendente e suas culturas como objeto e uma literatura feita por afrodescendentes, sua vida e cultura, concentrando-se mais em aspectos literários e identitários, sem se ater aos recursos e desdobramentos que potencializam esses campos culturais.

No percurso dessa pesquisa, percebemos o número reduzido ou até nulo de referências para elaboração de uma dissertação que lê o rap como parte da herança contracultural negra. Alguns outros pesquisadores da área, como Ezequiel Santos Cruz (2022), possuem essa mesma observação e uma consequência possível para essa escassez ou ausência é a continuidade de um apagamento que historicamente acompanha pessoas negras e suas produções, bem como de seus modos de socialização e subjetivação. Esse texto, portanto, se aloja, primeiramente, sob a tentativa de recuperar as possibilidades para a negritude, através de investidas não apenas arqueológicas e cartográficas, como ficará evidente mais à frente, mas também imaginativas e oníricas – igualmente importantes.

Segundo entendemos, o rap faz parte do amplo espectro sonoro negro produzido na África e na diáspora, com isso dizemos que ele participa igualmente do cancionário negro junto ao jazz produzido por Fela Kuti, ou o samba das Ganhadeiras de Itapuã, ou o pagode de Exaltasamba ou o pagodão do Parangolé, ou o funk nas favelas cariocas e paulistas ou outros ritmos musicais que foram produzidos por pessoas negras.

Nestrovski (2007, p. 10) contribui ainda para esse estudo quando afirma que “ler a música não é explicar a música, embora explique muita coisa da música sobre ela. [...] A música não é só para ser lida, mas as canções lidas, tanto quanto ouvidas, essas ficarão”.¹⁹ Se é possível,

¹⁹ Aqui, cabe ressaltar que Nestrovski (2007) faz referência ao poema “Memória”, do livro **Claro Enigma**, de Carlos Drummond de Andrade:

“Amar o perdido

como nos sugere José Miguel Wisnik, contar outra história da música, consideramos importante exercitar um gesto metodológico que contemple a canção enquanto uma unidade de sentido, observando o som e a letra como co-constituintes, ao invés de separá-los e investigar apenas a letra da música ou apenas a melodia. Segundo Wisnik (2017, p. 35), “o som é um traço entre o silêncio e o ruído [...]. O jogo entre som e ruído constitui a música”. Nisso que ele chama de “antropologia do ruído”, fica evidente que a música possui um papel determinante na constituição das sociedades e que a ordenação do som faz parte desse processo, afirmando ainda que sociedades existem na medida em que produzem música. Do alto do morro, não importando o que o asfalto diga, há sociedade. Apesar do mundo cindido, a favela tem também produzido música, operacionalizando seus próprios jogos entre som e ruído. E é também pela música que a sociedade do morro, a favela, a periferia, as comunidades – qual o nome? –, de alguma forma se fazem conhecidas e debatem suas realidades.

Assim como o som, também consideramos, para o estudo da canção, que a composição lírica é um de seus traços. A canção, como a compreendemos, possui partes indistintas e indissociáveis de melodia e lírica, ambas produtoras de sentido para a música. O autor comenta ainda que

para fazer música, as culturas precisam selecionar alguns sons entre outros: já falamos sobre o caráter ordenador de que se investe essa triagem, na qual alguns sons são sacrificados [...], isto é, jogados para a grande reserva dos ruídos, em favor de outros que despontarão como sons musicais doadores de ordem (WISNIK, 2017, p. 61)

Com isso, queremos dizer que o som, não apenas a lírica, é parte do que uma canção pode significar, bem como as sociedades constituem-se, no trabalho com a canção, parte pela escrita lírica, parte pela escrita sonora, que perpassa, por sua vez, disponibilidade e escolha de instrumentos e ritmos. Dessa forma, vai se formando a paisagem sonora do Brasil, que tem um

deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão”.

colorido musical de amplo espectro e regionalmente característico em alguns casos. Sobre isso, interessantemente, Luiz Tatit (2004, p. 11) comenta que “toda sociedade brasileira – letrada ou não-letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século, consagrou-se como um dos mais fecundos do planeta”.

Fica evidente, mais uma vez, que os efeitos da canção tanto sobre as identidades brasileiras, quanto sobre as identidades dos brasileiros e das brasileiras devem ser observados amplamente, e sobre isso o autor acrescenta ainda que:

A partir da entrada do século XVII, cresce a importância étnica do negro na sociedade brasileira. Eram cerca de 20 mil indivíduos, entre africanos e descendentes, que cumpriam suas tarefas braçais, mas que a esta altura já buscavam de algum modo reconstruir sua identidade na nova condição. Ao mesmo tempo que perdiam alguns elos entre suas práticas cotidianas e as entidades espirituais invocadas pela dança, os negros revitalizavam seus batuques, unindo, nos poucos momentos de folga, religião e lazer. A retomada dos *calundus* africanos (ritmos e danças de natureza religiosa mesclados a vaticínios e curas) datam dessa época. A idolatria contida nesses rituais, seus efeitos ruidosos e hipnóticos, suas manifestações pagãs, que sempre importunaram os senhores, foram se tornando insuportáveis no momento em que setores da sociedade branca começaram a integrar as rodas de batuque e a participar diretamente das cerimônias. Não podendo mais frear umas das únicas formas de escape do cotidiano escravista, que já ganhara a força de quase um século de implantação, as autoridades brasileiras da época contentaram-se em separar rito social de rito religioso, tolerando o primeiro, mas coibindo duramente a prática do segundo (TATIT, 2004, p. 21).

Ao que parece para nós, o samba, que possui raízes africanas indiscutíveis (TINHORÃO, 2008), teria participado do processo de precursão do rap no Brasil. Suas raízes comuns lhes conferem características similares, como, por exemplo, 1) a importância do que Tatit chama de “batuque” – mas que aqui nós chamaremos de “batida” –; 2) a valorização da fala cotidiana para as composições; e 3) a centralidade do improviso para ambos – nas palavras de Tatit (2004, p. 35), “melodias e letras concebidas no calor da hora sem qualquer intenção de perenidade”. Não é à toa que alguns rappers contemporâneos no Brasil produziram álbuns voltados para o samba – para citar alguns, Criolo, com seu álbum **Espiral de Ilusão**, e Emicida, com seu álbum **AmarElo**, ou mais antigamente o rapper Marcelo D2, com seu álbum **A arte do barulho**.

Consta, ainda, que as soluções *menores* que os africanos e seus descendentes encontravam para reformar – ou retomar – suas subjetividades e formar seus momentos de lazer

e/ou de religiosidade eram perseguidos e coibidos, e, como sabido, há amplos registros de perseguição e de prisão de sacerdotes e sacerdotisas de religiões de matrizes africanas.²⁰

Contudo, a aceitabilidade dos modos de socialização formados nas margens negras do Brasil para a sociedade brasileira teve grande alteração com o ingresso de pessoas brancas tanto nos cultos religiosos quanto nas socializações de rodas de samba, por exemplo. Foi especialmente via essas entradas que alguns acessos foram concedidos, mas também foi via essas entradas que outros foram negados. Comentaremos isso mais detidamente adiante.

Tatit (2004, p. 70-71) afirma ainda que

A canção brasileira, na forma que a conhecemos hoje, surgiu com o século XX e veio ao encontro do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas. Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade. Não é mera coincidência, portanto, que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável o seu registro técnico. Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada.

Entre o lundu, de origem fincada nos batuques e nas danças que os negros trouxeram da África e desenvolveram no Brasil, e a modinha, cujo caráter melódico evocava trechos de operetas europeias, um gênero apontado para os terreiros e o outro para os salões do século XIX – mas ambos já impregnados de sensualidade híbrida que, muitas vezes, os tornavam indistintos –, configura-se a canção do século XX, a esta altura apontando também para um terceiro elemento que se tornaria vital à sua identidade: a letra. Não tanto a letra-poema, típica das modinhas, ou a letra cômico-maliciosa dos lundus, mas a letra do falante nativo, aquela que já nasce acompanhada pela entoação correspondente.

Percebemos, entretanto, que ambos, Tatit e Wisnik, em suas incursões historiográficas na canção e na música – seguindo distinção estabelecida pelos próprios – acabam passando ao largo das possibilidades de discussão e análise mobilizadas pelo rap. Wisnik (2017) é generoso em observar as composições ditas clássicas ou eruditas e o jazz e o soul estadunidense, mencionando a importância de nomes como Miles Davis e Prince. Contudo, apesar de sua janela de observação temporalmente lhe conferir a possibilidade, também não reconhece a presença do rap na cultura e no cotidiano dos Estados Unidos e do Brasil.

Tatit (2004) atua de maneira parecida, se dedicando a observar o que chama de “século da canção”, e utiliza referências de culturas negras presentes no Brasil, como os já citados calundus e o próprio samba. Contudo, embora mencione o reggae e o funk, torna pouco ou

²⁰ Ver: SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano. **Corujebó: candomblé e polícia dos costumes (1938-1976)**. Salvador: Edufba, 2018.

nada relevante a difusão do rap, já presente no país a partir dos anos 1980-1990.²¹ Sua ênfase recai sobre o surgimento da Bossa Nova e da Tropicália

De fato, bossa nova e tropicalismo firmaram-se como os dois principais gestos da moderna música brasileira, ambos necessários para abarcar a diversidade sonora que reinaria nas décadas seguintes e as flutuações estéticas que constantemente flexibilizaram as leis do mercado musical (TATIT, 2004, p. 57)

O autor menciona, ainda, que o surgimento da Bossa Nova, via João Gilberto, está fortemente vinculado a uma neutralização de elementos percussivos do samba e a incorporação de um caráter “erudito” ao cantar do sambista.

Em ambos os estudos, parecem ter um relevo sensível os efeitos das manifestações artístico-culturais negras no cancionário brasileiro e, embora o rap fique de fora das considerações dos teóricos, o ritmo nos parece ser de grande importância e de impacto igualmente dimensionável em relação a outros ritmos afrodiáspóricos. Resta saber, então, o que marginaliza o rap enquanto canção que faz parte da cultura brasileira. Ou, talvez, reste saber de que tensões se desvia ou se busca desviar quando se passa ao largo do rap.

Outra observação comum que fazemos, a partir das leituras de Tatit, Netrovski e Tinhorão é que o batuque, a roda e o improviso aparecem como elementos constituintes das práticas canceioneiras negras desde o século XVI.

José Ramos Tinhorão (2008, p. 31) afirma que

Diante dessa realidade da existência de cerca de 20 mil africanos e seus descendentes crioulos e mestiços, ao iniciar-se o século XVII no Brasil, seria muito difícil admitir – apesar dos rigores do regime de exploração do trabalho escravo – uma condenação ao silêncio de tais componentes étnicos, necessariamente ligados à vida das pequenas comunidades coloniais até por seu peso na composição das camadas mais baixas advindas da divisão do trabalho no campo ou na cidade.

A despeito da falta absoluta de dados sobre a vida dos negros na acanhada massa de informações legada pela documentação oficial até hoje conhecida ou pelos depoimentos de religiosos e cronistas do século VI, o pouco que esses mesmos papéis e testemunhos dão a conhecer, no entanto, sobre a música, os cantos e as diversões dos brancos e dos índios nessa primeira centúria da colonização, leva a concluir que algo semelhante terá ocorrido também em relação aos escravos africanos.

²¹ Nos anos 1980-1990, o Brasil já contava com a presença de rappers e grupos de rap como Rappin’ Hood, Fação Central, RZO, MV Bill, Marcelo D2, Racionais MC’s, Thaíde & DJ Hum, Realidade Cruel, Consciência Humana, Negra Li, Visão de Rua, dentre outros.

Com isso, afirma-se a existência de canções e de cultura apesar da colonização e apesar do Brasil. O autor afirma ainda que

Seria talvez por essa participação de brancos, cada vez em maior número, nesses batuques de negros (que incluíam às vezes não apenas danças rituais, mas também alegres confraternizações raciais), o que tenha feito crescer a vigilância do poder policial. (TINHORÃO, 2008, p. 47)

É curioso observar como, desde os séculos XVI, XVII e XVIII, a presença do poder policial já acontece em “batuques de negros”, para seguir com a expressão do teórico. Aqui, nesse momento, ainda não falamos diretamente do rap, mas é importante deixar nítido que nossa compreensão e análise do ritmo, como se dará aqui, o entende como um ritmo negro que se configura como o conhecemos na modernidade, mas que possui fortes e evidentes reentrâncias em manifestações culturais cançãoeiras negras de outros séculos – pretéritos ou futuros.

A pesquisa de Tinhorão (2008) nos levará a calundus, batuques, samba, umbigada, folguedos, congadas e cantos de trabalhos, se dedicando a analisar o período compreendido entre os séculos XVI e XX. Em alguns momentos, fica difusa a linha que separa, como citado anteriormente, a canção como um elemento da religiosidade negra, herdada dos cânticos de culto a orixás, voduns e nkisi, por exemplo, e a canção como um momento de celebração. Em ambas as situações, a canção é um elemento coletivo de relação e vínculo.

Em muitos momentos, os letramentos negros e africanos ocorrem através da oralidade, e a canção como parte disso não está desvinculada desse procedimento de ensino-aprendizagem. O contar de histórias ou o comando para o corpo residem na canção e na entoação, muitas vezes repetitiva, de versos. A canção, para o negro, é um baú de histórias e memórias. Através da canção existe a possibilidade de uma reescrita e uma reestruturação identitária e subjetiva, pois, a experiência com a canção assegura uma (re)conexão consigo ou com outros tempos.

Se, como nos assevera Wisnik (2017), as sociedades organizam a música a partir da relação entre silêncio e ruído, as maneiras encontradas e produzidas de organização dessa relação na África e na diáspora estão, se seguirmos esse pensamento, vinculadas a sociedades. Assim, para compreendermos o funcionamento das culturas dessas sociedades, que são múltiplas e diversas entre si e que produzem uma gama de ritmos, é preciso ouvir música. É preciso observar a diferença entre os batuques, pois os ritmos não se diferenciam apenas através da lírica, mas também da batida.

Música tem sido feita para além dos violões e pianos, mas com tambores e agogôs, com cabaças e caxixis. Outros instrumentos têm feito parte da organização de sons e ruídos, que possui também seu tempo e seu espaço. Outras tecnologias para além do berimbau ou do pandeiro, mas também o sintetizador e o *sampler* nos fornecem outros materiais sonoros e outros matizes ruidosos. Instrumentos e usos de instrumentos diferentes produzem e se alinham com sociedades diferentes.

Remontar a história da canção negra no Brasil parece para nós requerer um retorno ao samba e às rodas de samba, um retorno também aos outros ritmos que ficaram subsumidos com a ascensão desse, como o cucumbi, o jongo, o maculelê etc. Nesse processo, nos parece ser cada vez mais possível recuperar outras maneiras para compreendermos o espectro possível de estudos das experiências que podemos ter. Em outras palavras, compreender as outras formas através das quais podemos experienciar e, de fato, experienciamos a literatura. E vemos alguma importância em remontar a história da canção negra no Brasil, não no sentido de afirmar a Bossa Nova ou a MPB como suavizações “traidoras” de um samba “original”, mas para vislumbrar outros ritmos formados paralelamente aos citados e, também, outros possíveis a partir dessa vontade de recuperação.

E, se pensarmos novamente com Proto (2020), os efeitos que os eventos sonoros negros produzem carecem de uma outra cartografia. Não uma que apenas esteja nas premiações ou nos programas de TV, mas uma que está no boca a boca, que inscreve uma outra geografia para os lugares cotidianos e que produz impactos orgânicos na vida de pessoas negras, como Tia Ciata, Dona Dalva, Mano Brown, Matheus Aleluia e uma série de outros e outras que vêm, ao longo dos anos, produzindo e escavando sonoridades afrodiáspóricas na paisagem sonora brasileira.

Nessa seara, observamos produções de Rico Dalasam, tais como suas canções presentes nos álbuns **Orgunga** e **Dolores Dala Guardiã do Alívio**, em que a batida do rap e o *flow* se misturam com referências vindas de ritmos como o pop e a música eletrônica, mais frequentemente associadas ao público LGBTQIAPN+. Se rappers incluem, por exemplo, samples de tiro e sirene da polícia por fazerem parte de suas realidades, podemos inserir nessa mesma esteira os samples de música pop como parte da realidade de rappers que produzem a partir dela. Isso faz parte de seu movimento com os ruídos de sua seleção sonora.

Com o que já comentamos, fica evidente que a formulação das identidades brasileiras é uma questão que ainda suscita reflexões. Defendemos que há diálogos diretos da literatura com o que trouxemos até aqui, e um dos objetivos foi demonstrar a potencialidade das canções também para o mesmo gesto que se faz com a literatura. Com isso, os problemas de identidade

nacional permanecem, quer se altere ou não o objeto observado. O que definitivamente se altera é o percurso trilhado pela canção e o percurso trilhado pela literatura.

2.2. INTRODUÇÃO

Se isso é um pesadelo
Aonde a morte se aproxima
Tudo o que te leva à depressão
A quase morte
O rap salva
O rap é o mundo
Esperança
(“Diário do kaos”, Criolo)

O rap de Rico Dalasam é tributário de Itabuna, a cidade natal de sua mãe, e de Taboão da Serra, cujas ruas fazem parte de suas linhas. Quando perguntado sobre seu primeiro contato com o ritmo, Dalasam disse:

Lázaro Ramos: *E quem é que te apresentou o rap?*

Rico Dalasam: *Foi o Luciano. O Luciano era um cara lá do bairro, um amigo muito querido. E ele era uma referência da gente, uma referência estética, porque todo mundo do bairro, por uma questão de mercado de trabalho, de busca por uma profissão, tinha coisa de cortar o cabelo e o Luciano não. É libertário, né? Toda vez que você ver uma pessoa fora da curva. E na casa dele tinha o CD, na época, do Nas, tinha o Miseducation, da Lauryn Hill, tinha Born Again, do Notorious, e os nacionais. Essa coisa bateu muito certo assim na minha cabeça. Eu passei a ouvir rap ali naquele instante. Pra mim, enquanto música, enquanto atitude, enquanto imagem, pra mim o hip-hop sempre foi algo muito... resolveu mil questões sobre me reconhecer em alguma coisa.²²*

O que veio a fazer com que o rap tivesse mais esse nome tão potente entre os seus foi o contato direto com Luciano. Alguém de referência para Dalasam e que lhe introduziu no que viria a ser o meio através do qual ele encontrou para forjar-se enquanto artista, enquanto sujeito, enquanto movimentador cultural e também enquanto contribuidor político. O rap é uma arena que se pensa e que pensa sobre o mundo e o rapper do Taboão, Rico Dalasam, muda muito o aspecto que tal gênero musical ganhou no Brasil.

Quer seja *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), quer seja Revolução Através de Palavras ou Ritmo, Amor e Poesia, o rap torna evidente que é uma manifestação cultural que envolve palavra e música, que envolve o ritmo e a fala. No exercício de rastrear uma história para ele,

²² “Rico Dalasam e o Rap sendo usado como proteção | Espelho”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=azqHqygQJT8>. Acesso em: 6 maio 2023.

invariavelmente esbarramos nas manifestações e produções culturais negras em diáspora. Embora não seja inventado do lado de cá do Atlântico, a forma que encontrou aqui e que se disseminou pelo mundo é a que está sendo investigada por essa pesquisa.

Nesse exercício, esbarramos ora com uma origem estadunidense para o rap, ora com uma origem jamaicana, ora com origens africanas, com os griots e as contações de história. O que elas compartilham entre si é a palavra falada-cantada e uma batida que acompanhe como procedimentos de fazimento do rap.

Parece comum, então, entre alguns autores e algumas autoras que consultamos, apontar para a formação do rap nas periferias dos Estados Unidos. Ana Lúcia Silva Souza (2011), por exemplo, não nos deixa esquecer que a formação do rap como o conhecemos está também além do que se configurou nesse país americano. Embora o Bronx, bairro da cidade de Nova Iorque e de maioria negra, seja importante para a formação e difusão do ritmo, não se pode esquecer das contribuições jamaicanas para a formação deste. Desde já, consideramos importante dizer que inequivocadamente o rap, quando se toma conhecimento sobre ele, já é social e racialmente marcado (TEPERMAN, 2015).

José Henrique Freitas dos Santos (2016, p. 221-222), por sua vez, comenta que “a arte do DJ e MC figura como aprendizagem da ação griótica africana, mas também das culturas dos *sound systems* jamaicanas e da poesia dub e do slam”. O que podemos relacionar diretamente com o escrito por Souza (2011, p. 61): “a narrativa oral, uma das bases do rap, é herança dos africanos que, escravizados e espalhados pelo mundo, sustentaram suas vidas recriando, produzindo, apropriando-se da musicalidade dos novos lugares”. Com isso, tendemos a compreender desde já que o rap tem sido uma maneira contracultural negra de organizar a música e produzir canção que se relaciona de outras maneiras com produções já existentes e de outras maneiras com modos de escrita. O rap, como dissemos anteriormente, surge social e racialmente marcado e permanece como uma herança cultural afrodiáspórica que tem como palco principal a rua.

Faz sentido, portanto, considerarmos as proximidades entre o rap e outros ritmos musicais de acordo com o país que se analisa, e, no caso do Brasil, o samba, por exemplo, é um dos ritmos a serem articulados para pensarmos as relações de musicalidades afrodiáspóricas – importante sinalizar que isso não se restringe ao rap ou ao samba, mas se estende, diferentemente, a outros também, como o funk e o funk carioca/paulista, o soul, o jazz, o cucumbi, o jongo, as congadas etc. Visto que, via estudos de Paul Gilroy (2012, p. 170), nos encontramos com uma questão que interessa adentrar:

Como devemos pensar criticamente os produtos artísticos e os códigos estéticos que, embora possam ser rastreados até um local distinto, têm sido alterados seja pela passagem do tempo ou por seu deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural?

Pensamos que uma direção de resposta possível, quando inserimos o rap nessa perspectiva, deve contemplar não apenas esse ritmo, mas sua relação com outros, com a história e a geografia do local onde se forma e com as necessidades humanas e vontades políticas de quem produz. Observar, portanto, os ritmos em relação uns aos outros pode nos fornecer rastros de maneiras de recuperar suas histórias e produzir linhas de fuga. O pesquisador Osmundo Pinho (2001, p. 75) afirma que

É preciso considerar, assim, também o papel preponderante que a música negra em suas diversas formas tem exercido na constituição de discursividades e identidades afrodescendentes da Diáspora. Essas formas compõem um repertório francamente translocal, alimentado pela retórica de rememoração/expiação das amarguras da escravidão e pela exaltação utópico milenarista de africanidade. Uma ou várias áfrias que se inventam nos trânsitos e circuitos transatlânticos.

Mas retornando à maneira como o rap se difundiu a partir dos EUA, no final dos anos 1960 e começo dos 1970, esse que foi um “período importante para a história dos negros americanos, marcado pela intensificação das lutas por direitos civis em meio a protestos, enfileiramentos físicos, comícios, boicotes, os negros organizaram-se para mudar leis segregacionistas” (SOUZA, 2011, p. 62). Nesse momento histórico da vida das pessoas negras nos EUA, surgiram importantes movimentos negros, como o movimento Black Power, e tinham como um dos procedimentos de transformação da vida negra a reformulação (a partir) da estética do povo negro – o que envolve desde produções culturais e artísticas até atitudes cosméticas e acesso às histórias apagadas pelas borrachas da colonização.

Reconhecidamente, na história dos EUA, a segregação racial foi adotada como política de Estado, tornando tanto o racismo quanto a supremacia branca como feitos sociais aceitáveis. No período em questão, a luta dos movimentos negros foi também por abolição desses regimes de segregação que, já estando à margem do capitalismo e da sociedade, percebiam ainda outros graus de marginalização, conforme raça, gênero e sexualidade. Com isso, sinalizamos aqui que consideramos importante dilatar o que compreendemos por resistência, por exemplo, pois entendemos que a luta política por direitos civis é igualmente importante à criação de palco para o exercício do direito ao lazer.

Nesse sentido, algo que parece estar presente na vida do lazer e socialização de pessoas negras é a rua. Souza (2011, p. 63) segue afirmando sobre a importância desse território para o movimento hip-hop e nos interessa para refletir sobre como a ocupação da cidade é um assunto importante.

Com o esgarçamento e o pouco alcance dos programas sociais, a rua foi cada vez mais ocupada pelos jovens, que a ressignificaram como ‘o lugar’ de passar a vida, jogar basquete, namorar, ouvir músicas, dançar, cantar e aprender. A rua também trazia a necessidade de criação de lideranças, o que implicava ser também lugar de disputas, envolvimento, em diferentes escalas, com furtos e tráfico de drogas, o que gerava consequências danosas, até mesmo a morte de integrantes de grupos ou gangues, a maioria do sexo masculino, segmento sobre o qual recaem mais fortemente as impossibilidades de inserção no mundo escolar ou no mundo do trabalho. Como o espaço de sociabilidade, é na própria rua que começam a surgir iniciativas comunitárias voltadas para o fomento de ações mais solidárias num universo em que a exposição a violências e rivalidades era a tônica principal.

A rua, como lugar por excelência do movimento e da multiplicidade, é o território a partir do qual se inventa e se reconhece as possibilidades de articulação e reelaboração da realidade vivida por pessoas negras. O rap, então, nos remete a situações de celebração pública, de socialização, bem como a concursos de palavras poéticas faladas-cantadas ao som de uma batida (de um batoque ou de um *beat*). Nos remete a socializações diaspóricas forjadas na rua e, muitas vezes, sob testemunha do céu diurno ou noturno. Ao redor de uma caixa de som e explorando a própria criatividade, pessoas negras inventaram uma maneira de reocupar a cidade, a si mesmas e seus afetos. Produziam, para si e em coletividade, suas próprias rotas de fuga e reoperacionalizavam o território urbano. Souza (2011) nos aponta, por exemplo, a saída de metrô que se tornava um palco de rinha de MC em São Paulo e, na nossa experiência universitária, é interessante observar a permanência da Batalha de MC que acontece na Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa (BURMC) no *campus* Ondina da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e ainda outras que são organizadas pela cidade e região metropolitana, como o Slam das Minas²³ (Salvador) e Slam das Mulé (Camaçari), iniciativas que já nos mostram nitidamente a ausência e a falta de reconhecimento da presença feminina no rap e nos concursos de rima, ao mesmo tempo em que reafirma o caráter autônomo de quem aposta nesse ritmo como sua linguagem e sua possibilidade.

Recuperando um discurso de DJ Hum, Freitas dos Santos (2016, p. 222) aponta que:

²³ Sinalizo sobre a importância do trabalho da prof^a. m^a. Amanda Julieta sobre o Slam das Minas. Ver mais em: JESUS, Amanda Julieta Souza de. **Mulheres negras no Slam das Minas BA: um espaço de insubmissão e resistência.** Dissertação (mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

DJ Hum, considerado uma das pedras fundamentais do hip hop no Brasil, ao ser indagado sobre como ele pensava o exercício de sua arte como Dj, responde sem titubear: ‘O DJ e o MC têm relação com o griot. Na arte do griot primeiro vem o som, tum, tum, tum, tum, só depois a voz. É a base sonora que vai ditar o compasso, a cadência da narrativa ritmada que vai ser realizada. [...]’.

Mais uma vez, surge aqui uma relação com uma herança africana para o ritmo, bem como aparecem em evidência duas figuras que são a própria funcionalidade do rap: o DJ – ou *disc jockey*, responsável pela melodia, pela batida – e o MC – *master of ceremony* –, responsável pelas palavras faladas-cantadas. É interessante, ainda, apontar que o trabalho do DJ e do MC não se restringem ao rap, mas também são parte de outras produções musicais, como, por exemplo, o que faz o grupo baiano Ministério Público Sound System.

Sobre a herança africana, Rico Dalasam, na canção “MiliMili”, de seu álbum **Orgunga**, de 2016, canta que

Cansei de ver: nós cria, eles toma há MiliMili
 Então corre
 Me restou ler ‘O Menelik’²⁴
África era orquestra com a boca já há MiliMili
 Então corre
 É a saga do neguinho *habili*
 (“MiliMili”, de Rico Dalasam, 2016, grifos nossos).²⁵

“MiliMili” é uma maneira de se dizer “há mil e mil anos”. Ou seja, a letra sinaliza que a África já produzia sons e ruídos complexos há muito tempo e, é chamada, por Dalasam de orquestra com a boca. Dessa forma, podemos resumir,

No que diz respeito ao ‘local de nascimento’ do rap, dez entre dez MCs dirão que é o Bronx. Mas, para dar sentido a essa geografia do rap, é preciso considerar pelo menos duas ondas de imigração. Em primeiro lugar, a vida de centenas de milhares de africanos, das mais diferentes origens para alimentar o maquinário insaciável dos regimes escravocratas nas Américas. [...] Uma segunda onda migratória, após o final da Segunda Guerra Mundial, levou largos contingentes de homens e mulheres pobres de ilhas caribenhas como Jamaica, Porto Rico e Cuba para os Estados Unidos, em busca de melhores condições de trabalho. Esses imigrantes tenderam a se estabelecer nas periferias das grandes cidades, onde o custo de vida era relativamente baixo e as ofertas de emprego estavam próximas. Nessas regiões, os novos imigrantes caribenhos passaram a conviver com imigrantes latinos e também

²⁴ **O Menelik** foi um importante jornal criado pelo poeta negro Deocleciano Nascimento em 1915 que circulava em São Paulo. A iniciativa permanece ativa virtualmente. Ver mais: <http://www.omenelick2ato.com/revista/>. 13 fev. 2023.

²⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=niZjK_-DIuo. Acesso em: 13. fev. 2023.

com afro-americanos estabelecidos nos Estados Unidos havia várias gerações.

Um desses bairros era o Bronx, no extremo norte da ilha de Manhattan, na cidade de Nova York. No início dos anos 1970, a região vivia uma situação de degradação e abandono. Com pouca oferta de espaços de esporte, lazer e cultura, os jovens do Bronx estavam expostos à violência urbana crescente e às guerras brutais entre gangues. O bairro era predominantemente negro, e o país ainda trazia abertas as feridas dos violentos conflitos raciais da década de 1960. Em poucas palavras, o Bronx era uma espécie de barril de pólvora. Nos finais de semana dos meses de verão, alguns desses imigrantes acoplavam poderosos equipamentos de som e carrocerias de caminhões e carros grandes (os chamados *sound systems*), tocavam discos de funk, soul e reggae, e com isso criavam um clima de festa 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). Figuras como Kool Herc e Grandmaster Flash,²⁶ dois dos mais célebres agitadores das festas de rua no Bronx, cumpriam ao mesmo tempo as funções de DJ e de MC (TEPERMAN, 2015, p. 16-17).

Aqui fica evidente que os fluxos migratórios promovem encontros ainda que forçados ao longo da diáspora. Esses reencontros envolvem ritmos, instrumentos, *modus vivendi*, se reinventando e enriquecendo culturalmente o mundo. Apesar de ser uma relação marcada pela violência, que se cria com esse trânsito, ela nos revela ainda a força de encontros entre diferentes culturas, nas Américas, na África, no Caribe, em se reelaborar e produzir criativamente a partir de seus fragmentos e de suas memórias, em atos de resistência às dominações físicas, econômicas e culturais.

Tanto na experiência pessoal frequentando batalhas de rap, em que a prática de duelos de improvisação e batalhas verbais são comuns, quanto nas literaturas consultadas, a rua permanece, também no Brasil, sendo o espaço de sociabilidade por excelência não apenas para o movimento hip hop, mas para diversas manifestações culturais negras, como rodas de samba, bailes funk, paredões²⁷ e festas de largo das mais diversas. Uma quantidade expressiva de manifestações culturais e artísticas negras aconteciam em ruas, quer em praças públicas ou avenidas. A rua, no que nos parece, é uma arena exposta para celebrações e socializações de pessoas negras. Isso permanece no Brasil, se pensarmos também, por exemplo, no Carnaval, considerada a maior festa de rua do mundo, ou a Festa D’Ajuda, em Cachoeira, ou as Congadas

²⁶ Figuras como Grandmaster Flash foram retratadas na série original da Netflix, **The Get Down**, que traça um pouco da história do rap nos EUA.

²⁷ O paredão é uma festa característica das periferias do Brasil em que um carro, usualmente equipado com grande quantidade de equipamentos sonoros, de maneira a formar uma grande parede de som – daí o nome –, ocupa as ruas do subúrbio, podendo acontecer, inclusive, disputa de potência entre donos de carros de som. Por acontecerem nas ruas e tocarem pagodão e funk, usualmente de madrugada, são festas que mobilizam uma quantidade grande de jovens de periferia e também sofrem repressão policial.

e o Zambiapunga e outras manifestações culturais que estão polvilhadas pelo Brasil. Contudo, é preciso que consideremos o seguinte: se o rap surge social e racialmente marcado, será que a mesma rua serve a todos da mesma maneira? É possível ver e entender uma pessoa negra transitando numa rua da mesma maneira como vemos uma pessoa branca? E mais além disso: será que, entre as pessoas negras, haveria um trânsito igual? Sem marcações de gênero ou de sexualidade? Rico Dalasam é um expoente para entendermos não apenas a importância dessas questões, mas também para analisarmos as outras manifestações que ele em especial tem feito, pois, como evidenciamos anteriormente com entrevista, ele nos dá indícios de que sua participação no circuito do rap encontrava questões por conta de sua sexualidade.

Relembrando que dos anos 1960 aos anos 1980, o Brasil viveu um período de ditadura civil e militar. Com o fim do estado de exceção, uma democracia incipiente e ressaqueada pelo regime tentaria se sustentar durante as décadas de 1980 e 1990. O período ditatorial em questão teve como um dos procedimentos punitivos a morte e a extradição de artistas que eram considerados, pelo regime, como subversivos. Assim, estar na rua era um problema e cabe chamar atenção para algo mais além disso, algo que já acontecia desde antes do período da ditadura e que continuou acontecendo. Dizemos isso pensando no que afirma a pesquisadora Denise Barata (2020, p. 278):

Várias barreiras foram criadas para evitar o trânsito livre dos africanos e de seus descendentes. Afastar os escravizados e ex-escravizados fazia parte de um projeto de rompimento com a organização colonial, por meio da segregação territorial e simbólica. Os valores simbólicos dos negros, que não eram compreendidos como valores, mas sim como atitudes que precisavam ser educadas, civilizadas e controladas, necessitavam, estar restritos a um espaço determinado que não incomodasse à elite. Inicialmente, é produzido um controle estatal sobre as ruas, considerando as práticas negras não apenas no sentido físico, mas, prioritariamente, no sentido simbólico. Segue-se assim uma perseguição institucional às músicas, aos instrumentos, às religiões e às danças dos escravizados e uma reorganização territorial da cidade.

Dessa forma, parece ser sensato dizer que o período de ditadura civil e militar no Brasil, para as pessoas negras, intensificou ou adensou o que era cotidiano em termos de perseguições e interdições culturais, bem como tornou esse cotidiano comum aos cidadãos e às cidadãs nacionais. Com isso, nos interessa dizer que o contexto múltiplo da afrodiáspora faz parte da história do rap, bem como do Brasil, e, no país, não se pode desconsiderar o período de ditadura civil e militar também como algo que faz parte da história do ritmo, impondo seus termos contra os quais as pessoas negras reexistem.

Sobre isso, Silva Souza (2011, p. 68) afirma que “o hip-hop se coloca em um lugar de memória que remete às formas de estabelecer laços provisórios de solidariedade que, sustentados coletivamente, foram fundamentais para garantir a sobrevivência de negros cativos ou libertos ainda na época do Brasil Colônia” e isso se dá de diversas maneiras, entre elas via realização das batalhas de rap e de outros festejos culturais negros. É por meio das realizações desses eventos que se exercita a reterritorialização do Brasil, em uma perspectiva macro; mas do seu bairro, da sua quebrada, do seu guetto, em uma perspectiva micro – ambas potentes e importantes. Consideramos importante salientar que garantir a sobrevivência de pessoas negras envolve, obviamente, a aquisição e o acúmulo de dinheiro, mas também envolve processos subjetivos e tudo que movimenta essa esfera – tal como acontece via literatura e cultura, de modo geral. Portanto, garantir o sonho, a imaginação, o desejo e o direito a eles significa garantir a sobrevivência e essa tarefa vem sendo e é importante que continue sendo feita coletivamente.

É preciso considerar, ainda, as tensões abarcadas e enfrentadas por esse coletivo, afinal seria pouco sensato entender que uma quantidade de pessoas agremiadas sejam todas exatamente iguais e enunciem os mesmos discursos ou performem uma mesma maneira de vida. Em verdade, a heterogeneidade, a diferença, a diversidade são as características de maior valor em um meio coletivo, especialmente em um meio coletivo cuja história possui filigranas de antigas sociedades diferentes, diversas e heterogêneas entre si.

Talvez, para isso, a rua seja o melhor dos lugares para produzir um futuro que esteja para além do que já se conhece. Por mais que a aquisição e acúmulo de dinheiro seja de suma importância, investir em outras maneiras de circular o dinheiro pode fazer a diferença, se entendermos essa ação como uma maneira de descontinuar a subseção da colonialidade na nossa história. Se “o movimento impõe um modo de viver e de se expressar” e “na rua, a ordem era ocupar os espaços para dançar, divertir-se, criar e competir” (SOUZA, 2011, p. 73), criar modos de viver e de expressar – via graffiti, via pixo, rap ou *break dance* – a produção dessa cultura, em tudo que a envolve, pode ser uma maneira de lampear um futuro diferente e que se assente sobre termos diferentes. Pois, por mais que a vida institucionalizada e jurídica seja importante e que seja importante a garantia de direitos, como foi abordado anteriormente, insistimos ainda em dizer que manter uma insistência num comprometimento pode ser uma maneira de permanecer existindo em outros tempos. Em tempos de um “e se” as coisas tivessem sido diferentes, tempos que existem só no que podemos imaginar, e que, portanto, existem no que podemos criar.

As vias que o movimento hip-hop dispõe para produzir outros modos de vida, para recuperar outros sentidos para a existência, para recompor culturas, perpassam o trabalho artístico-cultural de DJs, MCs, *break dancers* – ou dançarinos(as) de break – e grafiteiros(as) e pichadores(as). Isso nos interessa na medida em que, como nomeia Ana Lúcia Silva Souza, o movimento hip-hop é uma produção cultural da diáspora negra. Com isso, podemos entender que o rap, como parte constituinte, enuncia relações com culturas africanas. Esses outros sentidos presentes em culturas afrodiáspóricas e africanas podem ser um direcionamento para a recuperação da humanidade negra e a produção de uma outra possibilidade para-humana de vida na terra.

A autora ainda comenta:

Em São Paulo, a intensificação das trocas conduz ao conhecimento de que a cultura de rua é mais do que dança, mais do que rima: trata-se também de um espaço de contestação diante do racismo, das discriminações raciais e das desigualdades sociais: nesse contexto ‘os rappers enfatizam que o ‘autoconhecimento’ é estratégico no sentido de compreender a trajetória da população negra na América e no Brasil’ (SOUZA, 2011, p. 79).

Como enfatizado, o (auto)conhecimento faz parte dos elementos que compõem o movimento hip-hop, conforme proporia Afrika Bambaata – 1) o break dance; 2) o MC; 3) o DJ; 4) o graffiti; 5) o conhecimento (TEPERMAN, 2015) –, e isso nos interessa ainda por dar forma à dimensão política do movimento hip-hop.

Esse conhecimento, que formaria um quinto pilar do movimento hip-hop, nos parece ser um elemento transversal entre os outros quatro. Não nos parece estranho, então, entender que o conhecimento formula uma maneira de compromisso no rap, fazendo alusão à célebre frase do rapper Sabotage. Como já foi observado anteriormente, o rap também fez parte, na história tanto do Brasil quanto dos EUA, de uma luta antirracista, antissegregacionista e em prol da vida e da libertação das pessoas negras. Nesse sentido, será que esse espaço de contestação ao racismo, às discriminações raciais e desigualdades sociais está isento de produzir ou de reproduzir opressões de outras ordens? Por muito tempo, e até hoje, o rap tem sido uma maneira importante e potente de manifestação diante dos problemas que acompanham populações para as quais se produz a exclusão, a interdição e a morte. Será que essas populações têm encontrado maneiras de impedir a continuação de tais políticas letais dentro do seu próprio círculo e com seus pares?

Algumas vazões para fora disso têm sido articuladas entre rappers da geração após os anos 2000, como é o caso de Karol Conká, Tássia Reis, Linn da Quebrada, Hiran e o próprio Rico Dalasam. Um exemplo disso são as colaborações que acontecem muito mais

frequentemente entre pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ e mulheres negras, no cenário do rap. Vale destacar nesse momento que, cinco anos após o lançamento de seu primeiro EP, **Modo Diverso**, Rico Dalasam o relançou, em 2020, com participação de outros nomes do rap, como Jup do Bairro, Boombate, Luana Hansen, Dicerqueira, Hiran, Murilo Zyess entre outras. O que entendemos disso é que a comunidade em questão encontrou, na força de abertura exercida por mulheres negras, um ponto de abertura e articulação para si mais potente do que com homens negros heterossexuais. Como Angela Davis e Lélia Gonzalez não nos deixam esquecer, as lutas antirracistas precisam ser, também, antissexistas, anti-LGBTQIAPN+fóbicas, anticapitalistas e, enfim, libertárias.

Nossa desconfiança, até o momento, é de que esses problemas se infiltram nas relações estabelecidas entre pessoas negras e, também, entre as que participam do movimento hip-hop, quer como produtoras dessa cultura, quer como público que acompanha. Essa desconfiança se alinha com a compreensão de que, por mais marginalizados que sejamos, o exercício de poder está radicado na prática, inclusive de sentidos. Com isso, conforme Machado (2019), entendemos que o poder não é algo que se tem, mas que se exerce, independentemente do meio em que se está inserido e que há uma microfísica que preenche as relações que estabelecemos enquanto sujeitos em sociedade.

Entendemos, por exemplo, a partir das articulações que Rico Dalasam estabelece com outros e outras rappers, que essa é a maneira que ele encontra e se propõe a fazer enquanto diálogo com o rap e com a sociedade, entendendo também que, como sujeito, o rapper está e estará sempre como alguém em edição. Essa última observação se reitera quando observamos a maneira como o rapper se apresenta em shows ou em seus videoclipes, já tendo optado por estar como o Rico de “Fogo em mim” (2017) e o Rico de “30 semanas” (2022).

Figura 2 – Rico Dalasam (2017) e Rico Dalasam (2022)



Fonte: Youtube (2023).

O exemplo que trazemos na **Figura 2** dá um indicativo disso. Enquanto em 2017, em cena extraída do clipe “Fogo em mim”, Rico Dalasam se apresentava com cabelos trançados, maquiagem e acessórios que nos fazem lê-lo à luz de uma hibridização e por meio de seu corpo a borrar as fronteiras entre os gêneros, em 2022, ele se apresenta de outra maneira: já sem maquiagem, mas com o cabelo colorido; e percebemos que o colorido do cenário e das vestes nos diz das transformações que ele anuncia na canção “DDGA”²⁸: “não pude ser o mesmo ou mesmo de antes”. Lemos Rico Dalasam como esse rapper em edição, que se pensa e que se transforma, que se apresenta de muitas maneiras ao longo de sua carreira, em outras palavras, um artista que explora a mudança como potência artística.

Essas mudanças em Dalasam sugerem fazer parte do que faz sentido para o artista naquele momento. Dizemos isso pensando que, em um primeiro momento, pode ter feito mais sentido trazer elementos mais clássicos do rap, como a ostentação, pois esta reflete a posse de objetos de ouro – como relógios, anéis ou carros de marcas famosas, as marcas do seguimento da moda de alta costura, valorizadas nas canções de Dalasam. Ao passo em que, no segundo momento, explorar as próprias intimidades e contradições parece ser a aposta, como se pode notar nas canções que compõem o álbum *Dolores Dala Guardiã do Alívio*, em que o rapper se apresenta como alguém “cansado de ser forte / me sentindo atrasado”.²⁹ De maneira geral, esses momentos da carreira de Rico Dalasam, um Rico pré e pós-hiato podem ser lidas a partir da transformação de um rapper que investia em replicar os calços do rap segundo sua estrutura mais difundida, trazendo com suas linhas e performances um diferencial para o rap – mas que ainda replica um imaginário clássico do mesmo –, transfigurando-se para algo que musicalmente pensa suas canções em relação cultural com outras canções e desloca seu diferencial do rap para suas intimidades.

Muitas mudanças aconteceram no rap, como nos aponta Teperman (2015), após os anos 2000 e a difusão da internet banda larga; e a chegada de computadores às favelas possibilitou que o som fosse produzido e distribuído a partir das casas dos rappers, encurtando o longo caminho através de gravadoras. Isso modificou de muitas maneiras a produção do rap e também transformou os temas sobre os quais o rap refletia.

Com isso, queremos dizer que as mudanças no rap aconteceram via movimentos em massa de produção musical caseira e de ascensão de outras vozes das quebradas, vozes de mulheres e vozes de LGBTQIAPN+. Todo movimento de mudança que acontece encontra

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ecHMVd0Nh6U>. Acesso em: 6 maio 2023.

²⁹ “Expresso Sudamérica”, Rico Dalasam. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmVqMtRdi8s>. Acesso em: 6 junho 2023.

resistência e para esse não foi diferente. O rap de uma geração mais antiga permanece sendo feito e sendo consumido, formando público ouvinte e mobilizando multidões, ao mesmo tempo em que há essas outras realidades sendo cantadas e que ganham cada vez mais espaço nos fones de ouvido.

Em muito do que escrevemos, permanece conosco a vontade de uma compreensão do rap e de demais gêneros musicais não como categorias prontas ou terminadas, mas sim ações artísticas em processo, em transformação. Dessa forma, uma outra observação que pode ser importante de se fazer é, como já dissemos anteriormente, que o rap aqui analisado está diretamente relacionado à forma que assumiu a partir dos anos 1970 nos EUA e 1980-1990 no Brasil, o que em nada isenta a possibilidade de entendê-lo para além da maneira como o rap operou em outras épocas, pretéritas ou futuras.

2.3. O RAP E O BRASIL

O estudioso Paul Gilroy tem uma interessante proposta de articulação entre experiências de pessoas negras:

Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural. (GILROY, 2012, p. 57)

Conforme seu pensamento, o Atlântico negro funcionaria como um sistema cultural e político que seria o reconhecível através do próprio oceano Atlântico. Essa abordagem nos interessa na medida em que compreendemos, via Achille Mbembe (2018), que é importante considerar que o Atlântico foi palco para a formatação de uma nova consciência planetária. Dessa forma, lê-lo como unidade de análise para as histórias das culturas negras pode dar pistas para compreender de que maneira podemos produzir rotas de fuga – para produzir reexistências, ou seja, para reelaborar a vida do lado de cá do mar.

O Atlântico se configura, assim, como uma possibilidade de articulação entre identidades, memórias e histórias de pessoas negras na diáspora; a partir dele, se inaugura um cenário cultural, político e social moderno. Observa-se, então, que o Brasil, em sua história atlântica, participa desse movimento de enunciar perspectivas transnacionais e interculturais, se considerarmos que nas práticas de culturas negras como temos na costa brasileira do Atlântico, uma série de manifestações acontecem. Estas manifestações nos interessam, não

apenas na sua configuração que reclama por um direito à cidade – pensando nas batalhas de rap que acontecem pelas periferias e centros das cidades – mas também na medida em que “a música foi uma das formas encontradas pelos escravizados para se reconstruírem e se reterritorializarem enquanto sujeitos e comunidade” (BARATA, 2020, p. 277).

As manifestações de contracultura negra participam da forja das subjetividades e comunidades atlânticas de pessoas cujas histórias se conectam não apenas com esse oceano, mas com o que aconteceu através dele.

Como canta Rico Dalasam:

Um verme preso na ideia que tem que fuder
 Com a vida de quem não dá pra explorar
 Me fez quebrar a régua que mede meu talento
 E hoje eu mesmo abro o caminho que vai me pôr lá
 Ei, fictício, ei, fictício
 'Cê não conhece meu início (Expresso Sudaméricah)³⁰

Ou seja: um “verme” que não conhece o início, como chama o rapper fez com que ele quebrasse seus próprios parâmetros de medida de talento. Fez com que sua autoestima, sua subjetividade, fosse fraturada. Através das produções artísticas negras, existe a possibilidade de reterritorialização de si e construção de outras régua. Abrir caminhos, produzir rotas de fuga para outros territórios.

Nesse sentido, parece para nós que, embora esse processo se estenda a todas as produções artístico-culturais, a música se aloca num espaço específico de potência reterritorializadora de subjetividades, pois os cânticos fazem parte das conexões sociais e espirituais, nas palavras de Luiz Tatit (2004, p. 41), “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala. No caso brasileiro, tanto os índios como os negros invocavam os deuses pelo canto”. A conexão com os deuses, presumimos, é também uma conexão consigo. Uma conexão com a memória e a história ainda úmida das águas do Atlântico.

O rap, enquanto manifestação cultural e artística negra, faz parte, como dissemos anteriormente, das sociabilidades do negro na diáspora. Sendo assim, reiteramos a importância e o vínculo que a história do negro brasileiro e de suas culturas estão às festas de rua. A ocupação do lugar de trânsito por excelência tem sido coibida inclusive por mecanismos legais, contudo é parte de como se reforjou identidades e subjetividades.

³⁰ “Expresso Sudaméricah”, de Rico Dalasam. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmVqMtRdi8s>. Acesso em: 24 out. 2022.

Ainda sobre a sociabilidade e o entendimento da articulação de pessoas negras como uma política de reexistência, Maria Aparecida (Cidinha) da Silva (1999), por exemplo, mapeia as iniciativas gerenciadas pelo Geledés Instituto de Mulher Negra, em São Paulo, como a revista **Pode crê!**, administrada pelo instituto, assim como o Projeto Rappers, do qual foi consultora pedagógica e por meio do qual a articulação do movimento hip-hop da juventude paulista foi fomentado.

O Geledés, inclusive, participou da organização da 1ª Mostra Nacional de Hip-Hop, em São Paulo (SILVA, 1999; TEPERMAN, 2015), o que revela a importância da sociabilidade e articulação da juventude negra via movimento hip-hop. Apesar do genocídio da população negra e das políticas de perseguição e morte, o rap tem participado da forja de outras possibilidades de relação e de subjetividades negras no país. Evidentemente, abordamos aqui, conforme Amailton Azevedo e Salloma da Silva (1999), que o movimento hip-hop que analisamos faz parte de um contexto urbano e, mais especificamente, nosso sujeito de análise, Rico Dalasam, se insere no contexto paulista de cultura de rap. Nada disso significa a impossibilidade ou generalização das observações feitas ao longo desse texto para outros contextos, como, por exemplo, movimento hip-hop rural, ou indígena.

Retornando aos estudos de Denise Barata, ela nos aponta que há propostas de controle da população negra em relação às suas participações na construção da paisagem sonora nacional. Algumas dessas barreiras são, por exemplo, a separação territorial entre escravizados e ex-escravizados, o que nos leva a pensar sobre o direito à cidade reservado a pessoas negras e como isso se coloca também para as manifestações culturais, pois, ainda segundo ela:

A dificuldade em ‘integrar’ esses sujeitos e suas culturas dentro do padrão europeu, que é valorizado socialmente, estimulou o desenvolvimento de práticas governamentais na cidade que promoveram limpezas étnicas. Várias barreiras foram criadas para evitar o trânsito livre dos africanos e de seus descendentes. Afastar os escravizados e ex-escravizados fazia parte de um projeto de rompimento com a organização colonial, por meio da segregação territorial e simbólica. Os valores simbólicos dos negros, que não eram compreendidos como valores, mas sim como atitudes que precisavam ser educadas, civilizadas e controladas, necessitavam estar restritos a um espaço determinado que não incomodasse à elite. Inicialmente, é produzido um controle estatal sobre as ruas, considerando as práticas negras não apenas no sentido físico, mas, prioritariamente, no sentido simbólico. Segue-se assim uma perseguição institucional às músicas, aos instrumentos, às religiões e às danças dos escravizados e uma reorganização territorial da cidade (BARATA, 2020, p. 278).

A pesquisadora conclui observando que “integradas a outras práticas, as festas, músicas e danças negras foram consideradas selvagens e acabaram se transformando em uma forma de resistência” (BARATA, 2020, p. 280). Importante sinalizar que, embora se transformem em uma forma de resistência, afirmar que isso é tudo o que são pode ser um gesto muito incauto, assim, entendemos, junto com a pesquisadora Ana Lúcia Silva Souza, que são formas também de reexistência, ou seja, de produção criativa de existência com efeitos de realidade tão potentes quanto quaisquer outros. Não entendemos, entretanto, que a reivindicação da rua e a transformação em formas de resistência que essas manifestações culturais negras produzem incorrem em produzir uma negritude homogênea. Dissemos anteriormente que a diversidade é um valor a se cultivar.

Embora esteja lendo o fenômeno dos rolézinhos, a pesquisadora Camila Proto (2020) traz importantes contribuições sobre a ação de ocupar as ruas feito por pessoas negras de periferia.

A ocupação dos espaços privados por estes eventos sonoros emergentes e efêmeros são práticas recorrentes na sociedade brasileira, em uma tentativa urgente de apropriação da terra e de localização no calendário social da existência daqueles corpos. Ocupar para transformar em outro. Outro terreno, outro território. [...] O território, então, é a transformação deste espaço pelos movimentos sociais que emergem e entram em conflito com aquela função pré-estabelecida (PROTO, 2020, p. 109)

Essa ocupação de espaços feita por pessoas negras é característica de manifestações culturais negras e, no que tange ao rap, as batalhas, que acontecem nas ruas, em saídas de metrô, por exemplo, reterritorializam os espaços desde suas presenças em socialização até em suas ações artísticas. As batalhas de rap, acontecendo na rua, transformam-na, ainda sendo rua, em palco; um palco-rua disponível para quem passa poder ver e se sentir à vontade para participar, como ouvinte ou como rapper. Nesse sentido, o movimento hip-hop como um todo tem se ocupado de reterritorializar os espaços, com suas batalhas, ou com suas danças de rua, ou com o graffiti e o pixo. Não é de surpreender, contudo, que nem todos encontram seu lugar com tranquilidade nas batalhas.

Lázaro Ramos: *Você chegou a ir pra batalha de rap? Porque eu fico pensando um pouco assim: essas questões todas te rondavam e na hora do improviso o que é que saía?*

Rico Dalasam: *Então, eu dava parte do meu universo pra aquilo. Eu não jogava meu universo ali. Até porque eu não vivia. Era um universo que tava muito na caneta. Eu não sabia como viver isso, porque quando eu ia ver as gays do meu bairro, elas se vestiam de outro jeito, e toda essa coisa da*

*imagem é pra comunicar os seus interesses e tal. [...] Só que a minha imagem já tava ganhando... Eu já tava muito mais aberto a construir essa imagem que passa pelo pop, que passa pelo hip-hop, e isso já era notado nas batalhas.*³¹

Com esse trecho respondemos a uma questão que trouxemos anteriormente, quando perguntamos se, nas batalhas de rap, os trânsitos eram iguais para todos. Aqui, indo um pouco além, Dalasam aponta sobre estar dividido entre dois mundos, um em que o rap lhe confere uma atitude e outro em que seus afetos é que lhe ditam como deve se portar, havendo uma situação dupla de socialização para ele.

Sua imagem, como trazido por si mesmo, se destaca por mobilizar, dentro do rap, elementos do pop e de outras esferas das culturas comumente atribuídas à comunidade LGBTQIAPN+. Essa visibilidade, que sintetiza uma faceta do que ele chama de universo gay e o do hip-hop, é um dos aspectos que torna Dalasam exemplar, exatamente por ele ser uma quebra de decoro, uma frustração muito bem-sucedida, uma linha de fuga que nos dá a ver como produzir canções para além da tradição e para ambos os universos a que ele se refere.

Entendemos que o som, além de ser algo que tem poder reconhecível para o mundo, se pensarmos com Wisnik, é um poder que tem sido utilizado para organização e socialização de pessoas negras, como é nosso foco de reflexão aqui. Como fica evidente a partir de Denise Barata, as socializações e integrações de pessoas negras no Brasil tem sido alvo de perseguição e interdição. As ocupações de espaços feitas por batalhas de rap, rolezinhos, paredões de funk, rodas de capoeira, festas de largo, congadas etc., tem produzido linhas de fuga para além do Brasil e apesar dele, mantendo uma memória viva e possibilitando vida e sobrevivência para pessoas negras, refazendo economias e subjetividades.

Ao pensarmos estas linhas de fuga e expansão, falamos de um ritornelo, conceito criado por Deleuze e Guattari para discorrer sobre ‘todo conjunto de matéria de expressão que traça um território’ (1998, p. 132). A produção de territórios a partir destes eventos populares e efêmeros sonoros mostram-se dentro da lógica da desterritorialização e socioespacialização. *O som não existe mais como efeito secundário a uma passagem, um deslocamento, como era na cidade moderna, e sim como movimento em si, produtor primário de uma ação, de um lugar. [...] O som parece existir, desta forma, como vetor político, agenciador abstrato de uma micropolítica da escuta e da fala, produtor de lugares-a-ser.* (PROTO, 2020, p. 112, destaque nosso).

³¹ “Rico Dalasam e o Rap sendo usado como proteção | Espelho”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=azqHqygQJT8>. Acesso em: 6 maio 2023.

As batalhas de rap, a partir dessas linhas de fuga, são uma potência de interpretação e têm participado da forja de outros Brasis que existem intermitentemente, inclusive com os que se entendem a partir da ideia soberana de Estado que organiza e distribui políticas múltiplas de morte. Dessa forma, podemos entender que as ações do Estado brasileiro investem em cercar as culturas de outros povos, entre eles, dos povos negros de diversas formas, de maneira não apenas a controlá-las e/ou a repeli-las, mas também financiando seu apagamento via ações que transformem essas culturas em culturas orientadas por um referencial ocidental. Com isso, podemos entender que essa função continua os contornos racistas do Brasil, cuja história colonial permanece ditando as regras culturais. O que não pode se integrar aos modos ocidentais de ser e estar, deve ser, segundo essa lógica, aniquilado. Isso, como ficará mais evidente à frente, acontece não apenas no âmbito da morte física, mas também na interdição de sentidos.

As repressões a festividades negras e periféricas que acontecem atualmente, como interdições de bailes funk, paredões, rodas de batalhas de rap acompanham a lógica de controlar esses corpos e essas culturas que reterritorializam a paisagem musical, cultural e política do Brasil através de uma memória que transportam em seus corpos, ao mesmo tempo em que enunciam o que se tenta ocultar a todo custo sob o nome do país. Essas repressões, ainda, acontecem de maneiras diferentes. Não é apenas via poder policial para conter essas festividades que elas são interrompidas, mas também há um policiamento moral que persegue não apenas o rap que fala de armas e drogas, mas também o funk proibidão. Um zelo por certa moral e bons costumes impede, por exemplo, alguns e algumas rappers de ascenderem a festivais ou de circularem nas rádios.

Ao mesmo tempo em que, em muitos momentos, o fomento a culturas negras via incorporações a festivais ou a festas de maior porte entendemos ser também uma maneira de controlar os sentidos para aquela festa, pois nos parece que o processo de estabilização de uma festa espontânea acontece de maneira que esse evento possa ser produzido e reproduzido a serviço das vontades de um capital, visto que muitas manifestações culturais negras acontecem seguindo os sentidos que interessa à comunidade enunciar.

Assim, dizendo de outras maneiras, quer por vias jurídicas, quer por vias de policiamento, as ruas que são interditadas, de maneira a assegurar as caravanas do Brasil, são lugares de multiplicidade, potência e fuga por excelência. Estar na rua e ser a rua é algo que acompanha isso que é ser alguém para além do Atlântico. Contudo, nos parece ingênuo entender que, por exemplo, nas batalhas do rap, o acesso à rua é igual e equânime entre todas as pessoas que dela participam – ou tentam participar. Nossa leitura vem do reconhecimento

da diversidade de corpos que compõem as comunidades periféricas, origem não rara para frequentadores e frequentadoras de batalhas de rap.

Dito isso, importante relembrar de qual período falamos na história do Brasil. Quando se fala de rap no território nacional, é importante considerar que a consolidação do gênero como o conhecemos hoje é algo que acontece por volta dos anos 1990, na ressaca política pós-regime civil e militar no país. Mas, desde os anos 1970-1980 os bailes black, como eram chamados na época, já aconteciam. Dessa forma, “é preciso considerar que esse trabalho, realizado em plena ditadura, criava oportunidades de encontro e diversão para uma parcela da população para a qual não era oferecida praticamente nenhuma opção de lazer” (TEPERMAN, 2015, p. 31).

Considerando que de 1964-1985 o Brasil esteve sob o regime da ditadura civil e militar, o rap se difunde mais profusamente após este período, sendo relevante investigar a maneira como o rap e o movimento hip-hop foram impactados por esse processo político brasileiro.

Sobre essa situação, Acauam Oliveira (2015, p. 134-135) afirma que:

Historicamente, é possível contextualizar a emergência do movimento hip hop, do qual participa o rap, no fim do longo ciclo ditatorial brasileiro. Nesse momento de abertura política, observa-se ‘um aumento do teor crítico das produções em diversos campos da cultura de massas, telenovelas, programas humorísticos, escolas de samba, canção’, resultantes da euforia com o período de redemocratização (retratado por Chico Buarque e Francis Hime em ‘Vai Passar’). Assim como um aumento de visibilidade de diversas lutas por identidade (gênero, raça, etc.), que buscam assumir o primeiro plano no cenário nacional, reivindicando a inclusão de suas demandas nas pautas políticas do país.

Formado nesse período, parece incontornável observar, como dito anteriormente, na história do rap nacional, a importância e o impacto do grupo Racionais MC’s, fundado em 1988, para o estabelecimento da cultura do rap não apenas nas comunidades, mas na cultura brasileira. Pensando na paisagem sonora do país, o impacto do grupo mobilizou cantores de música popular brasileira (MPB) a pensarem sobre um possível “fim da canção”, não apenas nos termos formais, a exemplo da tecnologia *sample* que reterritorializa a autoria, a genialidade e a originalidade da maneira como se assenta para teorias ocidentais, mas também no que se canta através das músicas.

No ano de 2004, em entrevista concedida, Chico Buarque, cantor e compositor de MPB, punha em xeque a importância e o lugar da canção no mundo contemporâneo. Um dos fatores que mudava a equação sonora brasileira era a ascensão e difusão do rap. Para o cantor, o rap se tornava a mais evidente maneira de se reconhecer que o tempo da canção não era mais o século

XXI, mas o século XX (SILVA, 2009). Na visão do cantor, ainda, o fato de o rap mover multidões como movia, e ainda move, era inevitavelmente fatal para a canção à maneira como se conhecia até então. Essas afirmações causaram burburinhos de todo tipo à época. José Ramos Tinhorão, por exemplo, não poupou esforços em desfazer da importância do rap, diferente de José Miguel Wisnik, que elogiosamente tecia comentários sobre o ritmo.

Em entrevista à Revista Época (2004), Tinhorão dispara:

ÉPOCA - O rap não seria a recuperação das raízes africanas do Brasil por meio do protesto social?

Tinhorão - O rap é interessante porque marca a volta às origens do canto, ele representa a redenção da palavra enquanto música. O cantochão, por exemplo, é o rap da Igreja Católica: surgiu com os padres rezando sem acompanhamento. Mas a música brasileira já tinha o seu rap, a embolada, antes de os garotões de Nova York a reinventarem.

ÉPOCA - Você não acha Marcelo D2 e Racionais genuinamente brasileiros?

Tinhorão - Eles macaqueiam os americanos, imitam até mesmo a roupa deles. Os rappers do Brasil são como os ‘breganejos’, que exploram a música texana. **O fato é que não existe mais música brasileira e não vejo condição de aparecer nada interessante nos próximos anos.**³²

Embora concorde com o entrevistador de que o rap marca uma volta às origens do canto, José Ramos Tinhorão se desvia de reconhecer o vínculo que vimos defendendo ao longo desse texto: de que o rap faz parte de uma relação cultural afrodiáspórica que foi trazida e criada nos encontros culturais nas Américas e no Caribe. Apontando para outras maneiras de canto que tem o elemento da fala-canto como seu constituinte, o teórico mais nos parece evitar reconhecer o rap e as outras culturas negras como legítimas do que apontar para a valorização de um canto falado no Brasil, como afirma já existir um “rap da Igreja católica” ou uma “embolada”.

Wisnik, por sua vez, lia o rap como “um acontecimento forte e significativamente fora do esquadro popular-nacionalista”³³. Com isso ele sinaliza reconhecer o ritmo, inclusive as pautas que são mobilizadas pelas canções que contribuiriam para consolidá-lo no Brasil.

Fato é que o rap desloca muitos artistas da música, da dança e das artes (áudio)visuais/plásticas, visto que assume como procedimento, por exemplo, o sample e reinsere e valoriza as heranças africanas que, como já foi apontado anteriormente, não

³² “O rap salva a palavra”. Disponível em: <https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR65435-6011,00.html>. Acesso em: 27 maio 2023.

³³ “Do rap ao rap: Emicida de 2015 não é o Racionais de 1990... nem o Brasil”. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2015/11/13/Do-rap-ao-rap-Emicida-de-2015-n%C3%A3o-%C3%A9-o-Racionais-de-1990...-nem-o-Brasil>. Acesso em: 27 maio 2023.

conseguiam se integrar ou serem integradas com a visibilidade e o prestígio necessários à sociedade brasileira.

Fernando Barros e Silva (2009, p. 3) afirma que certa parte da memória musical brasileira pertencia a

uma época em que a música popular funcionava como um espelho afetivo, um lugar privilegiado da cultura, no qual identidade coletiva e experiência interior se tocavam de maneira significativa, compondo uma atmosfera comum e um horizonte partilhado. Isso, como se sabe, não existe mais, o que não deixa de configurar um certo fim da canção.

Entre parênteses, é preciso ficar claro que essa ‘atmosfera comum’ de que a MPB era o catalisador nunca foi vivida ou experimentada pelo ‘povo brasileiro’ enquanto tal, numa espécie de comunhão de classes inexistente na vida real. Quando falo em ‘identidade coletiva’, estou me referindo de forma implícita (é óbvio) às classes médias letradas dos grandes centros urbanos, que muitas vezes, inclusive no período em questão, confundiram suas aspirações (e ilusões) com os interesses nacionais.

O fato é que a condição transnacional do africano escravizado e do negro brasileiro permaneceram subjacentes aos projetos de nação. Outras nações integravam desde as senzalas até atualmente os terreiros de candomblé e as periferias. As desigualdades sociais no Brasil, se analisadas por perspectivas anti/contra/des/decolonial, evidenciam o quão mais profundas são essas questões. Com isso, queremos afirmar que no projeto de paisagem sonora do país, o rap e as multidões que arrasta causam tanto impacto justamente por movimentarem e organizarem afetos, pessoas e ideias alienígenas ao Brasil.

Muito seguramente, dizemos que o abalo que o rap promove é também uma questão de mobilização e crise de uma identidade nacional brasileira construída aos moldes de uma classe social que não era a que estava lotando as batalhas de rap, os paredões do funk, os bailes black. Percebeu-se, àquela altura, que, embora a MPB tivesse sido de grande importância para a luta contra o regime ditatorial brasileiro, ela deixava a centralidade cultural nos anos 1980/1990, evidenciando uma grande dessintonia com outros territórios subjacentes ao Brasil. Em outras palavras, as possibilidades que vinham com a Tropicália, a Bossa Nova ou a MPB, além de possuírem sua importância cultural e política para o país, produziram também outros efeitos cujas insurreições começavam a ser sentidas pelas outras classes. A fissura na ideia de um Brasil comum a todos foi o que motivou essa crise. Diante disso, nos interessa chamar atenção para dois aspectos presentes em Acauam Silvério de Oliveira (2015, p. 12; 16), quando comenta o seguinte:

- 1) A emergência da cultura hip hop, com sua ênfase na necessidade de acrescentar novos agentes ao processo social, nos convida a contemplar as narrativas hegemônicas e canonizadas a partir das perspectivas por elas marginalizadas, de modo a reconhecer tanto os momentos em que houve desvio de curso e cooptação de seus vetores mais progressistas (momentos de súbita interrupção - sempre violentas - de movimentos progressistas com protagonismo popular), quanto os aspectos inconsistentes e conservadores já presentes em seu projeto desde o início. Uma das narrativas mais valorizadas no campo da música popular urbana é seu período de ‘modernização’, cujo ciclo mais dinâmico vai de 1959 até meados dos anos 1980. Esse período é geralmente interpretado de maneira heroica como a face mais luminosa da resistência cultural contra o regime militar, e lugar privilegiado de discussão sobre nossa identidade mais profunda. Sem desmerecer a dimensão de ‘engajamento’ desses artistas, bem como sua posição crítica em relação ao regime, deve-se sempre ter em mente a dualidade constitutiva da MPB: um projeto cultural de ‘resistência’ à esquerda que foi, simultaneamente, veículo de dinamização do mercado brasileiro

Aqui fica manifesto, agora a partir do pesquisador, que o que estava à margem, permaneceu à margem. Os discursos e as outras importâncias sociais que havia nesses territórios permaneceram vazando para fora dos projetos revolucionários.

- 2) Nações são, fundamentalmente, formas de imaginação comunitárias, processos de simbolização que dão sentido a uma determinada experiência compartilhada. Tal concepção, definida pelo historiador inglês especialista em sudeste asiático, Benedict Anderson, em sua obra *Comunidades Imaginadas*, não significa obviamente que o conceito de Nação seja ‘falso’ (em oposição a outros modelos de organização comunitária mais verdadeiras e orgânicas), mas antes que os mecanismos de identificação imaginária estão nas bases de qualquer processo de construção da nacionalidade, o que torna a estrutura dos diversos nacionalismos mais próxima de um ‘sistema de crença’ do que de sistemas políticos específicos, tais como o fascismo ou o liberalismo – daí a hipótese do autor de que as nações emergem a partir do declínio de dois sistemas simbólicos anteriores, as comunidades religiosas e o reino dinástico.

Evidentemente, como sinalizado por Oliveira (2015), o conceito de nação não é falso e não é assim que o trataremos aqui. O que queremos tocar, a partir desse trecho, é que a nação tem efeitos sociais e subjetivos dos mais diversos, desde o desejo de integração e manutenção, que tanto alimenta os fascismos mil, até a sensação de total despertencimento de que já falamos aqui e que nos lembra os “problemas” de integração dos africanos e de suas culturas no território brasileiro. Quando dizemos “problemas”, resumimos em uma palavra a larga e vasta ação investida contra pessoas negras e suas culturas que têm sido mobilizada em diversas instâncias de modo a matar ou controlar os corpos negros e as epistemes africanas e afrodiáspóricas. Um dos tentáculos dessa ação produz a marginalidade e criminaliza as práticas culturais e artísticas negras no Brasil (BARATA, 2020), como maneira de assegurar a

instalação e manutenção de um *modus vivendi* euro-ocidental no país. Nesse sentido, a participação civil se ocupa de argumentar em prol da vigia pela moral e bons costumes, uma vez que os valores cultivados por essa vontade de Europa entendem o modo de uso do corpo de base africana como um problema, um pecado, uma imoralidade.

Embora a canção não tenha acabado, nem em seu valor cultural, em seu modo voz-e-violão de fazê-la e nem o culto em torno de alguns nomes, o rearranjo social e estético que o movimento hip-hop fez na cultura brasileira possibilitou a ampliação da visão do panorama sonoro do país, pois chamou atenção não apenas para o rap, mas também para outros ritmos que recebiam pouca ou nenhuma atenção.

Esses outros ritmos, podemos considerar, são também outras maneiras de relação para além de uma ideia de Brasil que se forja com a MPB e com a Bossa Nova, ritmos tão próximos e que nos levam imediatamente ao Rio de Janeiro.

As discussões sobre fim da canção envolvem, além de Chico Buarque, Arthur Nestrovski, José Ramos Tinhorão, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, entre outros. Ao largo do que mobiliza, percebemos recorrentemente os efeitos e o impacto que as vozes mantidas à margem tiveram na descentralização de alguns elementos da cultura brasileira.

Como já deve ter ficado evidente, muitos são os gêneros que compõem a paisagem sonora negra no Brasil. O rap, em sua particularidade, nos interessa por “ser um dos principais a discutir, por meio das letras e também pelo discurso dos artistas, temas como preconceito, violência e segregação racial e seus efeitos devastadores na sociedade” (TEPERMAN, 2015, p. 28). Assim sendo, a canção, da maneira como a conhecemos, acabaria porque há outras histórias – para além do que se pode chamar de drama burguês brasileiro – que estão sendo contadas, e umas tantas outras ainda por serem contadas, e cujas urgências latentes inflamam as relações culturais e políticas no país. Segundo Acauam Silvério de Oliveira (2015, p. 5):

Podemos dizer que o rap desloca a canção brasileira de um dos seus principais pilares de sentido, fazendo com que esta deixe de atuar enquanto lugar privilegiado de constituição imaginária da nação. É como se o gênero tomasse forma a partir dos destroços desse projeto de formação do país, comprometendo-se radicalmente com aqueles que ficaram socialmente relegados às margens de um projeto de integração que nunca se completou, e agora parece ter sido abandonado.

Aqui vale lembrar o que Denise Barata (2020) comenta, especialmente quando vai tratar da relação entre o imaginário nacional brasileiro e os gêneros musicais negros, as perseguições institucionais pelas quais sempre passaram e seus apagamentos da paisagem sonora brasileira. Podemos concluir, com isso, que o rap é uma das fissuras no projeto

homogeneizador da nação, mas não só: muitos estudos dedicados à imageria em artes plásticas, arquitetônicas, museológicas, cinematográficas, corporais, religiosos, dentre outros, têm provocado permanentemente aberturas nos modos como os discursos oficiais se organizam.

Parece muito pertinente, então, associar a história do rap no Brasil à história da transformação do país, das histórias pré-coloniais até as disputas políticas que tensionam a contemporaneidade. De muitas maneiras e sob variados nomes, o rap esteve presente com as pessoas que tinham, principalmente, a pele e a palavra como maneira de ser, de fazer e de se tornar. Ao mesmo tempo, o rap não se atém apenas à formação desse país em específico, mas modifica-se e apresenta-se de maneiras diferentes a depender do bioma cultural em que foi inserido.

Nessa busca por uma historiografia do rap, como tem sido feito nesse trabalho, os Racionais MC's receberam grande destaque e relevância, tendo, por exemplo, aberto o show para o Public Enemy, considerado um importante grupo de rap estadunidense, nos anos 1990 (TEPERMAN, 2015). Hoje, as letras das canções de seu álbum mais difundido, **Sobrevivendo no inferno**, integram um livro homônimo e Mano Brown gerencia um podcast chamado “Mano a Mano”, em que já recebeu personalidades importantes como o também rapper Emicida e a intelectual Sueli Carneiro.

Para além de pôr em xeque as maneiras como a MPB era feita, os Racionais MC's e o movimento hip-hop como um todo contribuíram para a pavimentação política e a gestão subjetiva de pessoas negras no Brasil, por exemplo, dando vazão às narrativas de histórias de violência prisionais, cabendo aqui pensar sobre como possibilitaram a ressignificação da população privada de liberdade no Brasil.

Nas batalhas de rima pelas praças das periferias do Brasil, em que o improviso recebia e recebe centralidade, muitas vezes em contato com outros rappers, como o próprio Mano Brown, ou Thaíde, KL Jay, Ice Blue, Fação Central, Sabotage, MV Bill..., outros nomes também disputaram e conquistaram seus espaços na cena e nos ouvidos atentos do público das batalhas de rap.

Entre os rappers brasileiros que recebem algum reconhecimento, é importante citar ainda o trabalho de Black Alien, Nego Gallo, Don L, Flora Matos, Marcelo D2, Karol Conká, as rappers que compunham o grupo Rimas e Melodias (Tássia Reis Alt Niss, Stephanie, Drik Barbosa, Tatiana Bispo, Karol de Souza), Tasha & Tracie, Negra Li, Rincon Sapiência, Djonga, Baco Exu do Blues, Karol Conká, N.I.N.A., Sabotage, Rico Dalasam entre tantos outros e tantas outras.

O rap brasileiro, na contemporaneidade, é tributário de nomes mais antigos que contribuíram efetivamente para os caminhos que o ritmo tem percorrido no cancioneiro brasileiro e, no tempo atual, tem movido os lemes da recomposição das possibilidades vida, cultura e sociabilidade para pessoas negras.

2.4. SOBRE OS PROFETAS DA FÚRIA

Tricia Rose (2021) dedica um capítulo de seu livro **Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos** a refletir sobre o que chama de “profetas da fúria”. A partir do exemplo de Chuck D, rapper do grupo Public Enemy, ela afirma que

O profeta da fúria [...] mantém os pobres alertas e os impede de se submeterem às histórias apaziguadoras e enganosas da mídia e às ‘verdades’ oficiais” [...] Danças de escravizados, letras de blues, desfiles de Carnaval, patois jamaicanos, *toasts* e *signifying*, todos carregam o prazer e a habilidade da crítica disfarçada aos poderosos. As pessoas pobres aprendem com a experiência quando e como podem expressar explicitamente seu descontentamento [...]. as pessoas oprimidas usam a linguagem, a dança e a música para zombar dos que estão no poder, expressar raiva e produzir fantasias de subversão. Essas formas culturais são lugares especialmente ricos e agradáveis onde as transcrições de oposição ou as ‘verdades não oficiais’ são desenvolvidas, refinadas e ensaiadas. Essas respostas culturais à opressão não são válvulas de segurança que protegem e sustentam as máquinas de opressão. Ao contrário, essas danças, linguagens e músicas produzem bases comuns de conhecimento sobre as condições sociais, interpretações populares sobre elas e, muitas vezes, servem como ligação cultural que fomenta a resistência comunitária (ROSE, 2021, p. 155-156).

Dentro dessas produções de bases comuns, como a autora nomeia, nos interessa sobretudo apontar para a existência de resistências dentro da resistência. Ou seja, apontar para a maneira como a resistência negra, por exemplo, reinsere dinâmicas sexistas, misóginas e LGBTQIAPN+fóbicas entre seus pares, dessa forma tornando a resistência comunitária um desafio para essas pessoas de outros segmentos sociais que fazem parte, inclusive, do rap. Parece estar delineado, então, que, no rap, é comum um uso *menor* da cultura como forma de “produzir fantasias de subversão”. Utilizamos aqui a expressão “uso *menor* da cultura” acompanhando o que propõem os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017, p. 35) “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. Ainda segundo eles, na literatura menor, a exiguidade do espaço torna tudo

imediatamente ligado à política. Rico Dalasam, em entrevista concedida ao canal Guia Negro,³⁴ afirma que

Meu fazer musical, apesar de contribuir e estar na indústria de alguma maneira, eu ainda faço música como se faz a música de... como se faz um samba chula, como se faz um reisado, como se faz uma música de manifestação cultural [...] E é assim que eu continuo fazendo minhas músicas, elas podem estar nas lojas ou não. São canções do tempo, são canções de um popular.

Com isso, entendemos que mais do que estar preocupado em manter suas canções na expectativa industrial capitalista, Dalasam se filia a uma produção cultural e artística popular à margem do mercado fonográfico, produz um cancionário que também zomba de quem está no poder, ao passo em que constitui para si e sua comunidade um território de possibilidade e segurança.

Não raro, podemos ouvir que o rap conta histórias reais, histórias do cotidiano e, principalmente, histórias vividas na periferia. O título do álbum de Djonga (2020), **Histórias da minha área**, corrobora essa perspectiva, assim como também as seguintes linhas cantadas por Mano Brown:

Crime, futebol, música, carai'
Eu também não consegui fugir disso aí
Eu sou mais um
Forrest Gump é mato
Eu prefiro contar uma história real
Vou contar a minha³⁵

Contudo, não podemos deixar de ter à vista que a narração de uma história é, ao mesmo tempo, a ficcionalização dela – em nada significando um falseamento, pois a ficção abandona o paradigma verdadeiro-falso –, ou seja, podemos entender que narrar uma história significa disputar as produções de efeitos de verdade na sociedade. Por mais real que seja o rap e por mais que se comprometa a vida com a escrita, inevitavelmente, consideramos, as margens da ficção permanecerão no horizonte.

Os “profetas da fúria”, que contestam as verdades e que encaram de frente as violências das mais diversas, fazem parte da transformação do Brasil. Como exemplifica Ricardo Teperman (2015, p. 98) “Não é improvável que um ouvinte de rap diga: ‘Gosto de rap porque é uma música que é contra o sistema’, ou, ‘Gosto de Racionais porque eles se recusam a

³⁴ “Guia Negro Entrevista: Rico Dalasam”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0LHqzgWHv_o. Acesso em: 6 maio 2023.

³⁵ “Negro drama”, de Racionais MC’s. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=u4lcUooNNLY>>. Acesso em: 25 out. 2022.

aparecer na Globo'. O proceder é tematizado nas letras de rap, mas é também um valor ético". É reconhecido, então, que a recusa e a negação fazem parte dos valores dos rappers. Recusar-se a ser "cooptado" pelo "sistema" é algo de importância de tal forma que os Racionais MC's, por exemplo, encararam a contradição de ser das maiores potências musicais brasileiras e permanecer se recusando a conceder entrevistas para algumas redes da mídia. Persistir numa relação tensa com o mercado e com a indústria cultural, por entender que, muitas vezes, o cumprimento de um contrato não apenas tolhe a criatividade, mas cerceia os dizeres políticos possíveis: é assim que lemos o que trouxemos de Dalasam anteriormente. Vale dizer que o rap sempre quis ser negócio, contudo seus termos e contratos é onde podemos perceber as mudanças em relação a outros gêneros. O ritmo busca constituir um mercado que favoreça pessoas negras, contando, inclusive, com mudanças radicais em direção a outras dinâmicas de mercado.

É importante ainda ressaltar que

As experiências negras, marcadas pela escravidão moderna e por ações de reexistência, levam pessoas afrodescendentes a construir referências de interpretação das suas realidades e a redesenharem os seus destinos. Em consequência, as culturas afrodiaspóricas, como o hip-hop, apresentam produções que colocam em pauta colonialismo, racismo, nação, classe, gênero, sexualidade e desigualdades sociais; temas não exclusivos desse segmento, mas que impactam as juventudes de diferentes contextos globais cujo passado e/ou presente são marcados por relações de opressão e exclusão social (VIEIRA; SANTOS, 2021, p. 11).

Contudo, quando percebemos que esses profetas que interpretam e redesenham seus destinos, ainda que em uma sociedade pós-escravista e colonial, são os mesmos que produzem discursos e ações sexistas e LGBTQIAPN+fóbicas, começamos a nos questionar se não seria parte da produção de uma resistência comunitária a revisão dos paradigmas aprendidos via colonialidade. É interessante analisar a figura do profeta de perto, pois é ele que está sempre a distribuir palavras de sua fé, de como acredita e age para que o mundo seja. Ser profeta é uma tarefa adotada para si diante de uma visão crítica da realidade, mas que muitas vezes traz a reboque problemas com a diferença. Essas contradições éticas acabam gerando ruídos, fazendo com que o rap seja

um elemento confuso e barulhento da cultura popular estadunidense contemporânea que continua a atrair muita atenção. Por um lado, os críticos musicais e culturais enaltecem o papel do rap como um instrumento educacional. [...] Por outro lado, a atenção das notícias midiáticas sobre o rap

parece fixada em casos de violências nos shows, no uso ilegal de samples por produtores de rap, nas fantasias sensacionalistas de gangsta rap em assassinatos de policiais e esquartejamento feminino, e em insinuações de rappers nacionalistas negros de que pessoas brancas são discípulas do diabo. [...] E não fossem os debates sobre rap suficientemente confusos, os rappers ainda os colocam de maneiras contraditórias. Alguns rappers defendem o trabalho dos *gangsta rappers* e, ao mesmo tempo, consideram estes uma influência negativa para os jovens negros. As rappers criticam abertamente o trabalho sexista dos rappers e, simultaneamente, defendem o direito do 2 Live Crew de vender música misógina. Os rappers que criticam os EUA, dada a perpetuação da discriminação racial e econômica, também compartilham ideias conservadoras sobre responsabilidade individual e apelam para estratégias de autoaperfeiçoamento na comunidade negra, cujo foco está fortemente na conduta pessoal como causa e solução para o crime, para as drogas e para a instabilidade da comunidade (ROSE, 2021, p. 11-12).

Embora Tricia Rose esteja analisando o rap na sociedade estadunidense, podemos traçar paralelos com o que acontece aqui no que diz respeito ao ritmo. Há, por exemplo, uma quantidade de polêmicas envolvendo rappers e denúncias de assédio, contestações de letras misóginas e sexistas. Algo com que nos preocupamos, aqui, é em assegurar o direito à contradição sem comprometimento da moralidade dos rappers. Nosso estudo não tem como objetivo repetir o peso moral que recai frequentemente sobre as vidas na periferia e evidencia o paradoxo que, assim como constitui outras comunidades, também se apresenta entre as comunidades negras.

Buscando investir em um olhar crítico-analítico para as questões que tornam o rap um ambiente predominantemente masculino e sexista, nossa proposta aqui é compreender como os efeitos de verdade produzem e infiltram os moldes hegemônicos de masculinidades nas comunidades negras, pois, segundo Ricardo Teperman (2015, p. 105)

Não há dúvida de que tendências misóginas e homofóbicas marcaram parte significativa dos produtores de rap, como atestam os estudiosos do gênero. Alguns dos maiores nomes do rap norte-americano, como Eminem, Snoopy Dogg e 50cent, lançaram diversas músicas que contêm propósitos violentamente sexistas, provocando polêmica nos meios de comunicação e despertando a ira de líderes de movimentos das chamadas minorias.

Alguns aspectos desse texto são motivados por questões que surgem quando refletimos sobre canções de rap brasileiras: se o rap é compromisso, qual é o compromisso do rap contemporâneo? Como tem se assinalado politicamente? O rap tem acompanhado as transformações sociais ocorridas no Brasil nas duas últimas décadas?

Essas questões nos são úteis como balizas analíticas da obra de Rico Dalasam, sem serem tidas como imperativos a respostas. Entendemos que o rapper se insere num momento

de abertura política do rap, conforme Acauam Oliveira (2020, p. 66): “uma das mais importantes novidades do rap nacional nos últimos anos têm sido a sua maior abertura política, formal e temática, marcada por uma pluralização de sentidos cada vez mais intensa que acompanha debates sociais mais amplos”. Sobre isso, Dalaboy, como também é conhecido, nos parece ser uma figura de referência no que chamamos aqui por rap LGBTQIAPN+, mas que pode ser lido, aqui ou ali, como rap *queer*.³⁶

Hiran, que é quem inspira o título do segundo capítulo desse estudo, nos diz que:

As mina pode portas as barca
e as mana no rap metendo o barril

Tem Mana no rap, as portas foram abertas
Dalaboy mostrou o caminho, agora a vitória é certa!
 (“Tem mana no rap”, Hiran)³⁷

Nessa canção fica registrada a importância de Dalasam para isso que se está chamando de rap *gay*. Em seu EP **Modo Diverso** já havia o código presente que daria caminhos para que outros rappers surgissem também. Com essa mudança no cenário, a presença de mulheres e LGBTQIAPN+ toma um outro potencial, pois já é possível entender que essas pessoas também causam grande impacto com seu som, com sua rima, com seu *flow* ou com suas linhas.

Nessa reabertura política, temática e formal, os caminhos que Dalaboy tem mostrado que estão sendo pensados em coletividade e pratica outras representações do corpo do homem negro, das masculinidades e dos problemas que envolvem e que começam a partir do homem, das maneiras como se aprende a sê-lo. Esse processo, para Dalasam, não foi simples:

Lázaro Ramos: *Eu queria saber como é que você começou a se encontrar enquanto compositor.*

Rico Dalasam: *Eu acho que veio muito junto com quando eu me abri pra leitura. E aí quando eu fiz uns 11 anos, foi na hora que o rap chegou, foi quando eu me abri pra ler sem ninguém mandar, ler por conta própria. E aí eu fui descobrindo as palavras, eu fui vendo que pro rap você tinha que ter as palavras. Você podia ter todas as gírias do mundo, mas se você não tivesse as palavras pra ser fio condutor dessa narrativa não tinha como. E fui... Quando eu vi, eu tava escrevendo uns versos. Se hoje a gente busca ter o flow mais cabreiro, sabe, ser um MC acima da média na levada, no que diz, em como propõe um verso, naquele instante era quem tinha mais sangue pra por na caneta. Eu ainda guri falava: vou escrever nada. Aí eu fui crescendo criando uma visão sobre as coisas. Esse trânsito entre sair do Taboão e ir até o Centro foi me dando uma percepção de que lá no meu bairro as pessoas*

³⁶ Evitamos o termo *queer* nas articulações que fazemos nesse momento de pesquisa por entendermos que há a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre teoria *queer* e o que vem a reboque dessa que tem modificado os rumos de áreas, como a Psicanálise e a Sociologia.

³⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X9g3_yhAn6I. Acesso em: 13 fev. 2023.

se pareciam comigo e ali também era um lugar em que elas sabiam se relacionar de uma forma que quando ia pro centro não era da mesma forma. E aí o hip-hop fez mais sentido ainda. Aí eu fui me debruçando mais, me debruçando mais, e o rap construindo na minha cabeça imagens, fotografias. Isso pra mim sendo sempre suficiente. Aí cresci mais e sempre escrevendo, sempre escrevendo e aí descobri que escrevendo conseguia desaguar várias questões que tavam começando a borbulhar na minha cabeça. Aí quando eu vi eu tava apaixonado pela cultura hip-hop, pelo rap, e tava ali aflorando uma coisa na minha cabeça que eu não sabia como que isso ia ser. Eu falava: ‘cara, tem que ser brabo!’ e ao mesmo tempo ‘como que tem que ser brabo, mas eu gosto do menino da minha sala’, aí ‘não mas o rap!’... Começou a construir esses dois mundos na minha cabeça com muita força.

Lázaro Ramos: *Então você descobriu esses dois mundos ao mesmo tempo? A sua sexualidade e o rap?*

Rico Dalasam: *Foi, foi muito... 11, 12 ali sabe uma coisa de... Não, da sexualidade você já sabe, é a maravilhosidade da sua alma, é uma coisa que tá em você e ponto. Tá ligado? Que... Isso já influenciava em como eu ia mexer na roupa. Eu cortava, eu botava na Cândida, eu comprava aquelas tintinha Guarani, eu pintava o inferno, tá ligado? Alguma coisa eu fazia. Eu pegava a maquininha e cortava o cabelo. Eu pegava um resto de tinta que meu irmão usou e passava. Pessoal falava: ‘que que cê fez’, ia lá rapava minha cabeça, não deixava... Sempre existia um apetite de transgredir de alguma coisa que o hip-hop faz muito sentido nesse ponto, que o rap faz muito sentido. Só que ao mesmo tempo as fragilidades foram aflorando e foram criando esses dois polos, sabe? Aonde pra eu me defender e me esquivar de qualquer questão, seja racial, seja da homofobia, eu achei o rap muito um escudo, uma coisa de me proteger, a imagem que propõe o hip-hop de me proteger. E fui... Quando eu falava “não sei lidar”, sei sim! Era um verso de rap.³⁸*

Nessa entrevista evidencia-se o quanto a trajetória de Dalasam com o rap foi também conflituosa. Ao mesmo tempo em que o rap lhe era uma libertação, uma via de expressão, era também uma zona de censura, em que ele, enquanto sujeito negro e gay, encontrava-se limitado pela necessidade de ser “brabo”.

Não exclusivamente, mas com Rico Dalasam, as maneiras de se fazer rap sobre amores entre homens, não apenas no sentido afetivo-sexual, se tornaram centrais, assim como as já ditas referências ao pop e outras sonoridades que fazem parte da paisagem de som do Brasil. Em muitos momentos, especialmente no álbum **Dolores Dala Guardiã do Alívio**, há um investimento no que nos parece ser um processo reflexivo subjetivo muito intenso, ao mesmo tempo muito leve – afinal de contas, é um Guardiã do Alívio.

Colhendo flores pra não correr lágrimas
Chorei sentado na estação
Cansado de ser forte, me sentindo atrasado
Um pouco, pra viver de canção

³⁸ “Rico Dalasam e o Rap sendo usado como proteção | Espelho”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=azqHqygQJT8>. Acesso em: 6 maio 2023.

Protejo as asas do meu verso, crescerá com o tempo
 E o tempo certo é o mais forte
 Enquanto eu jorro vida
 E lembro que expus meu corpo pra guardar minha mente
 (“Expresso Sudamérica”, Rico Dalasam)³⁹

Embora possam ser percebidas em outros álbuns e EPs, nos parece muito fortemente nesse álbum que as escolhas feitas em direção a ser um Guardiã do Alívio alinham o que Rico Dalasam canta com outras propostas de masculinidades e de subjetividades. Optar, por exemplo, em cantar sobre “chorei sentado na estação / cansado de ser forte, me sentindo atrasado” faz parte do que compreendemos como mostrar-se vulnerável. Enquanto outros rappers comumente cantariam “em guarda, guerreiro, levante a cabeça”,⁴⁰ Rico Dalasam decide chorar e não esconder as lágrimas, de suas canções. É uma maneira de dizer coletivamente algo que é básico –, embora dizer o básico, às vezes, seja extremamente necessário, ainda que isso seja dito repetidas vezes – está tudo bem em um homem chorar, ser vulnerável e se mostrar assim, ser sensível e levar isso como escolha de vida. Mas essas são apenas algumas considerações que podemos observar com e a partir das canções de Rico Dalasam. Como ir de um Profeta da Fúria a um Guardiã do Alívio e entender que ambos, e tudo que está contido nesse espectro, lhe cabe.

Dessa forma, se pensarmos novamente no compromisso do rap, Dalasam nos aponta para possibilidades de sua renovação. O compromisso com a sociedade, com a comunidade, com o rap e consigo. Consideramos importante salientar, ainda, que, nas nossas reflexões, exercitaremos o afastamento dos discursos moralizantes que vigiam e punem o rap e os rappers, na medida em que nos aproximaremos de uma crítica às repetições de representações e diagramações que replicam as masculinidades hegemônicas coloniais.

2.5. ESCREVER COM *BEATS* E *SCRATCHES*

Corta um sample da guitarra de Jimi
 Grava um clipe, canta um rap cheio de marra no filme
 Mar de nego perdido procurando Nemo
 Sem rumo, sem remo, no nado mermo
 Oh, can you feel me?!
 (“Take Ten”, Black Alien)

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmVqMtRdi8s>. Acesso em: 13 fev. 2023.

⁴⁰ “Vida loka pt. 1”, Racionais MC’s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jc36BlAEWlQ>. Acesso em: 13 fev. 2023.

A música “Homem na estrada”, dos Racionais MC’s, inicia com um sample de guitarra da música “Ela partiu”, de Tim Maia, que só é interrompida rapidamente pela inserção da batida que a acompanhará por toda a música. Ocasionalmente ouve-se a voz de Tim Maia ao fundo, ora vocalizando, ora dizendo “e nunca mais voltou”, ao mesmo tempo em que a voz de Mano Brown diz “e nunca mais voltou”. Em alguns momentos, o tom da guitarra oscila entre mais alto e mais baixo. Acompanhando o que Mano Brown canta, sons de cricrilar de grilos, de passos sobre folhas secas e engatilhamento de armas, tiros e vidro quebrando aparecem na canção, que termina com um som baixo de noticiário televisivo sobre a morte de uma pessoa.

Deve estar evidente a importância de Tim Maia para o grupo de rap citado, não apenas se pensarmos nessa canção em específico, mas se levarmos em consideração que o próprio nome do grupo faz referência a um de seus álbuns, **Racional vol. 1**. Ao longo dessa canção, vários elementos participam da sua construção, como levantamos anteriormente. Essa maneira de produção de música tem longa data na história do rap e causou reações adversas em estudiosos de música, que questionaram se o rap seria de fato música ou não.

Comentamos, nas páginas anteriores, que reanalisar criticamente a questão “rap é música?” nos interessa na medida em que compreendemos os termos e critérios que se acumulam invisivelmente sob a interrogativa. Desconfiamos, seguindo a escavação feita sobre a história do rap, que o gênero, conforme se consolida no século XX, opera as relações ruído-silêncio segundo outras bases de compreensão de música. É possível afirmarmos isso se entendermos que, na diáspora, as relações que os negros mantiveram e refizeram – tanto com suas culturas herdadas, quanto com as culturas impostas – produziram sentido não apenas para a ficção, ou para a representação, mas também constituem maneiras de fazer o que, economicamente, chamaremos aqui de arte, mas que está aquém e além disso – é de se considerar que as manifestações culturais negras são diversas e múltiplas e que o rap, como parte do movimento hip-hop, é uma parte delas.

Se os gêneros musicais são constructos, e não valores inerentes à música (TEPERMAN, 2015), o rap também possui seus critérios formais, tornando-se em muitos momentos motivo de exercício experimental, como, por exemplo, o rap jazz característico da rapper Tássia Reis, ou o rap com influências fortes do funk paulista que compõem o EP **Modo Diverso**, de Rico Dalasam.

A base musical do rap, composta por um bumbo e uma caixa, forma o *breakbeat* e, seguindo esse ritmo, os rappers e as rappers rimam, utilizando diferentes *flows*. Alguns optam, por exemplo, por rimar em cima do *beat*, como observamos facilmente na dicção dos Racionais MC’s na música citada. Outros rimam antes ou depois do *beat*, como é o caso do *flow* das

gêmeas Tasha & Tracie. No geral, podemos entender *flow* como a escolha de um ou de uma rapper de distribuir as palavras em sílabas poéticas; é a dicção cantada. A depender disso, a categoria do rap pode ser alterada, como *mumble rap* (rap resmungando, em tradução livre), *speed flow*, para o qual a velocidade com que se diz as palavras importa muito, *grime*, que recupera valores do *gangsta rap* e os reinventa, entre outros.

Ainda que a ideia do ‘bum-clap’ oriente os MCs na construção das rimas, é aceitável e mesmo comum que os versos durem mais do que quatro tempos e o ‘encaixe’ seja poeticamente irregular. O que importa é que o modo de rimar seja orientado por esse *beat* inexistente, mesmo que o extrapole (TEPERMAN, 2015, p. 47).

A cadência da rima, ou *flow*, acaba se tornando uma marca reconhecível de cada rapper. Nas palavras de Ricardo Teperman (2015, p. 48), “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 [...] sendo ajustado a outro”. Referências dos estudos da canção se referem ao que chamamos, no rap, de *flow* como “dicção temática”.

Porém, além do trabalho criativo do rapper ou da rapper, que aqui já aparece além do conteúdo lírico, mas também na cadência rítmica de suas palavras, o trabalho do que chamamos hoje de *beatmakers* possui também sua importância, tanto para o *flow*, quanto para a história do rap. Seguindo a maneira como José Miguel Wisnik (2017) aponta para uma outra história da música, nos parece ser um exercício interpretativo possível cartografar a música a partir do som, diferenciando o conteúdo lírico do conteúdo melódico de uma canção. Mesmo que não sejam reflexões e cartografias às quais nos dedicaremos por agora, é interessante vislumbrar a possibilidade de narrar as histórias das canções negras via as melodias que as compõem.

Não é raro, então, percebermos que, num grupo de rap, e também de outros gêneros de música negra, um ou uma integrante atua como DJ ou *beatmaker*, fazendo parte do grupo e atuando na composição das melodias. Isso acontece também em casos de rappers que atuam solo, e observamos isso na relação entre Rico Dalasam e Dinho, que assina uma quantidade de *beats* desde o retorno do rapper à cena com o **Dolores Dala Guardiã do Alívio**, e entre Dalasam e Filiph Neo, que está presente do Modo Diverso. De certa maneira, o que uma produção musical se torna é tributária da relação entre essas duas figuras. Podemos observar um exemplo dessa relação de coescrita organizada pela parceria MC – DJ na música “Aniversário de sobriedade”, de Black Alien:

Ô, deixa um espacinho de ref
 Não deixa de mandar essa pra mim, não
 Pra eu fazer já em cima desse beat
 Agora, quando eu acordar de novo
 Aham, vou te mandar o CD de base.⁴¹

Enquanto que ao MC cabe o trabalho lírico, ao DJ ou *beatmaker* cabe o trabalho melódico. A escrita prevista em seu trabalho vai mobilizar também suas próprias referências, que podem estar ou não no universo da canção. Além do *beat* e *scratches*, um elemento muito frequentemente utilizado é o *sample*:

A criação de um *sample* é uma seleção: escolhe-se um pequeno trecho, que pode durar alguns compassos ou apenas um segundo. Às vezes esse trecho já traz baixo, bateria e algum instrumento melódico. Às vezes o *sample* original escolhido trará apenas um som, que pode ser um piano ou uma voz. Em todo caso, esse trecho deverá ser suficientemente interessante para justificar sua repetição durante toda – ou quase toda – a duração da música (TEPERMAN, 2015, p. 51).

Amailton Azevedo e Salloma Silva (1999, p. 78-79) contribuem afirmando que

Geralmente são os DJs que montam as estruturas rítmicas e harmônicas feitas por meio da técnica de bricolagens sonoras, combinando baterias eletrônicas e trechos instrumentais de músicas já gravadas por outros artistas. Estas são reelaboradas e ganham uma nova configuração, que, às vezes, as tornam irreconhecíveis, se confrontadas com as originais.

Dado o alto nível de complexidade das elaborações musicais, representado pela formação das levadas ou *grooves* (seguimento ou seqüência musical [sic]), pelos *scratches* (efeitos percussivos obtidos pelo giro do disco no sentido contrário, as canções passaram a depender da capacidade dos DJs de intervir sobre as trilhas pré-gravadas.

Os equipamentos básicos utilizados são os discos de vinil, os misturadores ou *mixers*, que unem os toca-discos ou *pick-up*, e sampleadores, que são os equipamentos digitais que permitem o recorte, as montagens e a sobreposição de músicas que têm andamento, ritmo e tonalidades diferentes. Nas mãos dos DJs tais equipamentos transformam-se, verdadeiramente, em instrumentos musicais.

Podemos perceber que o *sample* se trata de qualquer excerto sonoro inserido na canção, o que automaticamente vincula essa canção ao produto do qual esse trecho foi retirado. Esse produto, por sua vez, não necessariamente se tratará de uma outra canção. Em muitos momentos podemos perceber trechos de produções audiovisuais, como filmes, séries ou

⁴¹ “Aniversário de sobriedade”, Black Alien. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GskCcCSbrA>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

novelas, por exemplo, tendo trechos recortados e colados, citados inversamente em canções. Um exemplo possível disso é a “Intro”, do álbum **Teoria do ciclo da água**, do rapper brasileiro Froid, cuja assinatura sonora é a voz da cantora estadunidense Erykah Badu cantando “Every lesson learned”, na música “On & on”. Mas além disso, todo o resto da canção é um *sample* oriundo do filme **Estamira**:

Trocadilho safado, canalha, assaltante de poder, manjado, desmascarado
 Me trata como eu trato, que eu te trato
 Me trata com o teu trato, que eu te devolvo o teu trato
 E faço questão de devolver em triplo
 Onde já se viu uma coisa dessas?
 A pessoa num pode... Andar nem na rua que morre
 Nem trabalhar dentro de casa
 E nem trabalha num... Num lugar nenhum
 E só falam em guerra e num sei o que
 Nã-não é ele que é o próprio trocadilho?
 Só pra otário, pra despertar o rosário, covarde abestalhado
 Quem é que tem medo de dizer a verdade?
 Largou de morrer?
 Largou?!
 Largou de morrer?!
 Largou de passar fome?!
 Largou de miséria?!
 Homi' desse...
 Não adianta, ninguém, nada, vai mudar meu ser!⁴²

Porém, nem todo *sample* aparecerá de maneira tão nítida nas canções. É interessante, ainda, perceber que um *sample* é uma maneira de alinhamento, como dissemos anteriormente, mas é também uma maneira de produção de sentido de maneira suplementar à composição lírica do ou da MC. Um exemplo disso é o som de tiros presente recorrentemente nas canções dos rappers, seja o puxar de gatilho de uma arma ou até mesmo o som de diferentes armas de diferentes calibres. Isso ficou evidente a partir da “Homem na estrada”, que abre essa subseção, mas também pode ser observada segundo outra perspectiva a partir da canção “Submissa do 7º dia”, de Linn da Quebrada, em que a produtora musical Badsista insere sons de garrafas de vidro caindo no chão. O *sample* sendo uma forma de escrita com o som da maneira como o entendemos, a presença frequente de sons de tiros ou som de sirenes é uma maneira de fazer referência à presença desse som na realidade sonora de rappers, que são frequentemente vindos da periferia, zona de tensão e conflitos armados. Assim sendo, o som de garrafas de vidro pode nos dar a entender uma vida na rua chutando garrafas.

⁴² “Intro”, Froid. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MbzhDcC1LtU>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

Mais um exemplo disso são as referências que muito se aproximam da música pop e a música eletrônica que aparecem nas canções de Rico Dalasam em seu álbum **Modo Diverso**, de 2015. Isso se destaca para nós, em seu trabalho artístico, por, em fazendo parte do rap, o modo como ele e Filiph Neo, o produtor desse EP, executam a canção possui um alinhamento que mobiliza sua própria tradição sonora, se comparado à maneira como o rap é produzido por rappers heterossexuais. Essas outras possibilidades de fazer rap, ventiladas a partir de Rico Dalasam, trazem e produzem tensões para o cenário. Mencionamos aqui as referências da música pop incorporadas às canções, bem como às possibilidades das múltiplas experiências masculinas gays abordadas ao longo delas.

Essa expansão musical não seria tão possível se não houvesse um desenvolvimento tecnológico que lhe possibilitasse ações. Desde o desenvolvimento dos LP e dos toca-discos que primeiro movimentaram o hip-hop ou o beatbox, ou seja, o beat feito com a boca, ou como atualmente, com sintetizadores ou até mesmo os *softwares* de computador que permitem uma outra maneira de produção, o rap elegeu seus instrumentos musicais tal como qualquer outro gênero musical.

Sobre desenvolvimento tecnológico e música, Wisnik (2015, p. 49-50, grifos nossos.) comenta que

O meio sonoro não é mais simplesmente acústico, mas eletroacústico. O desenvolvimento técnico do pós-guerra fez com que se desenvolvessem dois tipos de música que tomam como ponto de partida não a extração do som afinado, discriminado ritualmente do mundo dos ruídos, mas a produção de ruídos com base em máquinas sonoras. É o caso da *música concreta* e da *música eletrônica*, que disputaram polemicamente a primazia do processo de ruidificação estética do mundo. [...] De lá pra cá, os sintetizadores se refinaram e se massificaram (alinhando-se praticamente entre os eletrodomésticos e marcando forte presença nas músicas de massa, nas quais excitam uma permanente corrida ao timbre). Suas derivações mais recentes, os samples, são aparelhos que podem converter qualquer som gravado em matriz de múltiplas transformações operáveis no teclado (seja a voz de qualquer pessoa, o pio de um pássaro, uma tampa de panela, um bombardino, ou ondas estelares captadas em radiotelescópio e transformadas em ondas sonoras). **O sampler registra, analisa, transforma e reproduz ondas sonoras de todo tipo [...].**

Nos parece, então, fazer parte de um movimento que participa das tendências contemporâneas para as artes, a utilização dos recursos tecnológicos e informacionais, desde os citados sintetizadores e *samplers*, até mesmo os aplicativos para celulares em que se transmite mensagens de áudio. Nesse sentido, para além de se samplear excertos musicais ou audiovisuais, a possibilidade de samplear se abre aos ruídos do mundo, incluindo aqui os

nossos mais comuns hábitos de conversação diária, como presente nas canções de Rico Dalasam, “Não é comigo”.

Não dá, né, pai, não é comigo que você tem que ficar
 Não é, você faz isso que cê sabe que você não swinga
 Você não swinga no social da coisa
 É, se tiver uma festa de fim de ano da sua empresa, do seu trabalho
 Que cada um levar sua companheira, seu companheiro
 Você vai segurar o reggae de me levar, não vai!
 Vai querer em algum momento da sua vida da sua vivência social
 Você vai tentar dar uma suavizada na minha presença
 E eu não tô aqui pra isso
 Olha aí a beleza do que eu tô construindo
 Todo ano eu tenho que cavar léguas e léguas pra baixo
 Porque as águas que vêm de baixo são as águas que eu consigo alcançar
 Porque as águas que vem de cima não estão disponíveis para mim
 Pra eu viver esse tipo de coisa, pra eu ser escondido?
 E não adianta, não adianta falar que ama, você vai peitar isso?
 Você vai peitar 500 anos numa parada, por causa de um amor?
 Dum suposto amor, você nem tem certeza, não vai, pai
 Então não é comigo que você tem que ficar
 Você tem que correr, correr com os caras aí que é de seu, seu universo
 Da sua coisa, entendeu, não é de agora, legal, bacana, mas pô!
 É, nessa hora não tem Nicki Minaj, não tem Nicki Minaj
 Nem Mick Minah, nem Miney, não tem ninguém, nem ninguém, papai⁴³

E “Circular 3”, em que experienciamos ouvir a voz da mãe do rapper:

Aquele ali passa lá
 Demora demais ele quando sai daqui, saiu um agora
 O 2, ele sai na rua da delegacia e vai pela Maria Rosa
 Vai em direção a Tomé e qual é mais?
 Agora o 7 ponto o 71, esse horário 'tá lotado
 Esse aqui 'tá vazio porque o 3 já passou
 É o único ônibus pra gente ir sentado nós dois juntinho aqui conversando
 Juntinho no desligado, é aqui, esse
 Porque os outro de pé eu num guento ir
 Que ele vai dar volta e você vai se irritar, vai
 Mas nós 'tamo aqui numa boa, vamo ficar numa boa aqui
 Ficar na paz, vamo ficar na paz
 Olha a rede no seu celular, ouve sua música, vai olhando aí
 Porque vai dar volta esse ônibus aqui⁴⁴

Assim, a “composição e recomposição de fragmentos que jamais voltarão a ser o que eram” mobilizadas pelo “plagicombinador” (SANTOS, 2016, p. 162), conforme entendemos,

⁴³ “Não é comigo”, de Rico Dalasam. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ekPzUn25HpY>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

⁴⁴ “Circular 3”, Rico Dalasam. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IXhIPkMflhc>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

é uma maneira de escrita produtiva e potente que faz parte do rap, mas também do movimento hip-hop, se pensarmos na escrita multimodal a que se refere José Henrique Freitas dos Santos (2016), quando comenta sobre os procedimentos de escrita do beat do DJ, da lírica do MC, mas também do graffiti e do break dance. À sua maneira, cada elemento do hip-hop compõe essa escrita multimodal e o letramento negro.

Esse procedimento de justaposição, essa escrita multimodal ou até mesmo essa escrita *sampler* vemos como uma maneira ampliada de produção. Um horizonte de re/desapropriação.

A partir desse novo horizonte, ganha força a cultura hip-hop que emerge das periferias e que tem no rap o seu veio musical. Ganha força a música eletrônica. Ganha força quem está interessado na linguagem como possibilidade. E, fundamentalmente, ganha força a ideia de que é possível combater o poder das corporações através de comunidades que hoje são comunidades locais no sentido de afinidades, espaço de interesse e afeto comum, não mais no sentido geográfico. Mesmo sem propriedade, rappers e DJs se apropriam dos meios de produção tecnológicos (COELHO; GASPAR FILHO, 2008, p. 174).

A partir e através da leitura do procedimento ou técnica de samplear, Frederico Coelho e Mauro Gaspar escrevem o “Manifesto sampler re/visit”, texto em que reconhecem a tensão que a propriedade e a autoria num sentido forte da palavra impõem sobre as obras, e que se estende ao mundo. Com isso, samplescrevem alguns pontos tocados pelo que chamam de escrita sampler, observando essa possibilidade como uma forma de escrita, mas também como uma maneira de devir.

Segundo eles

A base da escrita sampler está calcada na idéia de que literatura é movimento, de que a literatura está em movimento contínuo, em relação de interferência e reflexão permanente de vida e do seu tempo (COELHO; GASPAR FILHO, 2008, p. 173).

Como dissemos anteriormente, nossa compreensão de literatura se amplia em direções contempladas por outras mídias. Ela se movimenta continuamente e não se preocupa em observar algo que seja inerentemente literário, mas muito mais em observar maneiras através das quais se pode experienciar a literatura. Diante disso, há muitos modos de fazê-la, ou seja, muitos modos de provocar uma experiência literária. Nos parece interessante relacionar o procedimento de samplear de DJs e os modos através dos quais podemos produzir literatura na contemporaneidade, pois, a partir e com Coelho e Gaspar Filho, percebemos essa

Escrita sampler como uma tática e um modo de fazer = uma prática na qual o usuário se reapropria do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio-cultural. Escrever des/organiza o espaço existente em direção a um novo espaço em permanente constituição (COELHO; GASPAR FILHO, 2008, p. 164).

Contudo, as tensões sobre propriedade criativa e direitos autorais permanecem sendo um entrave para essa noção de escrita que compreende que é preciso apropriar para produzir, não reproduzir, para “criar uma nova/outra/diferente subjetivação do texto/música/matéria” (COELHO; GASPAR FILHO, 2008, p. 158). Nesse sentido, a compreensão de plágio para a escrita sampler é a seguinte:

[A escrita sampler] não é plágio. O plágio reproduz o mesmo sem invenção. A escrita sampler inventa o mesmo em novo contexto. Não é citação. A citação hierarquiza conhecimento e cria uma relação de referencialidade. A escrita sampler não hierarquiza pois não cita, mas sim incorpora, reinventa. O procedimento sampler é fundado na forma de arte mais ancestral: a reutilização, o reaproveitamento, a releitura (COELHO; GASPAR FILHO, 2008, p. 173).

Esse procedimento de justapor, de recombinar, de reterritorializar excertos, de transformá-los à irrecognoscibilidade aparece especialmente no trabalho sonoro do ou da DJ, mas pode ser observado também no trabalho de quem produz a lírica. Um sample, por exemplo, alinha uma canção à outra que referencia e que enxerta, mas deslocando-a para um outro tempo, para um futuro do pretérito, para o que uma canção poderia ter sido, mas não foi. Para o que outra canção poderia ser, se fosse da mesma dimensão de seu excerto.

Maria Guimarães (1998, p. 156-157), citando o trabalho de Paul Anderson, acrescenta que

Ao lado de uma tradição oral, que pode ser remetida a uma tradição africana, o rap alia a tecnologia e a modernidade do Ocidente para criar a sua base sonora. Essa forma de ‘tocar’ utilizando apenas aparelhagens de som e bases feitas por discos já gravados tem a seguinte técnica: ‘A partir da técnica de base da montagem de trechos de discos, o hip hop desenvolveu três outros dispositivos formais que contribuíram significativamente para sua especificidade sonora e estética: o *scratch mixing*, o *punch phrasing* e o *scratching* simples. O primeiro consiste simplesmente na sobreposição e mixagem de sons de um disco aos de um outro que já esteja tocando. O segundo é um refinamento dessa mixagem, onde o DJ coloca a agulha para frente e para trás sobre um fraseado específico de cordas ou percussão, acrescentando um forte efeito rítmico ao som de um outro disco que está tocando em um outro toca-discos. O terceiro artifício consiste em fazer um

scratching mais agressivo e rápido com a agulha sobre o disco, de maneira que a música gravada não possa ser reconhecida, produzindo um som dramático de arranhadura, de intensa qualidade musical e batida alucinante’.

Reobservando a relação MC e DJ, com o desenvolvimento tecnológico e as possibilidades advindas de softwares de computador, a profissionalização do DJ passou também por atualizações e encontrou, na virtualidade, mais e outras possibilidades. A figura do *beatmaker*, alguém que produz a linha melódica para compor a canção, está cada vez mais presente no cenário do rap.

Rico Dalasam, nosso sujeito de análise, possui uma extensa relação com DJs. Em seu primeiro EP, **Modo Diverso**, as canções são produzidas por Filiph Neo. Após seu hiato artístico, Dalasam apostou numa parceria com o produtor Dinho, que assina a maioria das canções do **Dolores Dala Guardiã do Alívio**. Assim, parece que as canções produzidas a partir de mais de uma mente sensível faz parte da cultura sonora do hip-hop.

Não parecerá estranho dizer que o rap, enquanto música, também possui seus critérios formais, que também estão sob tensão, e que ele, enquanto manifestação cultural e artística afrodiaspórica, alinha-se com outras bases de ações artísticas, realinhando-as muitas vezes com uma economia de conceitos múltipla e diversa. Os *beats* e os *scratches*, enquanto procedimento de escrita, por exemplo, nos colocam sob outros critérios para a escrita e para a leitura.

Nesse sentido, nos dedicaremos a observar quais outras tensões a presença e o reconhecimento da presença de pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ têm trazido para o rap, em termos de temática, de articulação, de formalidade e política, ou seja, que outros temas tem sido cantados por rappers dessa comunidade? Que outras reivindicações e leituras têm sido produzidas por essas pessoas? Que outras sonoridades se fazem presentes a partir dessas pessoas? Enfim, como essas pessoas estão recortando a história do rap?

3. “TEM MANA NO RAP”

Também sou do rap, sou do meu jeito
Tenho meus povo, meus corre direito
Seu preconceito, eu não aceito
Entro na cena, exijo respeito

Ó, o viadinho chegou
O rap não é pra tua laia
Vai dar o cu para lá
Não guenta com os homi, se saia

[...]

Tem Mana no rap, as portas foram abertas
Dalaboy mostrou o caminho, agora a vitória é certa!
 (“Tem mana no rap”, Hiran)

As discussões sobre rap gay nos interessam por tocarem nas reflexões sobre a identidade do negro no Brasil. Parece para nós que há uma formatação para nossas identidades e subjetividades negras, sendo que elas – as identidades negras –, segundo entendemos, podem ser rastreada até as decisões de colonização e exploração de terras e de povos.

O que discutiremos nesse capítulo é: como Rico Dalasam se porta diante desse cenário? Quais performances de gênero fazem parte de sua poética enquanto rapper? Será que nossas performances de gênero enquanto homens negros não repetem e também não podem deixar de repetir os cacoetes coloniais? Mais estreitamente, será que alguns profetas da fúria não estão repetindo um paradigma euro-ocidental para as masculinidades? Será que há a possibilidade de, ainda no rap, observarmos outros posicionamentos com relação a isso? Perguntamos isso desconfiando desde já de que Rico Dalasam, assim como outros e outras rappers LGBTQIAPN+ têm trazido diferentes questões e tensões para o meio do rap.

Em nossa pesquisa, que se debruça sobre o rap brasileiro na contemporaneidade, essas reflexões tocam a maneira como pessoas negras, nas margens das sociedades, produziram sentidos para a própria existência através, especialmente, de suas memórias mas também de suas compreensões culturais. O rap não seria possível como é hoje se não houvesse a canção falada-cantada trazida na memória ancestral de pessoas negras que, preservando esse aspecto de trato com a canção, mudaram a história dessa arte. No entanto, apesar de uma produção longa, a visibilidade do rap ainda não faz jus ao tamanho e variedade das suas elaborações. Especificamente no que toca a essa pesquisa, uma das dificuldades encontradas em nosso percurso foi a escassez de referências tanto sobre Rico Dalasam, quanto sobre o rap gay, embora a presença destes “temas” já faça parte da cena rapper há algum tempo.

Mesmo que perseguido, social e racialmente marcado, o rap tem sido uma possibilidade de análise e interpretação do Brasil na contemporaneidade, via observação das socializações de pessoas negras, se pensarmos nos bailes funk, batalhas de rap, rodas de samba etc., bem como tem sido uma possibilidade de análise para a arte e o que arrematamos sob esse nome, vindo de produções afrodiaspóricas.

Mas além disso, essas reflexões sobre pessoas negras fazem forte presença em momentos em que as produções de existência apesar do Brasil estão acontecendo – com isso, nos referimos especialmente à inaudita história colonial do país que permanece latente e tocando nos paredões. Através dessas produções de socialização e de arte, encontram-se maneiras possíveis de subjetividade também. Embora fraturadas, mas que nos fazem vislumbrar não apenas vínculos com o que podemos chamar de passado, nos fazem reconhecer a criatividade negra.

Como canta o rapper Rico Dalasam, na sua participação na canção “Já é”, de Xênia França:

Ser negro é vir a ser negro
 Se tornar em torno do cansaço
 Futuro quando tem, também tem
 Medo atolado no atraso
 Não se destrua, descanse
 Não se distraia, distante
 Da tocaia, se ame
 Angelou, Maya
 Onde a dor cria noção
 Quem tem noção
 Onde o amor vira o refrão
 Pra colher algodão, traia
 Um patrão, traia e
 Parta pra praia
 Melhor versão de nós
 Nunca foi na agonia
 Dolores Dala
 (“Já é”, Xênia França part. Rico Dalasam).⁴⁵

Quando falamos de histórias coloniais inauditas, estamos mencionando exatamente o que Rico Dalasam traz no trecho “Futuro quando tem, também tem / Medo atolado no atraso”. Um atraso que atravessa a vida empobrecida de pessoas negras, comprometendo seus acessos a um futuro de dignidade.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UJqFncPdSs>. Acesso em: 15 fev. 2023.

Diante dessa sociedade para a qual o negro é elemento de funcionalidade, entendemos, a partir de Neuza Santos Souza (1983, p. 25) que

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades.

Recriar-se em suas potencialidades reforça nossa ideia de observar a agência *menor* e possível de pessoas negras diante de um mundo como lhes foi dado a conhecer. Ou seja: “Pra colher algodão, traia / Um patrão, traia e / Parta pra praia”, momento em que Rico Dalasam aponta para a exploração da mão de obra negra, uma constante do período colonial escravista do Brasil, do Caribe e dos Estados Unidos, na colheita do algodão, uma atividade que sustentou a economia de vários países e de vários padrões latifundiários. Esse sistema inteiro, Rico Dalasam nos convoca a trair. A nos comprometermos com a praia, com algo que esteja na ordem do lazer, da socialização, da fuga para importâncias subjetivas e que estejam para além dos tentáculos coloniais.

Trair esse sistema é um processo que vai de encontro com o que se estipula em termos de subjetividade e de sucesso profissional. Nesse sentido, de acordo com Neuza Santos Souza, foi por buscar assemelhar-se ao branco, que era considerado pela lógica colonial como modelo de humano, referência e entidade de direito no mundo moderno, que o negro tomou para si e acoplou a seu corpo as configurações e imagens de identidade e de subjetividade alheias. Uma questão nos surge nesse momento: quão longe estão essas próteses coloniais para a masculinidade de um desejo produzido pela colonialidade? O quão longe vão os homens negros por seu quinhão na prosperidade cuja economia se assenta na exploração de outras pessoas, inclusive das que chamamos de “família” ou “comunidade”? Não seria possível traírmos o homem branco e todo ideário que o circunda?

Para recriar-se em suas possibilidades, entretanto, chamamos atenção para uma preocupação que nos acompanha: pois não basta tornar positiva a imagem do negro numa sociedade racista. É preciso agir de maneira a “não replicar as bases epistemológicas do pensamento moderno”, como comenta Denise Ferreira da Silva. Não basta, por exemplo, recriar um patriarcado, agora negro, quando se está, segundo compreendemos, reinserindo uma lógica também hierárquica, baseada na diferença de gênero – muitas vezes binária.

Nessa seara, investigamos o rap de Rico Dalasam a fim de fazer uma leitura sobre a poética do autor, observando as tensões ele traz para o cenário do rap, levando em consideração se a reinserção de um patriarcado faz parte de seu processo criativo.

3.1. JEFFERSON RICARDO DA SILVA

De Taboão da Serra (SP), Jefferson Ricardo da Silva, ou Rico Dalasam, é um rapper brasileiro em atividade desde 2014 e tem realizações independentes. Dalasam, que significa “Disponho Armas Libertárias a Sonhos Antes Mutilados”. Como explicitado anteriormente, tem sido reconhecido como um grande nome do rap e destaca-se especialmente por sua lírica.

Figura 3 – Rico Dalasam



Fotógrafo: Mauricio Nahas (2021).

Em entrevista ao canal Rap Falando,¹⁴ Dalasam afirma que encontra na escrita uma maneira de elaborar e de descrever seus próprios sentimentos. Desde que aprendeu a escrever, essa atividade foi sua forma de elaborar o mundo e dar conta de sua própria experiência.

Sobre seu processo criativo, o rapper comenta para o jornal **Folha de S. Paulo**:

[Fazer música popular] É um trabalho cheio de camadas. Quando eu sento para fazer isso, eu sento como um cientista social, um antropólogo, um geógrafo. Não é pra parecer algo que aconteceu na mesa do bar’, afirma. ‘Eu

não posso idiotizar o meu processo só porque isso vai me pôr no top 200, 50 do Spotify’, segue.⁴⁶

À luz da frenética produção serial de canções na indústria musical brasileira, que muito se serve do pop para girar suas engrenagens, me parece que o que Dalasam preza para seu processo criativo não se conecta com as fugazes mobilidades dessa indústria, da qual muitos artistas LGBTQIAPN+ fazem parte. Em verdade, as dinâmicas de mercado nunca fizeram muito sentido para o rap conforme se tem compreendido nesse texto.

Entendemos esse modo de gerir a criatividade de Dalasam de duas maneiras: 1) comum ao rap, afastando-se de uma demanda mercadológica ou industrial que constitui do mundo da música; 2) comum a quem conserva compromissos ideológicos não comerciais, buscando ocupar outro tempo e produzir para si um território que dialogue com os sentidos que deseja traçar enquanto posição política e social. Dalasam, no período entre seu EP **Balanga Raba** (2017) e seu EP **Dolores Dala Guardiã do Alívio** (DDGA) (2021), que precedeu o álbum homônimo, passou por um hiato, por conta de problemas com outros artistas, como Pablo Vittar. Esse período, ao que nos parece, foi frutífero para que o rapper pudesse visualizar nitidamente o que lhe interessava trazer para o grande campo em disputa que é o rap. Sobre isso, Amauri Terto, na revista **Escolástica**, afirma que:

DDGA traz um Rico Dalasam reinventado. Pioneiro do queer rap, o artista nascido em Taboão da Serra, periferia paulistana, passou por um hiato criativo de dois anos após se ver ‘cancelado’ devido a uma briga judicial de Todo Dia,⁴⁷ hit do Carnaval de 2017 que alavancou tanto a sua carreira quanto a de Pablo Vittar na época. O fim do hiato veio em 2019, com ‘Braille’, vencedor do Prêmio Multishow na categoria Canção do Ano.⁴⁸

Esse modo de escrever que preza por valores para além do mercadológico é reafirmado quando Dalasam afirma que:

[Victor Lacerda] Com o [álbum] DDGA, a impressão que fica é que, no seu retorno, você se coloca ainda mais aberto. Faz parte de uma resignificação do que foi e é acolhido por você, como uma virada de chave mesmo?

⁴⁶ “‘Não posso idiotizar meu processo para ser o top 50 do Spotify’, diz Rico Dalasam, cansado do pop. Após três anos sem lançar álbuns, rap”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2020/06/nao-posso-idiotizar-meu-processo-para-ser-o-top-50-do-spotify-diz-rico-dalasam-cansado-do-pop.shtml>. Acesso em: 6 jun. 2023.

⁴⁷ Em 2017, Rico Dalasam e a drag queen Pablo Vittar protagonizaram uma disputa judicial pelos direitos da música “Todo dia”, que se tornou hit do verão. Em não havendo acordo, a canção e seu clipe foram retirados de plataformas de *streaming*.

⁴⁸ “O retorno de Rico Dalasam”. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/rico-dalasam-dolores-dala-album-afetividade/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

[Rico Dalasam] Mano, para o bem da minha saúde, o processo só poderia ter sido assim. Não dava pra eu falar: **‘Quer saber? Vou abrir a minha gavetinha de ‘hits’ e vou alimentar o que o mercado quer’**. Não dava. Entendi que poderia ser um pouquinho de bálsamo para umas bichas pretas que consomem e que entenderiam o que eu gostaria de comunicar, assim como umas minas pretas se identificariam sobre as narrativas que abordam os percalços de um relacionamento, sabe? Exercitando mesmo a minha verdade, me mostrando. Não dava para estar de volta e de braços cruzados, cheio de B.O. É isso que me cabe agora, diante da demanda do tempo, da arte. (DALASAM, 2021, p. 27a, grifo nosso).

O que entendemos, com isso, é que a conexão de Rico Dalasam com a produção que atenda a uma demanda musical de mercado é realmente distanciada e não faz parte das prioridades artísticas do rapper. O que ele afirma fazer parte do seu projeto, efetivamente, é investir criativamente em produzir possibilidades de conexão de um público, como bem explicitado na entrevista acima: bichas e minas pretas, ou seja, sujeitos que estão sub-representados e que têm suas narrativas e culturas soterradas pelo mundo moderno.

Faz-se importante, ainda, sinalizar que a leitura aqui empreendida se dedica a observar como Rico Dalasam se move e se articula no cenário do rap nacional, desde as referências até as colaborações, passando pelo que ele tem produzido como jeito de si no rap. Fazendo isso, entendemos que há um exercício também de leitura do Brasil via um rapper negro gay que se associa e se enuncia sobre e no mundo.

O rap, como o conhecemos hoje, é apontado por várias cantoras e pesquisadoras, como Amanda Julieta de Jesus (2021), Joelma Sales dos Santos (2016), Drik Barbosa, Tasha & Tracie entre outras, como um gênero musical machista e misógino. Nosso exercício de leitura aqui amplia essa visão para entender que a LGBTQIAPN+fobia também tem feito parte de como a maioria do rap brasileiro (e também o internacional) pouco dedica de hospitalidade a pessoas desses segmentos sociais. Rico Dalasam é considerado um rapper em exponencial ao trazer o rap como possibilidade também para pessoas da comunidade LGBTQIAPN+. Em entrevista a Victor Lacerda, na **Revista Noize**, quando questionado sobre seu pioneirismo como rapper gay, Dalasam (2021, p. 22a) comenta que

Eu nasci quando ia começar os anos 90 e sou da periferia da Zona Sul de São Paulo, da mesma região de onde surgem os principais grupos de rap da época, como Racionais MC’s. Naturalmente, esse era o som que tocava, assim como o pagode, que estava, por exemplo, na boca da minha irmã, dez anos mais velha do que eu, que era a minha maior referência. Lembro que, ainda criança, já sabia cantar ‘Homem na estrada’ e sem saber muito do que se tratava na época. Então, foi um ritmo, assim como o pagode, que chegou muito incisivo como trilha na minha vida.

Assim, o pagode se transformou em como eu respondia afetivamente no dia a dia e o rap se tornou o meio de contestar o que eu via, o que me conquistava desde criança. Isso foi só o início para que, aos 11 ou 12 anos, já me tornasse ouvinte assíduo do gênero. Já parava para ouvir no rádio, comprava as camisetas dos grupos de rap que gostava e, por consequência, o hip hop passou a nortear quem eu era na sociedade. Desde a vestimenta até entender que assumir o estilo do movimento me associava à marginalidade. Só que esse entendimento me contemplou e eu gostei. Passei a acompanhar caras como o Xis e a sacar que ele era um dos primeiros a mostrar uma modernidade no rap, rimando sobre amor, por exemplo.

Quando já tinha 16 anos, indo para o período final da escola, passei a frequentar as batalhas de rap, que foi quando conheci nomes como o Rashid, Emicida e o Projota, toda uma cena que batalhada na saída do metrô de Santa Cruz. De frequentador, passei a praticante, de praticante, passei a participar. Nessa época, os meninos passaram a fazer shows em festas e, por consequência, a se profissionalizar. Os caras começaram a viajar e, mesmo me sentindo aspirante a profissional, estava estudando e trabalhando ao mesmo tempo.

Pouco mais velho, com 20 e pouquinhos, eu já entendia que gostava muito de rap e que em festas que tocassem me contemplava enquanto entretenimento e consumo de cultura, mas, ao mesmo tempo, não encontrava uma resposta afetiva por ser gay, quando raramente havia a possibilidade de conhecer um cara, por exemplo. Isso é muito conflituoso na minha cabeça, tá ligado? Tanto que foi uma época que eu tive poucas experiências afetivas.

No trecho acima, percebe-se que, ao longo da trajetória de Dalasam, a sensação de pertencimento ao cenário do rap era dupla, como já abordado no capítulo 2. Tanto lhe interessava o ritmo, quanto a socialização que o rap lhe promovia era hostil (LI, 2019). Entendemos, desde Amailton Azevedo e Salloma Silva (1999) que o que o rap mobiliza não é apenas a canção em si, mas como dissemos ao longo do trabalho, o rap faz parte do movimento hip-hop, e isso significa dizer que está intimamente relacionado à socialização de pessoas negras do lado de cá do Atlântico. Ainda assim, na experiência de Rico Dalasam, que nos parece ser uma experiência comum para outros homens gays ou bissexuais, a receptividade ou a possibilidade de desenvolvimento afetivo era restrita ou nula. O que isso nos demonstra é como a socialização entre pessoas negras, no que toca o rap, insiste no formato heterossexual e cria um ambiente não convidativo para outras manifestações de afetividade. Dalasam continua dizendo que:

Mesmo isso não sendo uma ‘pulsão’ em mim em um determinado momento pensei em dar uma andada, quando passei a ir em festas desse universo LGBT, mas que sempre me soava como normativas. Eu ia, me divertia, mas voltava para casa entendendo que não era o meu lugar. Depois, descobri as festas de pop mais black e pude ter mais experiências.

Por isso eu digo que essas questões como o rap e a sexualidade foram duas questões muito condensadas em mim. Ao mesmo tempo que eu descobri mais sobre o gênero musical, eu estava tendo as minhas experiências enquanto jovem negro e gay. Isso me fez escrever, primeiramente, como eu amava, uma

forma de mostrar para o mundo o que estava na minha cabeça, o que estava me angustiando ou me deixando ansioso. Enquanto hoje ‘as gays’ emulam a moda de rua, eu tinha que firmar o meu estilo e ainda dizer que gostava de meninos.

Com isso, junto com a possibilidade criativa que já tinha em mim, eu fui experimentando as possibilidades desse universo, nas rimas, nas roupas, nos cabelos. Então, ser considerado ‘pioneiro’ enquanto gay e rapper, veio no sentido de fundar algo para nós de um lugar que não está disponível para a gente. Quando eu vi, eu já estava gravando umas músicas e jogando no SoundCloud na época da faculdade até chegar o ponto de não pagar meu último semestre e usar a grana para gravar o meu primeiro EP, o *Modo Diverso*, lançado em 2015. Um disco que, talvez, tenha conseguido trazer uma lucidez do que é ser negro, gay e periférico no país nos últimos anos (DALASAM, 2021, p. 22a).

Como quem se debruça sobre criar o espaço que lhe faltou no cenário do rapper, Rico Dalasam dedica-se não apenas a produzir canções que falem sobre amor, mas sobre vários elementos que também fazem parte dos universos LGBTQIAPN+, como o close, o mundo da moda, as referências pop entre outros. Isso está presente especialmente em sua canção “Reflex”, que trazemos novamente para análise:

Há tempos eu venho pensando que
 Eu poderia ser a voz de várias pessoas
 Talvez pelo fato de minha história
 Ser um pouco complexa
 E eu acredito que a sua história
 Não seja tão simples assim
 Que você não possa me entender
 (“Reflex”, Rico Dalasam)

A inserção de Rico Dalasam no rap, da maneira como observamos em entrevistas, nos mostra que a presença e permanência de um homem negro gay no rap, quer seja como artista do ritmo ou como público que frequenta os shows ou as batalhas, pode ser atravessada por uma sensação de deslocamento, de corpo fora do lugar.

Segundo o sociólogo Xinling Li (2019, p. 2, tradução nossa), “Mergulhando em sua história, a cultura do hip-hop não tem sido um lugar onde rappers gays são bem vindos”.⁴⁹ Isso pode ser relacionado diretamente com o que foi citado de Rico Dalasam, ou ainda sobre o que ele declara à jornalista Heloisa Tolipan, com relação ao lançamento de seu primeiro álbum,

Orgunga:

Está tudo mais perto de eu querer contar a minha história do que eu retratar algo diferente. Eu quis falar sobre o que eu vivo, o que eu sou e o que esses

⁴⁹ “Delving into its history, hip-hop culture has not been a place where gay rappers are welcomed” (LI, 2019, p. 2).

meus 27 anos de vida me renderam. Esse disco é isso. Eu não estou falando de um futuro, e, sim, de uma trajetória.⁵⁰

Embora o meio do hip-hop geralmente seja hostil com rappers LGBTQIAPN+ e rappers mulheres, a permanência desses artistas no rap brasileiro tem sido marcada por articulações entre esses segmentos sociais e por promoverem uma renovação temática e formal do gênero como um todo. Dessa forma, é possível, através desse gesto, observar não apenas o exercício de um artista brasileiro, mas também o de um homem negro gay e, por extensão, de sua masculinidade.

Os gestos de Rico Dalasam que nos interessam mapear nesse estudo podem ser agrupados em quatro grandes grupos: o **corpo**, e o modo pelos quais ele se apresenta nos videoclipes, capas de álbum e nas canções, considerando seus movimentos e performances; **wakabake**, ou seja, a maneira como o rapper opera com a língua; a **aliança**, por entendermos que a presença de outras pessoas em suas canções e nas parcerias que ele estabelece nos informa sobre sua inserção como rapper; o **amor**, que é algo que diferencia homens heterossexuais de homens homo/bissexuais e também devido à grande frequência com que o artista traz o tema para suas canções.

3.2. DAS ALIANÇAS (UMA NEBULOSA)

Aos nossos olhos, nas nossas dezenas, às vezes centenas, de anos que nosso corpo nos sustenta viver, vemos os movimentos que as estrelas já fizeram; no espaço e que estão fazendo, mas a luz não nos alcança instantaneamente. Bilhões de anos podem se passar até que elas nos alcancem, o que não é algo sustentável pela forma humana de vida. A chegada da luz que vemos nunca é instantânea. Não chega até nós ao mesmo tempo em que é emitida pelo corpo luminoso. Leva tempo. Em alguns casos, como o nosso sol, leva alguns poucos minutos, em outros, muitos anos. Estrelas colidem, buracos negros sugam luzes, o espaço permanece silencioso, planetas se formam. Suas luzes demandam tempo para nos alcançarem.

Assim, tentando nos guiarmos por uma luz que se apresenta provisória no momento em que escrevemos, por um olhar para o passado fugaz e para articulações frágeis, buscamos produzir uma cartografia possível e restrita às informações disponíveis, mas que, contudo, não

⁵⁰ “Rico Dalasam comenta sobre seu primeiro disco, “Orgunga”, que discute o orgulho e a vergonha do jovem negro e gay brasileiro: “Eu quis falar sobre o que eu vivo””. Disponível em: <https://heloisatolipan.com.br/musica/rico-dalasang-comenta-sobre-seu-primeiro-disco-orgunga-que-discute-o-orgulho-e-vergonha-do-jovem-negro-e-gay-brasileiro-eu-quis-falar-sobre-o-que-eu-vivo/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

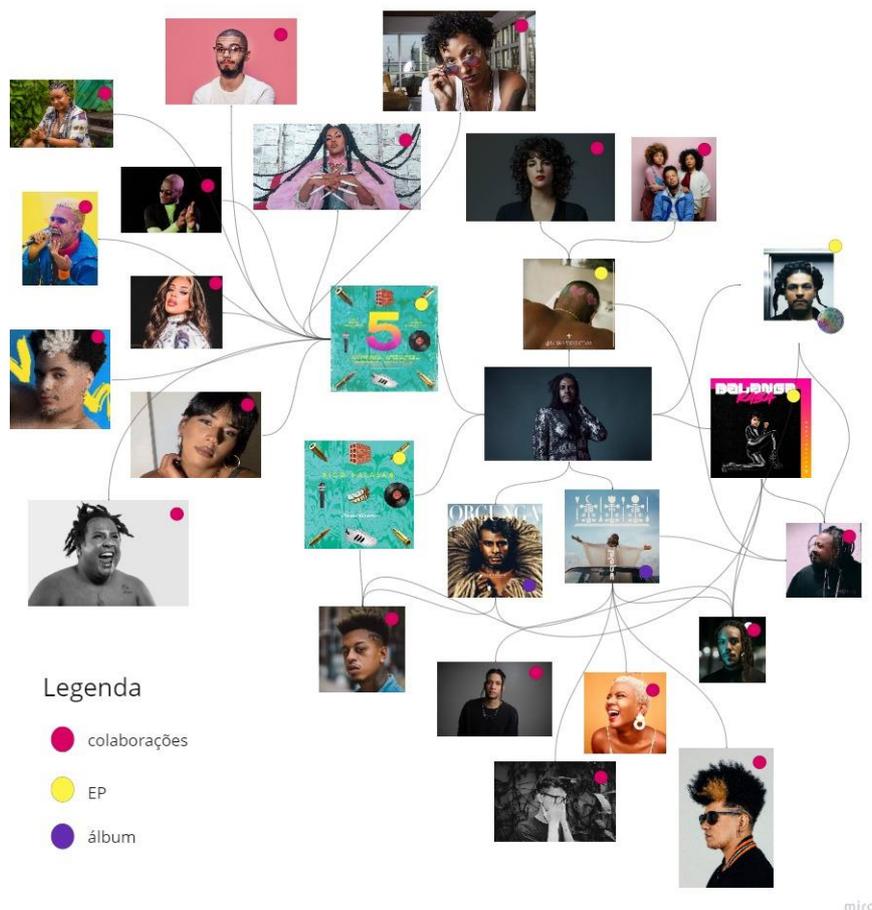
deixam de fornecer informações para interpretarmos constelações – que, também, só fazem sentido daqui, de onde olhamos, pois as estrelas podem nem se conhecer entre si, estando bilhões de anos-luz distantes umas das outras

Observar as articulações feitas entre artistas do Brasil, mais especificamente as que se dão a partir de Rico Dalasam, nos fizeram refletir sobre uma nebulosa na qual ele se lança, expandindo mais e mais sua teia relacional. Para pensar sobre os outros lugares em relação à paisagem musical LGBTQIAPN+ no Brasil, montamos uma nebulosa de artistas contemporâneos(as) nacionais que têm produzido, considerando que esse processo de cartografia se faz ao mesmo tempo em que desmancha mundos e forma outros, o que imbui a prática de cartografar de sentidos imediatamente políticos (ROLNIK, 1989). Esse método nos interessa, quando pensamos sobre rap, porque percebemos assim uma maneira de conservar o caráter coletivo e articulatório que os encontros que a sociabilidade do rap promove.

Assim, a metodologia que seguimos para elaborar essa nebulosa foi a de consultar as informações dos álbuns e singles lançados por artistas nacionais e catalogar as colaborações feitas tanto como artistas quanto como produtores, considerando produções a partir dos anos 2000. Entendemos esse movimento como algo que nos dá informações sobre como Dalasam tem se inserido no cenário do rap; o que faz sentido para sua trajetória enquanto artista, com quem ele troca e entende que vale a pena trocar. Com isso parece possível fazer observações sobre o que compõe a poética do rapper, além de nos dar direções para observar o rap como um todo.

O que tecemos aqui é fruto de observações, nas articulações que se montam nessa paisagem musical do rap nacional, que lugares os rappers negros gays ocupam em relação a outros. Traçamos as linhas de entrada com o rapper Rico Dalasam.

Figura 4 – Nebulosa de parcerias de Rico Dalasam



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Com isso, um apontamento importa para efeitos de pesquisa que é o número de colaborações musicais entre rappers negros heterossexuais e cantores(as) LGBTQIAPN+, que, no percurso que trilhamos para construir essa nebulosa, totaliza quase 100% das colaborações de Dalasam. Aqui, com a trajetória da pesquisa, sentimos necessidade de ampliar para observar como isso se monta em relação a outros gêneros musicais, pensando que isso também faz sentido para o próprio rap, historicamente englobando o canto lírico e a rima.

Constam nessa nebulosa, seguindo uma ordem cronológica dos lançamentos de Dalasam. Filiph Neo, em **Modo Diverso**; Arthur Joly, Filiph Neo e Mahal Pita, em **Orgunga**; Mahal Pita, Dinho Groove e Filiph Neo, em **Balanga Raba**; Dinho Groove, Chibatinha e Mahal Pita, em **DDGA** (EP); Jup do Bairro, Hiran, Bruna BG, Boombeat, Glória Groove, Murilo Zyess, Di Cerqueira, Luana Hansen, Guigo e Enme Paixão, em **Modo Diverso 5 anos**; Camilla Pellegrini, Chibatinha, Dinho Groove, Mahal Pita e Pedrowl, em **DDGA** (álbum); e, por fim, CéU, Tuyo e Dinho Groove, em **Fim das Tentativas**.

Outros rappers como Criolo, Rashid, Emicida e Thiago Elniño contam com pelo menos uma parceria com cantores ou cantoras LGBTQIAPN+, contudo não percebemos esse gesto tão comum entre rappers heterossexuais. Por outro lado, rappers femininas, a exemplo de Tássia Reis e Drik Barbosa, estão muito mais articuladas com outras rappers e artistas LGBTQIAPN+, tais como o próprio grupo Rimas & Melodias, formado por Alt Niss, Drik Barbosa, Karol de Souza, Mayra Maldjian, Stefanie, Tássia Reis e Tatiana Bispo. Também observamos que as colaborações entre artistas LGBTQIAPN+ acontecem como um modo de fazer rap, assim como as rappers o fazem, a exemplo do agora dissolvido grupo Quebrada Queer, formado anteriormente por Harley, Murillo, Guigo, Boombeat, Apuke e Tchelo. Entendemos esses gestos de duas maneiras:

1) O jeito de rap, fazendo referências a Hiran, de artistas LGBTQIAPN+, em especial os que enfocamos aqui, é um outro jeito de fazer rap e que, considerando o cenário de masculinidades negras que cultivam ainda as entradas a um padrão heteronormativo e patriarcalista androcêntrico, isso soa como maneiras de não reconhecimento desse jeito de rap; Quando falamos do cenário das masculinidades negras no rap, fazemos menção, por exemplo, às formas como outros rappers se referem a mulheres e às formas como escolhem narrar a própria sexualidade e vida sexual, cultivando a imagem hiperviril de si, conforme narra-se colonialmente.

Considerando, então, a atividade de masculinidade que acontece nesse cenário, é preciso reconhecer que a entrada de outros sujeitos no rap brasileiro remodela não apenas a maneira de fazê-lo, mas também remodela os sentidos de masculinidade das subjetividades de homens negros que participam da cena rap.

2) As articulações mais frequentes entre mulheres e a comunidade LGBTQIAPN+, no rap, nos informam sobre trocas e comunicações mais horizontalizadas entre esses segmentos sociais. Nos parece que a possibilidade de diálogo entre esses segmentos sociais é reconhecida por eles como uma possibilidade a se estimular, visto que há pautas políticas que, embora anguladas diferentemente, mirem objetivos aproximados: a dissolução de um sistema patriarcal sexista heterossexual. O que estamos chamando de “jeito de rap” segue uma linha de Hiran, rapper de Alagoinhas que também é gay e que faz referência a Rico Dalasam como parte de seu percurso. Hiran nos canta “Também sou do rap / sou do meu jeito” em uma canção em que evidencia as dificuldades enfrentadas por ser gay e ser rapper. O jeito de rap a que nos referimos

aqui diz dos temas abordados, das referências mobilizadas e das alianças produzidas. Falaremos disso mais à frente nesse texto.

Para além das parcerias feitas por Rico Dalasam, é interessante observar a presença de outras pessoas em suas canções. Um exemplo disso são dois interlúdios do álbum **DDGA**, “Circular 3” e “Outros finais”, em que as vozes de mulheres são responsáveis por construir toda a narrativa. Na primeira, a voz é da mãe de Dalasam, dizendo:

– Aquele ali passa lá
 – Demora demais ele quando sai daqui. Saiu um agora!
 – O 2, ele sai na rua da delegacia e vai pela Maria Rosa, vai em direção à Tomé. E qual é mais? Agora o 7 ponto... o 7.1, esse horário tá lotado! Esse aqui tá vazio porque o 3 já passou. É o único ônibus pra gente ir sentado nós dois juntinho aqui conversando, juntinho no desligado, é aqui, esse. Porque os outro... de pé eu num ‘guento ir. Que ele vai dar volta e você vai se irritar, vai. Mas nós tamo aqui numa boa, vamo ficar numa boa aqui. Ficar na paz, vamo ficar na paz. Olha a rede no seu celular, ouve sua música, vai olhando aí. Porque vai dar volta esse ônibus aqui!
 (“Circular 3”, Rico Dalasam)⁵¹

As linhas mencionadas nessa canção, Circular 2, 3 e 7, fazem parte das linhas de ônibus que circulam na região de Taboão da Serra, de onde vem Rico Dalasam, como trouxemos anteriormente. Nesse interlúdio, a companhia de sua mãe no transporte público nos traz um cenário cotidiano em que a condição do corpo dela se coloca como imperativo para escolhas (“de pé eu num ‘guento ir”) e traz também uma relação de mãe e filho (“que ele vai dar volta e você vai se irritar, vai. Mas nós tamo aqui numa boa, vamo ficar numa boa aqui. Ficar na paz, vamo ficar na paz. Olha a rede no seu celular, ouve sua música, vai olhando aí. Porque vai dar volta esse ônibus aqui!”).

Vale uma digressão aqui para que localizemos o território de Taboão da Serra em relação aos demais municípios do estado de São Paulo.

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EH8EBILv4Yo>. Acesso em: 2 maio 2023.

Figura 5 – Centro Regional de São Paulo



Fonte: Concreto Pimentel (2017).

Taboão da Serra é um município brasileiro do estado de São Paulo, localizado na Zona Sudoeste da Região Metropolitana de São Paulo. Segundo o portal da Prefeitura da cidade:

A origem da cidade de Taboão da Serra, está diretamente ligada à colonização da igreja católica através do processo de aculturação e catequização dos indígenas em aldeamentos. Deles surgiram de algumas vilas e caminhos que foram criados para o escoamento dos produtos agrícolas, os nomes de vilarejos como M'boy, Carapicuíba, Cotia, Itapecerica, atestam essa presença.

O nome Taboão, já utilizado na documentação oficial desde o século XVIII, vem do fato da região existir uma planta denominada taboa, que cresce em locais de muita água por exemplo, no cruzamento do Córrego Poá com o Pirajuçara. A Taboa é conhecida como “capim dos brejos”, planta bastante rústica que está presente em vários pontos do planeta. Em tupi, os indígenas chamavam tal planta de “peri-peri”.

Diferente da grande maioria das cidades que nasceram em torno de uma igreja e seu rocío, Taboão da Serra surgiu a partir de três diferentes núcleos de povoamento. O que chamamos de “centro velho” e que se constitui hoje, no Jardim Santa Luzia e seus arredores, teve origem na antiga Chácara dos Padres Carmelitas (Igreja de Santa Terezinha), antiga venda do seu Zeca (José André de Moraes) e na velha bomba de gasolina de dona Luiza Hellmeister Andrade. Outro núcleo foi no Pirajuçara, onde o processo migratório teve bastante impacto no desenvolvimento econômico e social, proporcionando novos caminhos para a formação da cidade. Inicialmente japoneses e italianos envolvidos, nas atividades agrícolas e das olarias, proporcionaram trabalho e sustento para muita gente que veio principalmente de Minas Gerais e do nordeste, a partir de meados do século XX. A região da atual Vila Iasi, no Arraial Paulista, é o terceiro núcleo de desenvolvimento, pois entre os anos 1930 e 1960 funcionou o Instituto Pinheiros, grande indústria farmacêutica voltara para a produção de vacinas nos moldes do Instituto Butantã.⁵²

⁵² Disponível em: <https://prefeitura.ts.sp.gov.br/nossa-cidade/>. Acesso em: 7 jul. 2023.

drama”⁵⁴: “Aí, Dona Ana, sem palavras, a senhora é uma rainha, rainha”. Em uma música inteira chamada “Mãe”⁵⁵, Emicida homenageia sua mãe contando sua trajetória de vida.

A vida de quem encontra no transporte público a maneira para se deslocar e que conhece cada linha de ônibus, seus percursos, os momentos em que o horário de pico tornará o ônibus insuportavelmente cheio e, diante de toda essa realidade, o próprio corpo que traz consigo suas exigências.

Em “Outros finais”, a voz é de Camilla Pellegrini e dá vida ao que nos parece ser uma situação de conexão com a espiritualidade:

-Meu filho, ninguém está mais no mesmo lugar, nem à frente, nem atrás
 Das coisas que o tempo fez, nem das coisas que o tempo desfaz
 Mágoas de estimação, raivas eventuais, quem sabe o que cessa os vendavais,
 desvenda e inventa outros finais!
 Djavan chama paixão de cela, trevas loucas de um samurai
 Meu filho, ser encontrado é o pior na guerra, mas se encontrar é melhor na
 paz! Cê me entende, meu filho?
 -Ana! Telefone pra você! Não quis dizer quem é não!
 (“Outros finais”, Rico Dalasam)⁵⁶.

Ao fundo da voz que diz esse texto, podemos ouvir o que nos remete a sons de mãos que esfregam os búzios antes de jogá-los num momento de consulta ao oráculo, segundo religiões de matrizes africanas. A conexão com a espiritualidade também aparece em outros momentos das canções de Dalasam, como na canção “Ando me perguntando”, em que ele diz “Será se eu tenho sorte memo ou é o santo alumiando? / Eu ando com Santa Luzia / Minha irmã Luzia disse que eu sempre ia tá brilhando”. É interessante conectar a leitura que fazemos dessa voz e dos vocativos, “irmã” e “meu filho”, com “Circular 3” novamente, porque, em muitos contextos nas religiões de matrizes africanas, há a construção de uma noção de familiaridade com a comunidade participante, como por exemplo, ao se referir a dirigentes desses templos como pais ou mães de santo. A partir dessa familiaridade, ressurge aqui a imagem da mãe, ainda que em diferença em relação à mãe biológica, se tratando de uma mãe no sentido afro-religioso. Essa mãe, por sua vez, é uma mãe espiritual, que aconselha quase que enigmaticamente.

Há ainda outro aspecto que nos interessa na canção “Outros finais”. No encerramento da canção, ouvimos a voz de Dalasam dizer “– Ana, telefone pra você! Não quis dizer quem é

⁵⁴ “Negro drama”, Racionais MC’s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u4lcUooNNLY>. Acesso em: 6 maio 2023.

⁵⁵ “Mãe”, Emicida. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D_-j32_Ryc0. Acesso em: 6 maio 2023.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G6ok8WaStjc>. Acesso em: 6 maio 2023.

não!”. Isso nos chama atenção pois, no início da canção “Expresso Sudamérica” ele diz “Alice! Tchau, te amo!” e começamos a nos perguntar, com isso: quem são essas ilustres anônimas? Podemos presumir, apenas, que são pessoas-personagens do convívio de Dalasam e não é algo que aparece somente nas canções presentes em seu álbum **DDGA**. Podemos apontar também na canção “Deise”, do EP **Modo Diverso**, que, desde o nome da canção até sua letra, a aliança estabelecida com mulheres – sejam mães ou amigas – faz parte de sua poética:

Deise, enxuga a lágrima!
 Hoje é dia de vencer
 Cada sol que nasce é pra tu não esquecer
 Que a luz que tu precisa tem dentro de você
 Deixa o mundo saber!

Amiga! Madame!
 Há quanto tempo nós nos damos os dramas
 Com classe só nós enfrentamos as crises
 E a vida pediu novos planos e, às vezes
 A meta era mudar de ramo
 E os tombos, foi juntos que nós levantamos
 Jeito centro, que olhar sincero!
 Lucros e danos

Há anos acompanho tua guerra na vida
 Heroína de tanta história sofrida
 Eu gosto de tu que não se faz de coitada
 Enfrenta feito leoa todas as barras pesadas
 A amizade dura porque dura o amor
 Respeito tua Chandon
 Tu respeita meu chão e dor
 E nisso eu dou valor
 E fiz os versos pra firmar
 Mesmo se eu estiver longe
 Onde eu ‘tiver vou gritar

Deise, enxuga a lágrima!
 Hoje é dia de vencer
 Cada sol que nasce é pra tu não esquecer
 Que a luz que tu precisa tem dentro de você
 Deixa o mundo saber!

Creio num dia em que um gringo venha e te leve
 Dê tudo que tu merece
 Um amor que não perece
 Lembra da Kátia?
 Hoje vive na França
 Teve duas crianças e outra história para contar
 Feito um diamante quando tirado da lama
 Deixou gente que ama porque achou alguém pra amar

Sabe, mana, eu sou fechamento contigo
 Quando eu amo, eu digo
 Deixa o sol clarear
 Que é papo de Califórnia, Nova York, Paris
 Pro dia nascer feliz!
 Frenesi e fugaz
 Cedo eu vim nessa saga
 Probetone, mais brioche, chocotone
 Sem conta no bar do Tony
 Mas que assumi, não some!
 O Neymar voltando a ser homem
 Meu rap em todos os fones...
 Essa eu vou dedicar

A todas as Deises

A todas as Anne

À Leila e à Daiane

À Dara e à Dani

À Carla e à Elaine

À Rafa e à Luane

À Kal e à Diane

À Karol e à Dê

À Monica, Lá e à Alê

À Andreia e à Lidi

À Ká e à Ana Elise

À Ju, á Lu e à Ísis

À Paula e à Alice

À Bruna e à Clarice

À Dara e à Fê...

(“Deise”, Rico Dalasam, grifo nosso)⁵⁷

Essas ilustres anônimas, compõem um universo de mulheres a quem Dalasam dedica essa canção, apresentando uma mensagem motivacional. Isso, não nos parece absurdo dizer, faz parte da inserção de Rico Dalasam e de sua poética enquanto rapper. No cenário do rap, é comum que a presença das mulheres seja minorizada, subestimada e deslegitimada. Interessantemente, o gesto de Dalasam de estabelecimento de parcerias musicais com uma quantidade considerável de mulheres e de trazê-las também enquanto elementos centrais de suas canções nos aponta para outros gestos que são característicos de sua produção. Outros rappers trazem a figura da mãe para suas canções, mas a figura da amiga é algo raro, ainda, visto que a representação das mulheres é frequentemente problemática e vinculada à ordem sexual das relações. Isso se presentifica ainda mais na canção “Ando me perguntando”:

Na natação, eu fui com a **Gabi**
 No violão, fui com a **Eliane**
 Esse é meu jeito de ser presente
 [...]

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XcStNjNqM1w>. Acesso em: 2 maio 2023.

Sou feito de ruas do Taboão, **Alê, Paula, Ju e Ana**
 Sabe, às vez, minha vista pesa
 Mas eu olho vocês e vou caminhando
 (“Ando me perguntando”, Rico Dalasam)⁵⁸

A presença feminina na ordem da amizade e da inspiração aparece novamente nessa canção e isso nos faz pensar ainda sobre o encontro que há entre movimentos políticos e como os movimentos LGBTQIAPN+ encontram nos movimentos feministas uma aliança frutífera e que historicamente tem funcionado como propulsor de críticas não apenas à direita, mas inclusive à própria esquerda. Entendemos que essa aliança se fez possível especialmente porque a presença do homem heterossexual era minorada em relação a outros movimentos, possibilitando uma escuta que se comprometesse mais proximamente a ser horizontal e honesta. Nessa mesma linhagem, Rico Dalasam, ao reconhecer a presença de mulheres em sua poética, trazendo-as como elemento complexo, desloca a cena do rap.

Do lado de cá do Atlântico, então, entendemos que grande parte das pessoas que compõem a comunidade LGBTQIAPN+, há tempos, abriga e promove outras tensões, inclusive entre pessoas negras. Nesse meio de produção cultural negra, portanto, entendemos a predominância de uma articulação ainda heterossexual cismasculina. O reconhecimento entre pares nos parece repetir um paradigma patriarcal, esquema elaborado segundo referenciais ocidentais.

O rap, tal como se configura majoritariamente, parece um exercício de heterossexualidade patriarcal negra. Uma maneira de garantir seu quinhão na prosperidade colonial. Uma maneira que flagramos em diferença a isso está no que chamamos aqui de aliança. A relação estabelecida com mulheres, sejam mães, amigas ou parceiras de trabalho, da maneira como Rico Dalasam o faz nos parece uma rota de fuga para fora do mundo como o conhecemos.

3.3. WAKABAKE

Vai ter que entender meu wakabake
 entre os atabaque encarando as barca
 (“Procure, Rico Dalasam)

É recorrente, no álbum **Orgunga** e em parte de sua poética, que Rico Dalasam cante palavras que pareçam inacabadas, mas que completam a rima e operam com rimas internas. É

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jTUNhIw99Gk>. Acesso em: 6 maio 2023.

o que o próprio chama de “wakabake”, na canção “Procure”, do mesmo álbum. Uma linguagem que opera com o truncamento e com algo que parece travar a língua, ao mesmo tempo em que traz como operação para si a presença de línguas estrangeiras.

Igual petróleo, eu tava lá no fundo a MiliMili
 Inteligência, caráter, (huh!) cara de pau e *feeling*
 Tarde demais pra que esses pela saco me humilhe
 Lugar pra nós n' é aquário, é mar igual Free Willy
 Se era impossível, eu fiz milagre, laque (really, really)
 Visão de rua pra ser Lion Man, não Super Billy
 A diferença é que somos Ashanti, eles Chantili
 Porque ser um Dali é rapadura, tru, não é cremily
 Meu pai Marrocos, minha mãe Mara, uhul, Maragogi
 Vira passado igual Rouge, tru, se nós não rugir
 Quem é da lua, confunde quem é Raquel e Ruth
 E quem é da ru gira e sabe quem é do hood

Cansei de ver: nós cria, eles toma há MiliMili
 Então corre
 Me restou ler “O Menelik”
 África era orquestra com a boca já há MiliMili
 Então corre
 É a saga do neguinho habili
 Cansei de ver: nós cria, eles toma há MiliMili
 Então corre
 Me restou ler “O Menelik”
 África era orquestra com a boca já há MiliMili
 Então corre
 É a saga do neguinho habili
 (África é MiliMili)

Era ano novo e nós tava em quatro num Uno Mille
 Pra nós viver isso aqui era coisa de cine
 Ainda bem que roubar a cena ainda não vai pro xilin-
 Dró, os bico manda cartilha ainda bem que eu não li
 Nós fala indie África, eles só citam latim
 Igual entrevista dada a jornalista ruim
 Nós já rabisca da lista, igual detetive Tintin
 Já duvida do amor quando é jogador com dim
 Sociedade cruel metida a cruelty free
 Não cumprimenta o porteiro e quer que o porteiro sorri
 Vai com os amigo e deixa a mina, a mina que deixa engrupir (ah, mano!)
 Será que eu memo é que sou frutilly?
 (“MiliMili”, Rico Dalasam, 2016)⁵⁹

Por exemplo, “habili” nos parece ser, se quisermos completar a palavra, “habilidade” ou “habilidoso” e “MiliMili”, que dá título à canção, é uma maneira de se dizer “milianos” (ou mil anos), dizer que algo acontece há muito tempo. Nessa canção, Rico Dalasam canta que

⁵⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=niZjK_-DIuo. Acesso em: 7 maio 2023.

“Igual petróleo, eu tava lá no fundo a MiliMili”, ou seja, soterrado e em profundidade, guardando grande valor e importância para a sociedade do combustível, há muito tempo presente nesse território, embora visível apenas através do uso de dispositivos.

Em “Procure”, canção que conta com a palavra que utilizamos aqui para nomear o trabalho de Dalasam com a rima e o *flow*, ele traz uma série de fraturas:

Sem ceder-se, **sedu... possi**
 Se um barrio de rir te falta ter
 O desfalque é mato, o estrago é macro
 Viver de quê. Medíocre?

Alibaba Aluriê
 Tolo não ‘**compriê**’ só ‘**copiê**’
 Alibaba no Barbiê
 Navalha que falha, malha, o **cabelerê**
 (“Procure”, Rico Dalasam)⁶⁰

Sobre esse gesto de fragmentar palavras, de transferir as tônicas das palavras para outras sílabas e rimar dentro do mesmo verso, Rico Dalasam comenta:

Rico Dalasam: *Eu falava ‘Eu tenho que fazer os flow igual dos cara gringo’. E aí eu ouvia eles lá em inglês e falava ‘não, isso aqui dá pra fazer em português’. Aí foi nessa que eu fui criando essa minha lírica, essa coisa de quebrar as palavras, de fazer os trava-línguas, de criar um flow. Se a palavra é trissílaba, eu preciso rimar com a sílaba do meio? Se eu tiver que jogar fora a última sílaba, eu joga fora a última sílaba e pego todas as palavras que eu preciso, se tiver que jogar mais duas sílabas fora da outra, eu preciso daquela sílaba, e aí? As pessoas vão na inteligência delas saber que eu tô falando daquela... é aquela palavra.*

É dizer, Rico Dalasam, ao buscar uma poética própria, que não fosse uma simples e impossível transcrição da poética estadunidense, propõe um uso livre da língua, que disponha da tonicidade das palavras, assim como de sua incompletude, para a criação das rimas e do ritmo necessários. Também sinaliza para a confiança que deposita em seu público, para a inferência dos sentidos que são construídos nessa poética da incompletude e do livre jogo com a língua.

Interessante perceber como a presença de línguas estrangeiras aparece especialmente em **Orgunga**, assim como na já citada “MiliMili”, em que palavras em inglês e em português são rimadas. Tal recurso também se mostra intenso na canção “Dalasam”

Vê lá o **Rico Dalasam** bebendo às duas da manhã

⁶⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BjTc_3I-tVw. Acesso em: 7 maio 2023.

Karol do drink de **maçã** na **contenção**
 É o terror dos **Rockingham** no degradê do **Ray Ban**
 Raibando pelo **Butantã**, o **jet** tá bom
 Desço sem Camaro, é o néctar, é o **flã**
 Viver é mais do que ter o que comer, é **trousseau bauman**
 É parar e pedir *s'il vous plaît, du vin*
 E ter a cara na TVs, rádio e *magazine*
Se cambian, ver nós ser campeão, tá pelo mundão esse **pião**
 Dos gueto a Cannes eu quero um **leão**
 Mas do que um amor em um **bilhão**
 Dá o nome, cê é memo **vilão**?
 Eu era **simplão** sem glam', no grego não vi *la gran'*
 Nequin' no voo da **TAM**, RL de **Titã**
 Daqui posso ver que poucos serão Victor **Louboutin**
 Quer o que, né, tru, se não tran', se não **plan'**
 ("Dalasam", Rico Dalasam)⁶¹

O flow de Rico Dalasam aponta ainda para outras construções formais que interessam a essa pesquisa, tais como os jogos de palavras e sentidos que usam de uma mesma sonoridade. Em "Aceite-C", por exemplo, Dalasam canta que:

Aí, eu mudei de classe quando eu decide ser quem só

Eu
 Outro não dá pra ser
 Sem crise, sem chance
 Que a vida é uma só
 Eu
 Outro não dá pra ser
 Sem crise, sem chance
 Uma dica

Aceite-se
Aceite-se, aceite-se, aceite-se
Aceite-se, aceite-se, aceite-se
Aceite-se, aceite-se, aceite-se
 ("Aceite-C", Rico Dalasam, grifo nosso)

No trecho enfatizado, sonoramente, torna-se indistinguível termos como "aceite-se", "aceite-c", como grafado no título da música, ou "aceite ser". E isso, que aqui calhou chamar de "wakabake", é a maneira como entendemos que Dalasam escolhe operar com as palavras. Para fincar os sentidos em suas canções, ele fratura as palavras, as aglutina e as diz com um *flow* incessante, cujas rimas muitas vezes são encadeadas, ou seja, estão não apenas no final do verso, mas também entre eles.

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pL6NJhfn2ho>. Acesso em: 7 maio 2023.

Esse trabalho com a língua nos parece ser a maneira como ele encara estar fundamentando uma seção na história do rap brasileiro, porque, para além de ser o rapper gay, de ser fashionista, como ele próprio se refere a si em alguns momentos, também faz parte dele ser um rapper cujas linhas trazem uma mensagem. Não apenas uma mensagem no significado das palavras, mas em sua inquietante relação com elas. Com isso, estamos dizendo que o sentido para compreender a poética de Rico Dalasam não reside apenas no que ele diz, mas em como ele diz. A fratura das palavras, a incorporação de línguas estrangeiras e a sonoridade que nos faz confundir nos parece ser uma maneira que ele encontra de fazer para si uma habitação na língua portuguesa – ou, a essa altura, já poderíamos chamar de brasileira?

3.4. CORPO: UM DOCUMENTO

Em muitos momentos, o que quer que queiramos dizer, está fazendo parte do nosso corpo. Seja um movimento, um gesto, a presença ou ausência de algo no nosso corpo, ou a maneira como o vestimos, o que escolhemos para isso. Fato é que como nosso corpo é e como nós o apresentamos tem sido o critério de categorização há muito tempo. Tem sido o motivo para se configurar as diferenças – sexuais, raciais, de gênero... –, o que tem servido para sustentar as sociedades modernas de muitas maneiras.

No rap, isso não seria diferente. Os corpos têm gestos que fazem parte dos costumes do gênero. As mãos pra cima balançando, os dedos em riste, apontando para os problemas que denuncia, os corpos dançando *break dance* com seus passos rápidos e helicópteros, tudo isso faz parte de como o corpo se apresenta no rap e ainda assim carrega diferenças a partir de suas configurações e esquemas; os movimentos também são observados e analisados e as performances, sobretudo, têm nos informado sobre muitas coisas.

O corpo tem uma importância para Dalasam, pois esse é o tema escolhido por ele para iniciar uma entrevista cedida a Lázaro Ramos no Canal Brasil.

Lázaro Ramos: *De vez em quando eu tenho a oportunidade aqui no programa de pedir pro entrevistado escolher o primeiro tema a ser falado e você escolheu logo ‘corpo’ sem nenhuma dúvida, sendo que você é uma pessoa que ocupa o mundo com seu corpo, com a sua opção, com o seu jeito, com o seu cabelo, com a sua maneira de se vestir. E você não fugiu ao tema logo pra primeiro assunto. Por quê? Porque é uma bandeira?*

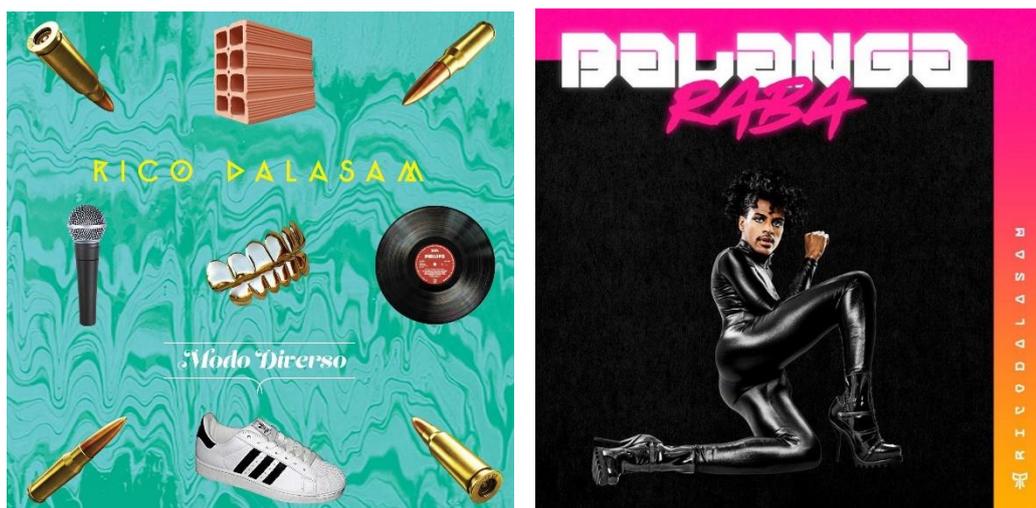
Rico Dalasam: *Não sei se é uma bandeira, Lázaro, mas eu acho que... no ir e vir das pessoas que passam pela nossa vida, nos lugares por onde a gente*

*passa, o que eu trago de volta pra casa é o corpo e o que eu levo pra dizer as coisas que eu preciso dizer sobre a minha existência é o meu corpo.*⁶²

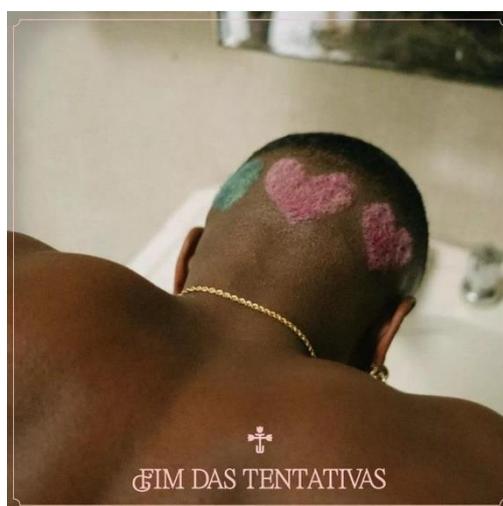
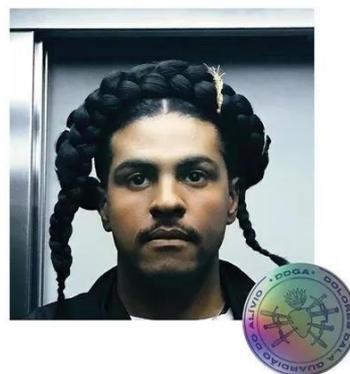
O corpo, para Dalasam, é um lugar através do qual a expressão encontra meios. Centralizando o corpo em nossa análise de Rico, investigamos como ele o utiliza ao longo de sua trajetória enquanto rapper, tanto em suas capas de álbuns quanto nos videoclipes, mas também como a presença do corpo está nas canções que ele produz.

Rico Dalasam, até 2023, lançou dois álbuns de estúdio, **Orgunga** e **Dolores Dala Guardiã do Alívio (DDGA)**, e cinco EPs: **Modo Diverso**, **Modo Diverso 5 anos**, **Balanga Raba**, **Dolores Dala Guardiã do Alívio** e **Fim das Tentativas**. Mais recentemente, após o lançamento de seu EP **Fim das Tentativas** (2022), Dalasam anuncia seu novo projeto, o álbum **Escuro Brilhante**, a ser lançado no meio do ano de 2023.

Figura 9 – Capas dos EP *Modo Diverso*, *Balanga Raba*, *Modo Diverso 5 anos*, *Dolores Dala Guardiã do Alívio* e *Fim das Tentativas*



⁶² “Rico Dalasam e o Rap sendo usado como proteção | Espelho”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=azqHqygQJTs>. Acesso em: 6 maio 2023.



Fonte: Dalasam (2015, 2020, 2021, 2022).

Figura 10 – Capas dos álbuns Orgunga e Dolores Dala Guardiã do Alívio



Fonte: Dalasam (2017, 2022).

O EP **Modo Diverso** recebeu uma reedição comemorativa para a qual Rico Dalasam convidou uma série de outros nomes do rap para que remixassem suas canções. O EP **Dolores Dala Guardiã do Alívio**, que marca o retorno do rapper no lançamento de novas canções, não está disponível nas plataformas de streaming, embora tenha recebido uma boa avaliação do público e da crítica, e se tornou o álbum homônimo. O álbum **DDGA** recebeu ainda uma versão em vinil pelo clube de assinaturas Noize Record Club em que uma versão exclusiva de “Última vez” cantada ao som de uma harpa foi adicionada.

A capa dos EP **Modo Diverso** e **Modo Diverso 5 anos** nos remetem a elementos que fazem parte do rapper e de sua realidade. Por sua vez, em **Balanga Raba**, Rico se apresenta numa roupa aparentemente de látex e visualmente assemelhando-se ao cantor estadunidense Prince. É importante lembrar que, para além do rap, a formação de Dalasam, possivelmente por sua pertença à comunidade LGBTQIAPN+, também perpassa a música pop, que se presentifica como referência dessa capa. Já **Dolores Dala Guardiã do Alívio** e **Fim das Tentativas** nos mostram um outro Rico Dalasam, em relação ao retratado na capa do EP que mencionamos anteriormente. Nestes, o foco central é sua cabeça, ora com cabelos trançados, ora com cabelo curto e três corações pintados em sua nuca.

O rapper participa ainda de algumas canções de outros e outras artistas, como “Sinfonia da revolução”, com Amiri, Tassia Reis, Rincon Sapiência e Livia Cruz, “All you need is love”, com Jup do Bairro e Linn da Quebrada, “Carro de boy”, com Edgar, “Chuva”, com Sue Sue, “É tarde”, com Stefanini, “Tramela”, com Curumin, “Já é”, com Xênia França, e “Mandume”, com Emicida, Amiri, Raphão Alaafin, Drik Barbosa e Muzzike.

Duas outras canções suas são singles que não estão compondo álbuns ou EP, são elas “Paz, coroas e tronos” e “30 semanas”.

Na capa de **Orgunga** (Figura 5), a roupa utilizada, algo entre pluma e pelo que envolve todo o rosto do cantor, nos remete à uma dedicação à moda e a desfiles de alta costura, o que dialoga muito com o conteúdo do álbum, em que, em muitos momentos, Dalasam faz referência a marcas do mercado da moda. Ressaltamos que a foto do álbum também se assemelha às capas da revista Vogue, inclusive na tipografia, como pode ser visto no exemplo abaixo, da revista Vogue.

Figura 11 – Capa revista Vogue com Taís Araújo

Fonte: Vogue (2022).

O fato de o rapper, na capa do **DDGA**, aparecer de braços abertos nos chama atenção, pois é muito comum entre os rappers que se apresentam nas capas de álbuns ou fotos para divulgação em veículos de imprensa surgirem de braços cruzados. Essa postura, apresentar-se de braços abertos, parece para nós um gesto em diferença em relação a como os rappers comumente se apresentam. A pose que se fez clássica de um rapper é de braços cruzados e cara fechada. Aqui, Dalasam, ao apresentar-se de braços abertos denota, na leitura que fazemos, um gesto de disponibilidade, de possibilidade de acesso ao que há de íntimo nesse homem negro, uma abertura atravessada pela franqueza. O que se pode observar é a emergência de um rap com outro corpo.

Rico Dalasam abertamente canta sobre relacionamentos entre homens, inclusive sobre seus problemas. Destacamos a canção *single* “30 semanas”. A canção, cuja sonoridade aproxima o rap e o arrocha, apresenta um homem, interpretado pelo próprio Rico Dalasam, que, no início do videoclipe, recebe alta de um possível hospital psiquiátrico e que usa uma camisa preta com amarras que fazem menção a uma camisa de força. Ao fim do videoclipe, que é encerrado no mesmo lugar de início, afirma: “não posso ter ninguém perto”. Contudo, ao longo do clipe, muito sobre essa apresentação é produzido imagetivamente, como, por exemplo, dois homens negros que dançam vestidos de branco (contrastando com o primeiro figurino de Rico Dalasam) e se abraçam, nos conduzindo a sentir alguma intimidade entre eles – poderiam representar o casal antes da ruptura? –, e um Dalasam que, ora está em vestes escuras, quando dentro do possível hospital psiquiátrico, ora está de roxo e envolto em plantas.

Ao iniciar com a saída do personagem desse espaço de cura/claustro, o videoclipe constrói o íntimo processo de separação de um casal e reconstrução do sujeito pós ruptura amorosa.

Figura 12 – Cenas do clipe “30 semanas”, de Rico Dalasam



Fonte: Youtube (2022).

O costume dos homens negros no rap é o de se apresentarem de posse de objetos, ou de braços cruzados, de maneira a performar algum tipo de resistência ou virilidade. Aqui, e em outros momentos do clipe e de sua carreira, Rico Dalasam faz um rap tangente a isso, trazendo a sensibilidade como força e a força da sensibilidade. Nas primeiras cenas do videoclipe, ele utiliza os *grills*⁶³, muito comuns no cenário do rap. Esses acessórios dentários fazem parte da lógica de ostentação do rap e aqui fazem uma interseção com o ambiente masculino rapper. Ao invés de tratar a dor de forma a transformá-la em combustível para a raiva e a violência, escolher falar do alívio e apostar na sensibilidade como meio para a canção é o que tem marcado a exemplaridade de Rico Dalasam no cenário do rap brasileiro na contemporaneidade.

Por sua vez, em “Esse close eu dei”, além de produzir uma série de referências ao mundo *fashion* – que acompanham até mesmo o que a capa do álbum apresenta –, e o próprio nome da canção nos remeter a uma manifestação artística elaborada principalmente por pessoas LGBTQIAPN+, o close, a canção trazem sons que aproximam a sonoridade do pop da sonoridade do rap. Sobre o close, é importante citar ainda sua relação direta com o vogue nova-

⁶³ *Grills* são acessórios acoplados aos dentes, comumente feitos de ouro ou prata, podendo ser adornados com diamantes.

iorquino, uma modalidade de dança que replica as poses de capas de revista, como a já citada **Vogue**, e que se difunde ainda hoje em competições de *ballroom*, parte dos movimentos de afirmação de gênero e sexualidade de comunidades negras e latinas dos Estados Unidos.

Como é comum entre artistas, essa música recebeu videoclipe em que mais uma vez se reitera as aproximações produzidas por Rico Dalasam.

Figura 13 – Foto do clipe “Esse close eu dei”, de Rico Dalasam



Fonte: Youtube (2016).

E assim como produzem uma outra sonoridade ainda sendo rap, produzem outro corpo para seu ritmo. Na canção, Dalasam nos diz:

Esse close eu dei
 Sente esse calafrio bee
 Guarda esses dollar bill que
 Hoje é com o Dala, viu
 Vim cravado Lanvin e McQueen⁶⁴
Bem lacroix
Favela vem hackear
Pra quem vem caçoar, vim tumultuar
Trazendo batidão que faz o bumbum suar
 (“Esse close eu dei”, Rico Dalasam)⁶⁵

⁶⁴ Lanvin e McQueen são duas marcas de alta costura, a primeira francesa, criada por Jeanne Lanvin, em 1889, e a segunda, britânica, criada por Alexander McQueen, falecido em 2010 e ex-diretor da Givenchy, outra marca de alta costura. Nesse ponto, parece para nós que a ostentação, comum a rappers quando posam e cantam sobre carros, como Lamborghini, Ferrari e outros, aparece aqui entre rappers LGBTQIAP+, como é o caso de Dalasam, em marcas de roupas elegantes.

⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NIgLSHMWCsI>. Acesso em: 12 fev. 2023.

A sutileza aqui está em reconhecer que, num mundo de rap, em sua maioria protagonizado por homens negros, há dissidências que participam e produzem uma relação com o corpo reterritorializada pela sexualidade com os usos que se faz dele a partir desse lugar, por conseguinte, uma relação com o rap completamente refeita conforme esses gestos. Os samples de tiros e gatilhos de armas se fundem aos sintetizadores do pop. Isso nos dá uma ideia muito mais nítida do que vêm a ser as outras tensões trazidas por Rico Dalasam. A síntese entre mundos que são atravessados pelas incursões de carros de polícia e tiroteio e pelas linhas da moda de alta costura. O rap gay de Rico Dalasam traz ambos os elementos como co-constituintes dos seus sentidos contraculturais mobilizados.

Ainda na seara de observar essa síntese de que falamos logo anteriormente, as formas de sociabilidade negras na diáspora – tais como são as batalhas de rima e as competições *ballroom* – trazem a cena da disputa como território comum. Essa prática competitiva consiste, também, em enaltecer a si mesmo e paralelamente rebaixar o oponente. Quando Dalasam lança mão da fusão entre esses elementos, seus versos falam de

Eis aqui, um negrinho cheio de querer
Trocando Campos Elísios por Champs-Élysées
Cremes pra não envelhecer
Curtindo um Michael Bublê
No cash, sem miserê, na maior dignitê
Rica, saudável, comendo até rúcula
("Riquíssima", Rico Dalasam)

Seu enaltecimento vem no cruzamento entre línguas, num circuito em que o aprendizado de línguas estrangeiras se configura como significado de elevação de status social. Ao mesmo tempo em que os cuidados com a pele e com a saúde são cantados como motivo de elevação de um "negrinho cheio de querer".

O *flow* e a ideia, muito importantes em rodas de improviso, também são utilizados por rappers para se enaltecer e/ou rebaixar seu competidor. O que está presente em Dalasam, por exemplo, é o fato de ele trazer um "batidão que faz o bumbum suar", ou seja, o corpo produzido para essa canção não se exime de "balangar a raba", fazendo referência a um outro título do rapper aqui analisado. A bunda, especialmente num corpo masculino, representa uma zona tabu, uma vulnerabilidade penetrável. Ao passo que o costume com que homens gays balangam a raba, ou seja, entendem a bunda como movimentável, não é proporcional ao costume com que homens heterossexuais o fazem.

Ainda na operação com a música pop como elemento constituinte do rap produzido por Rico Dalasam, a canção "Fogo em mim", em parceria com o produtor musical baiano, Mahal

Pita, do EP **Balanga Raba**, lançado em 2017, nos mostra mais um pouco do que discutimos aqui. Novamente, no videoclipe está inserido o corpo negro gay, que se move e se apresenta de *modo diverso* ao corpo de rappers negros heterossexuais. É interessante ressaltar a presença da *drag queen* Gloria Groove no videoclipe (Figura 2), que vem traçando, à sua maneira, também um caminho pelo rap.

Figura 14 – Imagens do clipe “Fogo em mim”, de Rico Dalasam (à esquerda, Gloria Groove)



Fonte: Youtube (2017).

Esse vínculo com o mundo pop e com drag queens está presente ainda na canção “Riquíssima”, que é marcada por um elemento muito comum do rap: a ostentação, que, à moda de Dalasam, não se trata de ostentar carros, joias de ouro e mulheres (entendidas muitas vezes como objeto de consumo e não como sujeitos), mas sim marcas de alta costura, bebidas e o domínio de línguas estrangeiras.

Na reunião da cúpula, pra ver **RuPaul** no sofá
 Diz que fraca não tá e que eu só penso em lucrar
 Pensando que rima usar, na intenção de lacrar
 Ha! Tô tipo como, como, tipo, tipo bem
 Tamo pique Men’s Health, African master, mestre nos planos
 Trampos pra mais de cem crânios no ramo
 Botando as ini no cimento mole e cimentando
 Ei, flagra onde eu tô, sobe!
 Hoje eu tô no ouro, mas eu já vendi uns cobres
 A vida é leilão e meu lance ninguém cobre
 Eu sou provocativo igual **Kylie Minogue**
 (“Riquíssima”, Rico Dalasam)

RuPaul, mencionada na canção, é considerada uma das mais influentes drag queens do mundo e apresentadora do reality show *RuPaul’s Drag Race*, em que drag queens são postas para competir pela coroa de melhor drag. O programa é de grande sucesso entre o público LGBTQIAP+ e está no ar há 15 temporadas, tendo também outras versões em outros países, como Reino Unido, Holanda, Espanha, Canadá, e versões com participantes que já haviam

competido, Rupaul's Drag Race All Stars. Kylie Minogue, também mencionada na canção, é uma cantora pop australiana cuja carreira começou no final dos anos 1980 e é considerada ícone pop e sensual. É interessante recuperar o que dissemos na seção anterior, sobre mulheres como inspiração, pois aqui o comparativo que ele estabelece para si é de um ícone pop dos anos 1980. Com isso, queremos dizer que a maneira como Kylie Minogue se apresenta é o comparativo possível para Dalasam, ou seja, não é uma figura masculina que se apresenta nesse lugar, mas uma mulher. Isso nos diz do devir que homens gays promovem e como esse devir aparece na performance de Rico Dalasam, que o insere no cenário do rap. Um devir que se direciona a um lugar não exatamente masculino, mas tampouco feminino.

A relação com a cultura drag queen nos informa sobre sua inserção social, mas também nos faz pensar na relação de performance artística cujo suporte primaz é o corpo e cujas técnicas estão sobretudo na maquiagem, roupas e dança.

Sem abandonar a alcunha de rapper, sem deixar de produzir as linhas e se inserir como mais um batalhador das palavras no cenário do hip-hop, Dalasam tem provocado o rap a, mais uma vez, fazer o que faz desde sempre: pensar e discutir o mundo a partir de sua localização.

Não deito pra nada
 Não deito pra nada
 Cicatriz de bala
 Tattou de mandala
 Não deito pra nada
 Não deito pra nada
 Vida me fez flor
 No mesmo corpo fez granada
 (“Não deito pra nada”, Rico Dalasam)⁶⁶

Como alguém para quem, quando faltam palavras, apresenta-se via seu corpo, Dalasam nos parece sintetizar muito bem os já citados dois mundos a que se sentia pertencente (o mundo do rap e o mundo da comunidade LGBTQIAPN+) e que parecia, em muitos momentos para ele, inconciliáveis. A síntese desses mundos talvez seja ele próprio, num corpo que é de beleza e destruição ao mesmo tempo, e quando dizemos síntese, não estamos querendo redividir. Em outras palavras, não queremos dizer de um homem gay que *apesar disso* faz rap, ou de um rapper que *ousa* falar de homossexualidade, mas efetivamente de um jeito de corpo rapper gay feito por Rico Dalasam.

Novamente com figurinos que investem em reconhecer mais e outras possibilidades de um corpo masculino, o rapper nos mostra desde 2017 a que veio, no sentido de nos viabilizar

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k21jEspPn10>. Acesso em: 7 maio 2023.

compreender que há outros modos de viver a masculinidade e algumas delas têm sido encontradas por homens negros gays (hooks, 2019). Nas periferias do capitalismo a partir das quais ascendem a maioria desses cantores e dessas cantoras, as outras tensões que corpos para fora da norma trazem funcionam de maneira a oxigenar os ares da cultura brasileira.

3.5. AMOR E PRÁTICAS DE AMAR

Se o rap canta a realidade, se o rap discute a si mesmo e o campo do qual faz parte, a realidade de um rapper negro LGBTQIAPN+ faz um outro som, logo, produz outros efeitos. Lendo as canções de Rico Dalasam, percebemos que o amor é um tema recorrente. Entendemos esse afeto como uma prática de significações cujos nós permanecem atrelados à cultura e entendemos que a cultura e os seus estudos têm sido reformulados com movimentações teórico-políticas. Ao longo da história do Ocidente, o amor foi significado de várias formas e atuou conforme quem o praticava (ROUGEMONT, 2003; BARTHES, 2018). É interessante levantar esse fato, pois Rico Dalasam nos canta que:

O que sei sobre amor eu
 Inventei, inventei um jeito para me amar
 Quando alguém se sente amado por mim
 Eu penso que deu certo o que precisei inventar
 Nunca foi, nem nunca será semelhante a nada
Quando garotos negros amam, quando garotos pretos se amam
Quase sempre se inventou um jeito
 Me percebi exceção cada vez que fui amado
 Foi vivendo que constatei, o que sei sobre amor eu inventei
 É inegável quando verte o amor em mim
 A cada vez que me fiz amável
 E tantas outras que me refiz amável
 Só eu poderia constatar: O que eu sei sobre o amor eu inventei

Eu guia de um amor cego
 (“Guia de um amor cego”, Rico Dalasam, grifo nosso).

Nessa canção, a constatação, como o próprio se refere, de que seu modo de amar foi invenção própria nos informa que as práticas de amar ou não lhe foram ensinadas ou não se encaixavam com os propósitos que foram escolhidos para si. Uma outra observação que nos parece ser importante trazer, quando se analisa as canções em que Dalasam canta sobre amor, é o fato de que as formas como ele cantou sobre esse assunto se transformaram ao longo de sua carreira.

Em **Modo Diverso** (2015), por exemplo, repetidas vezes as canções nos soam como se tivesse o amor ora ao seu horizonte de desejo, compondo a aspiração de quem canta, ora como decepção, desilusão e afins. Por exemplo em “Não posso esperar” e “Deixa”.

Não posso esperar mais 10, 15 anos
 Pra dizer como eu amo
 Como é invisível esse elo
 E que amar sempre é um privilégio
 Eu fui vítima de um bem sincero ao lado
 Querendo a folha de caderno
 Eu passo
 Senti na barriga
 É um inverno, um embalo
 [...]
 Saí da farra da orla
 Entrei na mata
 Atrás de um amor
 Manauara moiado
 Fiquei dois anos bolado, ferido
 Demorou pra ser esquecido
 E o brilho do olhar de um catarino
 Fez meu verão, foi meu cassino
 Me vi mais homem que menino
 Na foto de volta pra Sampa sorrindo
 Sampa, cinza, rosa, onde
 Só alguns transam
 Desses, só alguns gozam
Nela, minha vida é um táxi
Na fuga do moço com um tênis da Traxx
 (“Não posso esperar”, Rico Dalasam)

Nessa canção, especificamente o verso destacado nos chama atenção, pois ele parece sintetizar muito como entendemos o modo como Rico Dalasam canta o amor nesse primeiro momento. O moço com tênis da Traxx é o único indicativo que temos sobre quem estaria fazendo da vida de quem canta um táxi, ou seja, utilizando a vida apenas como meio de transporte, saindo de um lugar em destino a outro que é o real desejo. O desejo nunca é permanecer no táxi. Dizer do tênis faz sentido, pois uma vez que esse é um objeto que se torna também parte de uma linguagem do rap, um tênis da traxx, como é o caso aqui, nos possibilita inferir que essa pessoa também faz parte de um contexto urbano ou que até mesmo faz parte de um cenário de rap também. Fato é que o amor, aqui, se realiza apenas na fugacidade, na decepção, na tentativa frustrada ou na aspiração.

Já em “Deixa” (2015), Dalasam canta o seguinte:

Te vi
 Quando bateu o grave, acendeu o neon
 Eu que tava indo embora abraçar meus edredon

Você me olhou quando o Marvin cantou “Let’s get it on”
 Mas no fundo do seu olhar, eu só via funk do Lon
 [...]

 Se eu fiquei sem jeito
 Foi meu jeito tímido de te dizer que mexeu
 Te dizer que mexeu

Diga

Deixa eu ser seu essa noite
 Deixa eu ser só seu
 Assim, sem perceber, até o amanhecer

Deixa eu ser seu essa noite
 Deixa eu ser só seu
 Assim, sem perceber, até o amanhecer
 (“Deixa”, Rico Dalasam)

Essa canção é muito marcada por um pedido que entendemos ser de que o outro permita a quem canta ser dele “sem perceber, até o amanhecer”. Nessa cena de envolvimento afetivo que nos parece se passar numa casa de festas, o amor aparece no que chamamos anteriormente de horizonte de desejo, na vontade, na expectativa de que algo aconteça. Avistar alguém interessante mudou os planos e fez reconsiderar rotas e apesar da timidez, o desejo parece se manifestar.

Já em **Orgunga** (2017), o amor desponta diferentemente, é cantado de maneira diferente, parecendo ser algo que foi realizado, que foi vivenciado. Vejamos a canção “Drama”:

Falta de dizer como, de dizer quando
 A gente vacila, faltou eu dizer que amo
 Eu tentei voltar e não tinha dez pila
 Quase não dá mais pra ser
 Inteiro quando te ver agora
 Penso, faço questão de ler
 O que escrevi quando ‘cê foi embora

Falta de dizer como de dizer quando
 A gente vacila, faltou eu dizer que ama
 Eu tentei voltar e não tinha dez pila
 Quase não dá mais pra ser inteiro quando te ver agora
 Penso, faço questão de ler o que escrevi quando ‘cê foi embora

Enrolei pra não dar bola fora
 Mas dei pra de achar a melhor hora
 Faz, sim, diferença, dá, sim
 Tão imensa, pra mim, essa vivência e nós chora

Enrolei pra não dar bola fora

Mas dei pra de achar a melhor hora
 Faz, sim, diferença, dá, sim
 Tão imensa, pra mim, essa vivência e nós chora

O corpo molin' na ponta do pé pra te alcançar
 Meu braço magrin' fazendo força pra te abraçar
 Aperta os olhin' e me olha pra me acanhar
 Vem vento dali, fecha a janela pra não esfriar

Me encher de beijos, faz o meu corpo esquentar
 Entre seus ombros os medos não vão me alcançar
 Mais um pão de queijo e a gente se ama sem jurar
 Aproveita o ensejo e me enche de beijo
 ("Drama", Rico Dalasam)

O amor aqui já sai de estar reduzido no tênis da Traxx, já ganha ombros, ganha abraços, ganha beijos e ganha um corpo que é capaz de fechar uma janela. Ao mesmo tempo em que parece aqui ter havido um vacilo ("A gente vacila, faltou eu dizer que te amo / tentei voltar e não tinha dez pila") por parte de quem canta, que se manifesta no desejo de retornar para uma relação da qual o outro é o sujeito que abandona ("Quase não dá mais pra te ver inteiro agora / Penso, faço questão de ler o que eu escrevi quando você foi embora"). Tudo isso reforça a nossa ideia de que o amor aqui já se apresenta em diferença em relação ao que trouxemos anteriormente, via **Modo Diverso**. O amor aqui já parece ter se realizado, ou seja, saiu do plano da aspiração para um plano de algo para que se deseja retornar. Até mesmo o convite se desloca um pouco em relação a "Deixa", como podemos observar em "Honestamente":

Quer cuidar de mim?
 Entra no meu ritmo
 Vive do meu íntimo
 Te faço sorrir
 Quer cuidar de mim?
 Tem que ser legítimo
 Se for só pra isso, amor
 Tem tantos por aí

Que manda mensagem assim
Pra hoje ou mais tarde e...
Dizendo bobagem, tentando atrair
Uns pela sacanagem
Outros pagando de louco
Até tens uns bonitinhos
Mas não tô afim
 Ficar só é ruim
 Quem tá sabe o quanto
 Me adaptei no rolê de canto
 Dancei só, reparei os malandro
 Parei de sair

Nem perdendo nem me encontrando
 Perdi um ouro por estar viajando
 Têm três que flerto a miliano
 Cantei pra ver o amor surgir
 Pousou forçado querer
 Ver eu inteiro do lado
 Eu que tô no mundão
 Vale aprender dividir
 Coração tem espaço
 Quando é sem posse é sem prazo
 E jaulas revelam que se não for isso
 É viver infeliz
 Estar ao alcance de todos
 Eu que sou um para lidar com tantos
 Vale entender o jeito que eu amo
 Ninho é poder voltar quando em quando
 Fica frio, sinto a saudade do nosso canto
 Pra cada ida eu já tô voltando
 Tenho quase tudo, mas o que cê quer eu tô sem

Sem regras para o que virá
 Não me peça
 Não sei ter roteiro pra amar
 Sem regras para o que virá
 Não me peça
 Não sei ter roteiro pra amar
 (“Honestamente”, Rico Dalasam, grifo nosso)

Aqui, uma noção muito nítida de que é aceitável, desejável e até mesmo entendido como amor aparece. No trecho em destaque, por exemplo, nos parece haver uma referência às dinâmicas sexuais mediadas por aplicativos de relacionamento em que a comunicação instantânea e objetiva tem como função estabelecer encontros casuais. Essa é uma situação exemplo do que não faz parte do que se deseja nessa canção. Não é alguém que esteja nessa dinâmica, mas alguém com quem seja possível se sintonizar (“Quer cuidar de mim? / Entra no meu ritmo”). E, novamente em relação a **Modo Diverso**, aqui o amor já não parece estar acontecendo em ambientes de casas de festa.

Ainda de antes de seu período de hiato criativo, Rico Dalasam lançou o EP **Balanga Raba** (2018) em que muito do que trouxemos anteriormente se sintetiza na canção “Não vem brincar de amor”:

Na dúvida eu falo
 O que sente no faro
 Silêncio anula
 Amor já é raro
 Se vai pelo ralo
 Eu que sou peixe caro

Romance robalo
 Me olha, eu reparo
 Que outros amores separam o passado do espaço
 Pra que outro repasso
 Me tenha no braço, por cima ou por baixo
 Respira, eu repito
 Morango suspiro
 Reflito, me aplico
 Merengue delírio
 Vou liso, complico
 Mas levo comigo

Não vem!
 Não vem!

Não vem brincar de amor
 Se só for pra passar
 Não vem brincar de amor
 Se só for pra...
 Não vem brincar de amor
 Se só for pra passar
 Não vem brincar de amor
 Se só for pra-pra-pra...
 (“Não vem brincar de amor”, Rico Dalasam)

Essa canção sintetiza um pouco do que segue até aqui por trazer diretamente a ausência de disposição para o amor enquanto uma brincadeira, não no sentido lúdico, mas no sentido de ser algo em que quem canta se sente submetido a jogos de interesse. O que percebemos como recorrente, entre essas canções, é Dalasam mencionar a busca de um outro lugar para si no amor. Isso é o que parece se destacar em seus lançamentos seguintes, **DDGA** e **Fim das Tentativas**: o amor encontra lugar de complexidade e, por vezes, de abandono, por exemplo em “Não é comigo” e em “Estrangeiro”:

Não dá, né, pai, não é comigo que você tem que ficar
 Não é, você sabe que você não swinga, você não swinga no social da coisa
É, se tiver uma festa de fim de ano da sua empresa, do seu trabalho, que cada um tem que levar seu companheiro, sua companheira, você vai segurar o reggae de me levar? Não vai!
Vai querer em algum momento da sua vida, da sua vivência social, você vai dar uma suavizada na minha presença?
 E eu não tô aqui pra isso
 Olha aí a beleza do que eu tô construindo
 Todo ano eu tenho que cavar léguas e léguas para baixo, porque as águas que vêm de baixo são as águas que eu consigo alcançar porque as águas que vêm de cima não estão disponíveis para mim
Para eu viver esse tipo de coisa? Para eu ser escondido?
E não adianta falar que ama, você vai peitar isso?
Você vai peitar 500 anos de uma parada, por causa de um amor?
 De um suposto amor, você nem tem certeza. Não vai, pai!
 Então não é comigo que você tem que ficar!

Você tem que correr com os caras aí que é seu universo, da sua coisa, entendeu? Não é de agora, legal, bacana, mas pô!
 Nessa hora não tem Nicki Minaj, não tem Mickey Minaj, nem Mick Minah, nem Miney, não tem ninguém, não tem ninguém, papai!
 (“Não é comigo”, Rico Dalasam)

Nos parece importante, ainda, ressaltar os motivos que culminam nesse abandono. Enfatizamos, na canção citada, os trechos em que compreendemos que são as bases da coragem de abandonar o amor. Os dizeres do conhecimento popular de que “o amor supera tudo” encontram suas ruínas aqui. O amor não parece superar essa situação de diferença racial e quem canta demonstra nitidamente que não há disposição para não viver o amor em plenitude (“pra eu viver esse tipo de coisa? Pra eu ser escondido?”). O amor, pelo que compreendemos com a canção, é algo que nos exige que enfrentemos determinadas situações, como “500 anos de uma parada”. Que “parada” seria essa, senão a colonização do Brasil, que trouxe consigo inclusive os problemas de diferença racial e determinadas perspectivas de gênero da Europa para esse território?

Deixa eu explicar essa geopolíti'
 Cansei de você me polir
 Toda vez que eu brilho quer me tolher
 Nunca vi tanta tolice
 Parti pra não ter que chamar a police
 Maravilha, não é o país da Alice
 Só queria que me assumisse
 Acordei pra que eu não dormisse

Me sentindo estrangeiro, amor
 O trato era: seus braços ser meu travesseiro, amor
 Me sentindo estrangeiro, amor
 O trato era: seus braços ser meu travesseiro, amor

Ficou pra trás tudo que a gente quis
 O sonho era: te chamar de bebê, não de infeliz
 Mexe com meu juízo
 Tô seguindo pro reiníci'
 Na sincera
 Coração tá igual um queijo suisse
 (Sumi pra que eu não dormisse)

Me sentindo estrangeiro, amor
 O trato era: seus braços ser meu travesseiro, amor
 (Acordei pra que eu não dormisse)
 Me sentindo estrangeiro, amor
 O trato era: seus braços ser meu travesseiro, amor
 (Acordei pra que eu não dormisse)
 Me sentindo estrangeiro, amor

O trato era: seus braços ser meu travesseiro, amor
 (Acordei pra que eu não dormisse)
 Me sentindo estrangeiro, amor
 O trato era: seus braços ser meu travesseiro amor
 (Acordei pra que eu não dormisse)

Quem eu disse que eu não gosto mais de você?
 Só tomei distância, meu vício é querer por querer
 Se quer saber
 Quem eu disse que eu não gosto mais de você?
 Só tomei distância seu vício é querer por querer

Me sentindo estrangeiro, amor
 O trato era: seus braços ser meu travesseiro, amor
 (Acordei pra que eu não dormisse)
 Me sentindo estrangeiro, amor
 Não fique na espera
Fui, porque acabou a fé
Não porque acabou o amor
 (“Estrangeiro”, Rico Dalasam)

Numa sociedade que reinsere em suas relações o mito de que a completude de um sujeito se realiza num relacionamento amoroso e que elege o casamento como momento-mor de plenitude, abandonar o amor por não acreditar mais naquela relação nos parece uma solução de alguém que realmente precisou inventar para si um jeito de amar, talvez isso faça com que quem canta se sinta um estrangeiro. Sobre o DDGA, em entrevista à **Revista Noize**, Rico Dalasam foi perguntado:

[Victor Lacerda]: E em quantas camadas a afetividade preta é abordada neste trabalho?

[Rico Dalasam]: Não enumerei, mas a gente pode começar a pensar que, se for de trás pra frente da carreira, venho falando desde a perspectiva de precisar construir um lugar na sociedade para ocupar um espaço que me caiba e caiba os meus até dos impactos sociais que um corpo negro sofre, como tem nuances retratadas no **DDGA**. Marginalização do relacionamento, que tem toda uma interferência externa, a falta de valorização desse corpo, com a falta de entendimento da humanidade, que condiciona esse corpo a um sistema de abuso, são exemplares disso. Fora o lugar do seio, ora materno ora espiritual, que é um lugar no disco que representa a importância de nos cuidarmos e, por isso, voltarmos a esse lugar com o intuito de recarregarmos as energias para darmos continuidade aos nossos processos. É uma coisa ancestral. Isso é o multiverso que me cerca e me contextualiza, não só agora, mas nos últimos 30 anos. (LACERDA, 2021, p. 27a).

É interessante dizer que, embora estejamos observando diretamente o amor romântico nos limites dessas reflexões, as possibilidades de reinsere e reinterpretar o amor estão sempre para além disso. Rico Dalasam parece para nós um romântico em tensão por parecer

atravessado tanto pelo desejo de ser amado, quando pela necessidade flagrante de abandono do amor. O romântico em tensão, ao mesmo tempo em que é afetado pelo desejo de um relacionamento alinhado às perspectivas de amor que nos são dadas a conhecer, percebe que elas não se acoplam muito bem ao seu corpo. Percebe, também, que nas maneiras que o movimento hip-hop age mais comumente, suas expectativas afetivas raramente seriam atendidas. Mas, além disso, o que parece para nós é que o abandono aparece como uma saída possível. Perceber que “não é comigo que você tem que ficar” é reconhecer que, embora o amor permaneça, embora o desejo ainda produza sentido, a fé no relacionamento desloca o valor de tudo isso.

Abandonar o amor que não se acopla adequadamente ao corpo, o amor que faz amar rapidinho pela rua, o amor que não permite plenitude, o amor que só se permite no escondido. Abandonar o amor apesar do desejo de amar, apesar do desejo de casar e até mesmo da vontade sexual. Abandoná-lo porque ele é um desrespeito e porque o amor não supera tudo (“Fui porque acabou a fé, não porque acabou o amor”). Parece para nós que, no percurso que trilhamos identificando como o amor foi cantando por Dalasam em diferentes contextos de sua carreira, o abandono a situações que reduzissem quem canta a um mero objeto é uma tecnologia de remarcável sofisticação.

Retomamos “Guia de um amor cego”, por fim, reafirmar que a possibilidade de inventar o que se sabe sobre o amor mais uma vez reitera o nosso alinhamento: amar é uma prática, antes de ser um afeto – e ainda enquanto afeto, é também uma prática. A zona cinza que parece fazer com que homens pretos quase sempre tenham de inventar um jeito para (se) amar.

O que sei sobre amor eu
 Inventei, inventei um jeito para me amar
 Quando alguém se sente amado por mim
 Eu penso que deu certo o que precisei inventar
 Nunca foi, nem nunca será semelhante a nada
 Quando garotos negros amam, quando garotos pretos se amam
 Quase sempre se inventou um jeito
 (“Guia de um amor cego”, Rico Dalasam)

Amar também é algo que se aprende.

3.6. RAP DE BIXA (OU PARA QUEBRAR BÚSSOLAS E ASTROLÁBIOS)

Subestimado desde o meu primeiro verso
 Eles disfarçam bem, são tipo lobo em pele de cordeiro

Mas tô atento, pro opressor eu não disperso
 Minhas rima: inseticida; preconceito deles: formigueiro
 Mc's de verdade não desejam sociedades sem diversidade
 Recupere o seu bom senso
 Repense bem nos fundamentos sendo verdadeiro
 Vai ter bicha no rap sim!
 E eu nem sou pioneiro
 (Murilo Zyess, “Quebrada queer”, de Quebrada Queer)

Essa seção vem de reflexões nossas de que, no rap, frequentemente as imagens produzidas dos homens negros sobre si mesmos estão alinhadas com algumas compreensões de masculinidade. Refletiremos sobre isso.⁶⁷

A partir de Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021, p. 185-186) entendemos que

Devemos reconhecer que a colonização afetou homens e mulheres de maneiras semelhantes e diferentes. O costume e a prática coloniais surgiram de ‘uma visão de mundo que acredita na superioridade absoluta do humano sobre o não humano e o sub-humano, o *masculino* sobre o *feminino*... e o moderno ou avançado sobre o tradicional ou o selvagem’. [...] O processo colonial foi diferenciado por sexo, na medida em que os colonizadores eram machos e usaram a identidade de gênero para determinar a política.

Com o trabalho exercido por Joelma Santos (2016), ficam evidentes os efeitos do machismo, do sexismo e da misoginia promovidos pelos homens negros sobre as mulheres negras nos acessos e na circulação no rap nacional. Ela sinaliza ainda que isso atravessa desde necessidades de posturas masculinizadas por parte das mulheres, se visassem algum tipo de respeito entre os rappers, até assédios em ambientes de batalhas de rap ou no movimento hip hop de forma mais ampla. Para Amanda Julieta de Jesus (2021, p. 17)

Certa vez, antes de uma das batalhas do Slam das Minas BA, ouvi a poeta Ludmila Singa contar que a ideia de criar um slam exclusivo para mulheres em Salvador foi movida por uma necessidade: as poetisas não se sentiam à vontade em levar determinados temas a espaços mistos. Já o relato da poeta do Slam das Minas SP Carolina Peixoto para o site “Escrevendo o Futuro” evidencia que, antes do surgimento de slams focados na equidade de gênero, ainda que o número de mulheres participantes das batalhas muitas vezes fosse maior que o de homens, eram eles que recebiam maior reconhecimento dos jurados: “Em 2015, na final do Slam BR, a primeira rodada tinha mais mulheres que homens, mas só uma passou para a segunda fase e ela não

⁶⁷ No ano de 2021, durante o processo dessa pesquisa, muito foi lido e escrito e, entendendo que o processo intelectual não é solitário, ou pelo menos não faz sentido para nós que seja, compartilhamos alguns trechos do que escrevamos à época com amigos mais próximos. Num desses textos, escrevemos que “o negro é uma imagem”, muito sintonizados com as leituras de Achille Mbembe. Uma questão feita por um intelectual e amigo, Ian Aragão (FFCH/UFBA), foi: “se o negro é uma imagem, ele é uma imagem de quê?”. Num gesto de gratidão a alguém que admiramos muito, mobilizaremos sob a pele do texto essa questão que tanto nos fez indagar.

chegou à final. A gente participava desses espaços, mas ainda não estava sendo ouvida e reconhecida” (PEIXOTO, 2017).

Interessantemente, Li (2019, p. 5, tradução nossa) infere que: “Letras de rap que fazem referências constantes a vadias e putas, prostitutas e viados, servem para criar um ambiente hostil para mulheres e gays participantes na cultura hip-hop”.⁶⁸

Corroborando com o que foi dito por Teperman (2015), Oliveira (2020, p. 66) afirma que “uma das mais importantes novidades do rap nacional nos últimos anos têm sido sua maior abertura política, formal e temática, marcada por uma pluralização de sentidos cada vez mais intensa que acompanha debates sociais mais amplos”. Com isso, podemos entender que após os anos 2000, a abertura do rap vai desde reconhecer e possibilitar a presença de mulheres, indígenas, LGBTQIAPN+ e pessoas de fora do eixo Sul-Sudeste do Brasil. Essas mudanças causam efeitos sobre o ritmo e contribuem para a apresentação do gênero no cenário cultural brasileiro na contemporaneidade e “é absolutamente decisiva e altera algumas coordenadas que historicamente têm fundamentado a própria estruturação do gênero enquanto sistema. Isso porque o rap sempre teve na misoginia uma de suas principais limitações estruturais” (OLIVEIRA, 2020, p. 67).

A ação política do rap como parte do movimento hip-hop, ou seja, como parte de um movimento de contracultura negra no Brasil encontra essas limitações, que têm sido combatidas contundentemente por nomes como Altniss, Karol Conká, Drik Barbosa, Quebrada Queer, Linn da Quebrada e outras pessoas que fazem rap.

A exclusão da mulher e dos impulsos homoafetivos no interior do rap assumem, portanto, a forma de sintomas, no limite reveladores da própria impossibilidade de realização integral do projeto de racionalização do proceder periférico. [...] Obviamente que um projeto de organização coletiva da periferia que não pressupõe a integração real e ativa das mulheres em seu horizonte emancipatório torna-se fracassado de saída [...], e o tom violento com que as letras se dirigem ao feminino nada mais é do que a expressão invertida da impossibilidade, a maneira de lidar previamente com a própria limitação atribuindo-a a um defeito do Outro, projeção invertida das próprias fragilidades e aporias internas (OLIVEIRA, 2020, p. 68).

Essa presença cada vez mais difundida e profusa no rap têm produzido alterações efetivas inclusive em relação ao passado das letras que rappers como Criolo e Mano Brown escreveram, por exemplo em:

⁶⁸ “Rap lyrics that make constant references to bitches and hoers, punks and faggots, serve to create a hostile environment for women and gay participants in hip-hop culture” (LI, 2019, p. 5).

Pronto pra chamar minha preta pra falar
 Que eu comi a mina dele ah, se ela tava lá
 Vadia mentirosa, nunca vi, deu mó faia
 Espírito do mal! **Cão de buceta e saia**
 (“Vida Loka pt. 1”, Racionais MC’s)

Em um dado momento de 2022, no festival AFROPUNK realizado no Centro de Convenções de Salvador, houve a oportunidade para nós de ouvir Mano Brown cantando essa canção e, no verso destacado, embora a multidão tenha concluído os versos, ele virou o rosto e não cantou. Há uma edição acontecendo nas letras.

Para continuarmos, é preciso tornar evidente um posicionamento em relação aos estudos sobre masculinidades. Já deve estar evidente que a crítica à colonialidade tem feito parte do viés teórico que exercitamos aqui, contudo, em relação aos estudos sobre masculinidades, reconhecemos e entendemos a importância de um posicionamento que reconheça e parta dos feminismos das mulheres negras, sobretudo quando escrevem sobre masculinidades negras.

O gênero, que foi introduzido como categoria na sociedade, tem sido eficazmente debatido por mulheres negras antes mesmo do rap assumir a forma que tem hoje. Dessa forma, faz muito sentido para nós investir em acompanhar a crítica e a teoria produzida por elas, especialmente por entendermos que há um projeto de sociedade com posição frontal e transversal na produção dessas mulheres. Não poderia, portanto, entender um projeto de sociedade efetivo sem o sujeito como elemento em questão e pautado criticamente.

Ainda sobre isso, Pinho (2004, p. 65) afirma que

No bojo dessas lutas, a categoria de gênero emerge. Em primeiro lugar para favorecer um olhar sobre a construção das diferenças sexuais que as reconheça como produzidas histórica e culturalmente, ou seja, que as revele em sua arbitrariedade. Em segundo lugar, para explicitar como a engenharia onipresente do poder estruturou essas diferenças sob a forma de desigualdades.

Ora, o passo seguinte – e a consequência lógica e política desse processo – seria revelar que não apenas a mulher, esse ser imaginário, foi desenhada na história pela pena do poder e da dominação masculina, mas o próprio homem descobriu-se surpreso quando percebeu que também era um artefato das estruturas de gênero.

Com isso, entendemos que a produção das estruturas de gênero produz sujeitos a serem afetados, desigual e assimetricamente, segundo essa categoria. Conforme o posicionamento que adotamos anteriormente, essa estrutura de gênero está alicerçada nas compreensões organizadas pelo discurso colonial e moderno que produziu a consciência planetária vigente no

mundo e no Brasil como parte dele. Dessa forma, Pinho (2004) não nos permite compreender, a partir de sua argumentação, que as masculinidades são homogêneas, mas não se furta em referir-se a modelos de masculinidades como hegemônicos e outros como subalternizados.

A crítica as masculinidades que nos interessa aqui faz parte do que já foi dito pelo autor:

É óbvio também que, num país como o Brasil, muitos poucos homens reais podem encontrar identidade com esse modelo. Isso não quer dizer que muitos homens não tomem esse modelo, repostado continuamente por diversas agências ou aparelhos ideológicos, como parâmetro ou ideal a ser alcançado ou contestado, ironizado ou adorado, sob as diversas situações sociológicas possíveis e já descritas pela literatura. Contra o *macho adulto branco*, podemos observar a existência social de outras posições de sujeito masculinas subalternizadas, que seriam, em termos gerais, identificadas com homens negros, pobres ou homossexuais (PINHO, 2004, p. 66).

A homossexuais, acrescentaríamos também bissexuais e pansexuais, entendendo que, de quando o texto foi escrito até o presente momento, as discussões se movimentaram e nos pedem outras maneiras de dizer o que já dissemos. Mas nessa seara de entender como as masculinidades hegemônicas se inserem em nossos desejos, parece para nós que toda a lógica que organiza o gosto por colares de ouro, carros, *grills* e objetificação de mulheres faz parte da maneira como rappers encontram de emular essa masculinidade que tanto, paradoxalmente, criticam e adoram. Esses objetos – pois entendemos que inserem as mulheres nesse circuito –, de alguma maneira, são tidos como insígnias de pertencimento a uma masculinidade calcada nas lógicas coloniais de possibilidade de homemdade.

Entendemos, contudo, que quando se trata do homem negro gay, haja uma dobra que se possa observar. Em outros termos, há efeitos desses sentidos de gênero e sexualidade sobre outros homens negros? Entendo que na (re)produção desses sentidos de masculinidade, os homens negros não apenas são agentes disso, mas também submetidos aos efeitos desse sentido. Sobre a comunidade LGBTQIAPN+, Acauam Oliveira (2020, p. 67) comenta que:

Com relação à comunidade LGBTI a coisa talvez seja ainda pior: sua ‘presença’ é mais uma espécie de anti-presença, sinônimo do mal e do pecado, aquilo que os guerreiros de fé se tornam quando tudo o mais está perdido: ‘Em troca de dinheiro e um carro bom/ tem mano que rebola e usa até batom’ (RACIONAIS, 1997, n. p.). Sinônimo de derrota absoluta, deixar de ‘ser homem’, aproximando-se a um só tempo do feminino, lugar da perdição, e da androgenia, espaço de ambiguidade que (acredita-se) fragiliza a ação comunitária. Mulheres e gays são basicamente o Outro dessa fase mais misógina do rap, figuras de excesso que precisam ser eliminadas por completo ou domesticadas (mulheres mães ou virgens).

Apesar de ser tido como, segundo Oliveira (2020), o outro do rap, Dalasam fomenta uma possibilidade de renovação diante da abertura política pós-2000 do gênero (TEPERMAN, 2015). Ao invés de ser um agente de fragilização, como se poderia supor por sua masculinidade gay, Dalasam, com seu jeito próprio, produz também sobre a temática clássica do rap, evidenciando as perdas de entes queridos, a vida nas favelas e a resistência criada a partir de eixos subjetivos. Isso fica em relevo na canção “Não deito pra nada”:

Não deito pra nada
 Não deito pra nada
 Cicatriz de bala
 Tattoo de mandala
 Não deito pra nada
 Não deito pra nada
 Vida me fez flor
 No mesmo corpo fez granada

Sem ceder a sedução da solução
 Me despi da velha opção
 Corpo função preto corpo lixão decidi sorrir
 Sou voz do vulcão que cuspiu pro alto
 Caí no chão, geral viu o estrago
 Tentei fluir como voo no palco
 Eu tentei sair, me ferí nos cacos

Logo eu, logo eu que morri no pré
 Pra abraçar meus iguais congelei a fé
 Me esquivei do ruim e mergulhei fundo
 Até quem me copia hoje muda o mundo
 Na solidão do rio que flui de mim
 Sangro sozin', vivo bem assim
 Não dá pra breicar quem tá muito afim
 Meu fervo é dendê, pimenta e cumim

Mesmo sem saber como enfrentar
 Meios pra prosseguir
 Se eu cheguei aqui
 Tem ainda muito chão e mil corações pra ideia brotar
 (“Não deito pra nada”, Rico Dalasam)⁶⁹

Por mais que produza sentido para a subjetividade do homem negro, o processo de internalização de uma masculinidade ocidental e “branca pelos homens negros como tentativa de ser reconhecido como pessoa, como homem, como digno de valor, comparece, por vezes, em comportamentos violentos para com aqueles do seu povo que questionam e se deslocam desse padrão heteronormativo” (VEIGA, 2019, p. 82). Ou seja, é preciso considerar que o

⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k21jEspPn10>. Acesso em: 27 maio 2023.

homem negro acessa o patriarcado por vias outras em relação ao homem branco, nesse sentido o processo colonial de racialização é determinante para esse processo, pois a colonialidade imputou sentidos culturais ocidentais para o mundo, portanto e também, para relações de gênero de sociedades do Sul.

Em termos de violência, é interessante, para nós nesse momento, ler a maneira como Rico Dalasam se apresenta em seu álbum **DDGA**, pois nos parece ser um diferencial apresentar a alcunha “Guardião do Alívio” como algo sobre o que se escreve.

Com uma melodia que nos remete a uma entrada numa dimensão quase que onírica, Rico Dalasam nos fala-canta o seguinte:

Você sabe, sempre critiquei quem só fala de saudade. Mas eu tô com tanta saudade... Sobre o alívio? Se o alívio for um deus da mesma qualidade do tempo e eu puder ser seu guardião, ser seu sentinela, eu quero, só pra saber onde me encontrar no melhor momento. **Não falaria de alívio se não tivesse doído tanto, tanto que, eu não pude ser o mesmo ou o mesmo de antes.** Você sempre fala isso. Dolores Dala, o Guardião do Alívio. **Porque a melhor versão de nós nunca foi na agonia, na confusão dos ódios, na distração dos brancos.** Cuide. Você é parte da minha parte viva, ô, e a gente ainda é a parte viva do mundo. Viu, safada?
 (“DDGA”, Rico Dalasam, grifo nosso)⁷⁰

Nos chama atenção, nessa canção, o trato com a dor. Além da já citada vulnerabilidade, que parece encontrar obstáculos para se manifestar honestamente por parte de homens, sobretudo negros, o que Dalasam parece nos apontar aqui não reconhece, como percurso para si, a reinserção da violência sofrida, mas o alívio. Escrever sobre transformar-se e enfatizar que a dor que se colocou, foi performada de maneira tangenciada em relação a como é mais comumente manifestada em letras de rappers.

Assim, o homem negro é socializado de maneira que suas entradas são outras em relação ao homem branco, contudo há ainda outras posições em relação a masculinidades que se localiza “fora do signo do patriarcalismo androcêntrico, percebendo-as como configurações de gênero racializadas que podem ser vividas por homens negros” (CONRADO; RIBEIRO, 2017, p. 78).

Para Daniel dos Santos (2017, p. 52)

A experiência coletiva da escravidão vivenciada pelos homens negros influenciou de maneira decisiva as construções de masculinidades negras após a abolição do trabalho escravo compulsório nos Estados Unidos,

⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ecHMVd0Nh6U>. Acesso em: 17 fev. 2023.

induzindo-os a se apropriarem de valores patriarcais como potência física, agressividade e controle enquanto estratégias de sobrevivência aos sistemas de repressão e subordinação que eles estavam sujeitos. Estes valores são hiperpotencializados e explodem como respostas dos homens negros aos processos de brutalização de suas masculinidades, que podemos caracterizar como masculinidades contra-hegemônicas, a partir do pensamento de Raewyn Connel e James Messerschmidt (2013).

Com isso, apontamos novamente para a não homogeneidade das masculinidades, especialmente quando se fala de homens negros gays, pois a sexualidade é um fator possível de desagregação da identidade masculina negra monolítica (PINHO, 2004). Embora isso em nada garanta que rappers negros gays estejam isentos de inserir em seus desejos a repetição do discurso colonial. É nessa seara que entendemos Rico Dalasam como exemplar, pois, não apenas em suas apresentações através das quais demonstra-se como um sujeito transformável, mas também em suas canções nos parece haver um posicionamento marginal que elastece a representação de homens negros.

Nas palavras do pesquisador Lucas Veiga, o negro gay está ainda em outra diáspora em relação ao negro heterossexual, estando, então, em duas diásporas. Mas que duas diásporas seriam essas? O autor aponta que uma primeira diáspora seria

A retirada forçada de sua terra, de sua comunidade, de sua língua, de seus laços afetivos e a subsequente diáspora pelo mundo como escravizados apresentou efeitos de desterro e de perda de referências tão acentuados que a própria identidade e consciência corporal entraram em um processo de desintegração (VEIGA, 2019, p. 78-79)

E como trouxemos anteriormente, o mundo moderno/colonial surge de uma complexa articulação de forças e de jogos discursivos. Um desses jogos diz das possibilidades de performances de gênero, entre elas as performances de masculino.

A internalização da masculinidade branca pelos homens negros como tentativa de ser reconhecido como pessoa, como homem, como digno de valor, comparece, por vezes, em comportamentos violentos para com aqueles do seu povo que questionam e se deslocam desse padrão heteronormativo (VEIGA, 2019, p. 82).

A segunda diáspora, então, seria experimentada pela descoberta e assunção da homossexualidade por parte dos homens negros, visto que não são brancos, e, sendo negros, não são heterossexuais. Assim, o que os homens negros heterossexuais repetem dos brancos é repetido por homens negros não heterossexuais, que, por sua vez, os homens negros heterossexuais também. Nesse ciclo, a masculinidade hegemônica produzindo subjetividade e

produzindo desejo, atua como centro irradiante de sentidos de homem e de sujeito pleno uma sociedade colonial.

Lendo bell hooks, quando a autora se dedica a falar sobre homens negros e masculinidades, a sensação que nos toma é de que ela convida os homens negros a editarem o destino de suas energias. Ao invés de reunirem suas forças para reclamar um lugar no patriarcalismo, ou de lamentar a frustração de seus desejos em serem “plenamente” homens, homens referenciados nos fundamentos do homem branco, ela torna possível imaginarmos que possamos reunir nossas forças para abandonar o mundo colonial à sua própria e eminente destruição. Podemos deixar esse círculo masculinóide de ser homem e rumar em outras direções. Aos homens negros, e ela reconhece isso em homens negros que encontram outras maneiras, modos e formas de viver sua masculinidade, são oferecidas rotas de fuga para lá dos signos coloniais.

Se pensarmos que o negro, quando fugia das casas dos senhores escravizadores, formava comunidades, formava quilombos, podemos então nos lembrar da possibilidade de ser um nêgo fugido. Talvez fugir seja a melhor das coisas que podemos fazer. Fugir dos significados, fugir e trair a linguagem.

Essa fuga, ou esse colocar-se em devir, envolve, sim, uma gestão subjetiva, uma administração dos próprios afetos que deve ser observada. Envolve também o que muito tem sido colocado enquanto discussão sobre masculinidades no Brasil para além do afeto, mas também algo da dimensão do estético. Envolve, ainda, uma prática de devir, uma prática que está colocada para as relações que se estabelece com o mundo, com as pessoas, com as instituições, com os animais, com as plantas. Com isso, gostaria de salientar um aspecto. Em se tratando de movimento hip-hop e de rap, mais especificamente, é preciso compreender que esse devir se coloca também na maneira como se exerce a representação, pois todo regime de imagens (como parte de um regime de verdade) está organizado e ordenado segundo um discurso que produza realidades.

A partir dos estudos dos feminismos das mulheres negras como teoria que tangencia e atravessa esse texto, consideramos fundamental apontar para o que chamamos de “rastros coloniais” nas masculinidades negras. Considerar como rastros pode ser interessante na medida em que podemos traçar a rota a partir da qual se direciona, como uma maneira não apenas de observar a história de um caminhar, mas também reconhecendo os caminhos alternativos já ou não traçados.

Em seu texto “Patriarcado da *plantation*”, bell hooks (2022) mapeia, através dos movimentos dos homens negros, um vínculo que permaneceu após a libertação do regime de

escravização nos Estados Unidos. Ela afirma que “os homens negros escravizados foram socializados por pessoas brancas para acreditar que, ao buscar a liberdade, deveriam se esforçar para se tornar patriarcas a fim de prover e proteger as mulheres negras” (hooks, 2022, p. 46). Nesse sentido, o que se coloca é a repetição de um modelo de masculinidade patriarcal cujo vínculo com a escravização e com a colonialidade nos parece inegável. Especialmente se considerarmos o que a autora afirma: “de fato, quando a escravidão terminou, a masculinidade patriarcal tornou-se um ideal aceito pela maioria dos homens negros, o qual seria reforçado pelas normas do século XX”. Ela afirma ainda que, embora os homens negros reconhecessem o papel e o impacto das mulheres negras na luta pela libertação, permanecia em sua compreensão dos papéis de gênero a submissão da mulher, o que conduz a uma forte frustração, pois com a movimentação das mulheres negras na estrutura social impôs uma série de restrições cujo nome recebido foi “emasculação”.

Essas situações nos levam a compreender que a impossibilidade imposta pelas mulheres negras de se deixarem explorar pelos homens negros, repetindo um paradigma patriarcal e colonial, os tornaria “emasculados”. A impossibilidade de viver com elas uma vida aos moldes da supremacia branca provoca uma frustração. Nos muitos efeitos que isso tem, soa para nós como se a masculinidade residiria exatamente no domínio sobre a mulher, num domínio que significa necessariamente o exercício de um poder que se ancora nas assimetrias e desigualdades de sua circulação na sociedade. Esse domínio, podemos considerar, vai desde a provisão da casa, perpassando a divisão genderizada do trabalho, até mesmo a própria dominação sexual.

Contudo, é preciso que se considere que os papéis de gênero atravessam outras relações também, para além das relações afetivo-sexuais. Eles se presentificam também em relações familiares, profissionais, em amizades, até mesmo em relações entre pessoas que não se conhecem, ou entre humanos e não-humanos. Para além disso, desconfiemos também que se presentifiquem em relações afetivo-sexuais não heterossexuais. Ou seja, numa relação entre dois homens, o modelo patriarcal e colonial não é excluído de ser repetido, continuado e atualizado segundo as configurações daquela relação. Com isso, queremos dizer que homens negros que se relacionam com outros homens negros podem permanecer com esses rastros coloniais como possibilidade e caminho que percorrem em seus territórios afetivos.

Embora vivam um outro tipo de relação, o que poderia pressupor uma ruptura com o modelo aprendido, é ainda insatisfatório e insuficiente para se pensar uma atitude que invista em se deslocar em relação à colonialidade. O ideal branco de masculinidade permaneceria

ainda vincado em suas ações, na sua emocionalidade e nas suas interpretações em relação ao mundo.

Acompanhando essas bases para as masculinidades, podemos entender que isso também participa das relações no rap. Tanto Ricardo Teperman (2015) quanto Joelma Santos (2016) apontam para uma predominância masculina no rap, isso significa dizer que o número de homens fazendo rap é superior ao número de mulheres, por exemplo. Isso em si já é um problema, considerando proporcionalidades de gênero, mas não é o único das questões que se pode pensar.

O homem, como já se pode desconfiar a partir do que foi colocado através dos estudos de bell hooks, faz parte de uma dinâmica de papéis de gênero na sociedade e uma das formas de seu exercício de homemdade é através do discurso que ele veicula, quer seja o que canta ou como performa. Isso se espria ao ponto de mulheres no rap também se sentirem compelidas a fazer uso de um certo jeito de corpo ou de rima, já que esse é o único possível e respeitável diante dos pares (SANTOS, 2016).

Segundo Ricardo Teperman (2015, p. 105)

Não há dúvida de que tendências misóginas e homofóbicas marcaram parte significativa dos produtores de rap, como atestam estudiosos do gênero. Alguns dos maiores nomes do rap norte-americano, como Eminem, Snoopy Dogg e 50cent, lançaram diversas músicas que contêm propósitos violentamente sexistas, provocando polêmica nos meios de comunicação e despertando a ira de líderes de movimentos das chamadas minorias.

Isso fica evidente especialmente se nos lembrarmos de algumas situações polêmicas protagonizadas por rappers brasileiros, como as já citadas canções dos Racionais MC's, a exemplo da necessária mudança na letra da canção “Vasilhame”, do rapper Criolo, em que utilizava a palavra “traveco”, um termo pejorativo para se referir a travestis e que, no contexto da canção, fazia associações negativas. Hoje, o rapper modifica a letra e diz que nunca mais cantaria daquela forma.⁷¹ Baco Exu do Blues, por sua vez, já foi apontado como protagonista de situações de assédio, das quais se defendeu, afirmando que era um boicote contra um artista negro.⁷²

⁷¹ “Criolo fala da mudança em música: “Me dei conta do real significado da palavra ‘traveco’, e nunca mais cantei”. Disponível em: <https://epoca.oglobo.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2016/09/criolo-fala-da-mudanca-em-musica-me-dei-conta-do-real-significado-da-palavra-traveco-e-nunca-mais-cantei.html>. Acesso em: 27 maio 2023.

⁷² “Acusado de machismo e assédio, Baco Exu diz ser vítima de ‘racismo institucional’”. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/cultura/noticia/33825-acusado-de-machismo-e-assedio-baco-exu-diz-ser-vitima-de-racismo-institucional>. Acesso em: 27 maio 2023.

Importante considerarmos desde já que o movimento hip hop, e o rap como seu constituinte, fazem parte das culturas negras que se manifestam em centros urbanos, mas não apenas. Nesse sentido, a urbanidade que serve de palco e de plataforma para quem compõe o movimento é marcada como uma periferização e marginalização. Assim, é importante considerar que as periferias são uma multiplicidade, dessa forma é possível reconhecer um mínimo que seja de complexidade e heterogeneidade que são constituintes das periferias.

Essa dinâmica de multiplicidade que faz parte da periferia necessariamente está atrelada a quem faz parte dela. Rico Dalasam, feito de ruas do Taboão da Serra, como ele próprio afirma, nos demonstra ao longo de suas produções as maneiras que escolhe para compor essa multiplicidade.

Entrando pela via do rap, ele é fator de transformação do cenário, ampliando os horizontes de possibilidade do ritmo. Faz isso traçando uma outra rota para masculinidades, bem como investindo em signos que, até quando apoiados no clássico do rap, se diferenciam e tangenciam o rap e o movimento hip-hop, renovando os compromissos que são fundamentais para o gênero.

Nossa leitura, que atravessou inclusive os cinco pilares que constituem o gênero, adensa especialmente um deles, o conhecimento. As contribuições de Rico Dalasam que aqui foram mensuradas e analisadas posicionam-se de forma tangente em relação a uma cultura sexista e masculinista que constitui o rap, apontando para caminhos que tentem romper com essa trajetória.

Por fim, a reabertura política do rap (OLIVEIRA, 2020; TEPERMAN, 2015) nos parece muito bem aproveitada por Rico, que não apenas age com a mesma criticidade e disputa de narrativa, tal como outros rappers o fazem e que, afinal, é dos maiores atrativos do gênero, mas também contribui fortemente para uma ventilação dos critérios políticos do ritmo. Dalasam nos lembra que, entre os africanos escravizados, havia já parte deles que certamente constituía o que chamamos hoje de comunidade LGBTQIAPN+. A ancestralidade, nesse sentido, também deve ser observada assim e a resistência, maior bandeira estendida por rappers, encontra jeitos diferentes de ser estendida do lado de cá do arco-íris.

APÓS AS ARMAS DISPOSTAS

Nosso estudo sobre Rico Dalasam e rap na contemporaneidade nos levou a compreender uma série de questões relacionadas à negritude, ao Brasil, à comunidade LGBTQIAPN+ e à cultura musical brasileira.

Nossos principais esforços se concentraram em investigar quais as tensões que Rico Dalasam traz para o rap, entendendo-o como um rapper gay que produz a partir de sua realidade. Dessa forma, foi útil observar suas performances, suas canções e suas entrevistas disponíveis, uma vez que nos dedicamos a analisar sua poética e sua performance dentro e fora da cena musical. Ao longo da pesquisa, houve a necessidade de produzir um percurso teórico que historiografasse o rap, ainda que de maneira difusa. Isso teve como objetivo alojar as interpretações e análises que fizeram parte da pesquisa. A contextualização do movimento hip-hop foi como dizer que há mais feito e produzido e a ser pesquisado, assim como contribui para que os gestos de Dalasam sejam lidos com o impacto que têm.

Como tentou-se deixar evidente ao longo dessa pesquisa, após os anos 2000, a configuração do rap se modificou muito, tanto por conta da difusão da internet banda larga, que trouxe alguma oportunidade de ascensão via redes sociais para artistas LGBTQIAPN+, quanto por conta da abertura política feita no rap. Foi a partir dos anos 2000 que o não reconhecimento de pessoas de outros segmentos sociais tornou-se inviável, bem como seus outros jeitos de fazer rap e as outras referências que mobilizavam (TEPERMAN, 2015; OLIVEIRA, 2015; 2020).

Nesse cenário, Rico Dalasam ganhou notoriedade e é considerado um pioneiro por forjar um universo onde o rap e outras sexualidades e gêneros não são inconciliáveis como ele primeiramente os encontrou. Foi através de seu investimento artístico e de suas mobilizações criativas que o rapper contribuiu para a pavimentação de um território que hoje continua com o espírito de arena de batalha de rap, com espaço para o *voguing*, para rappers trans e lésbicas, para pensar outras políticas que estão para além do mundo heterossexual e cisgênero. Porque, melhor do que ser o primeiro, é abrir portas para mais.

O rap, desde suas origens mais antigas, como discutimos no primeiro capítulo, sempre se dedicou intensamente a pensar o mundo, a ser um lugar da crítica por excelência, inclusive com espaço especial destinado a refletir sobre si próprio. A dinâmica da crítica no rap, presente não apenas nas batalhas, em que a disputa de rimas conta com o chacotear da imagem do oponente, mas também nas músicas lançadas em que se faz menção a outros rappers e suas

linhas, tudo isso faz parte da maneira como a contracultura negra cria seus territórios no Brasil. Esse trabalho com a linguagem, em muitos momentos, não é apenas uma troca de farpas, mas uma revisão programada do próprio *flow*.

Nosso trabalho, nesse sentido, veio tanto das observações que fizemos de Rico Dalasam, ao longo de sua carreira – quando tornava evidente a pouca presença de outros rappers gays com reconhecimento –, quanto nossa própria experiência como frequentadores de batalhas e shows de rap, sempre na seara do público, nunca na de competidores. Não suficiente, as leituras com as quais tivemos notícias sobre rappers ofereceu-nos uma perene sensação acerca da diferença da obra de Rico Dalasam: a fundação de um território de segurança.

No percurso que escolhemos trilhar para essa pesquisa, sentimos a necessidade de contextualizar o rap, através de um caminho historiográfico, e de analisar seus efeitos na cultura brasileira, refletindo sobre o impacto dos Racionais MC's e o debate sobre fim da canção, e ainda assim, problematizando o rap enquanto parte de uma estrutura patriarcal que, em alguns momentos, reproduz a colonialidade.

Como parte de uma contracultura negra, o rap e o rap de Rico Dalasam arejam a existência de pessoas negras, especialmente de periferia, quando não apenas proporcionam uma conexão, mas também quando são pontos para reflexão sobre si. As canções do rapper estudado, em muitos momentos, nos levam a reflexões sobre amor, sobre a vida na periferia, sobre a negritude e sobre diversos outros fatores, nos levando a reconhecer, por exemplo, a LGBTQIAPN+fobia presente em espaços criados para a sociabilidade negra (AZEVEDO; SILVA, 1999), afinal de contas o movimento hip-hop, do qual o rap faz parte, sempre esteve atrelado a isso.

Em direção a renovar a vida de pessoas negras, o que está sendo feito por Rico Dalasam e, na sua esteira, por outros nomes do rap LGBTQIAPN+, parece fazer parte de um movimento ascendente de ventilação de nossas políticas de vida e de nossas maneiras de fazer e enxergar a arte. Rico Dalasam contribui fortemente para garantir condições para que outras vozes surjam no rap, mas não só, visto que o rap é um mundo que tem efeitos para além de seu próprio gênero (OLIVEIRA, 2015).

Nosso universo de pesquisa se restringia, inicialmente, à investigação de outras possibilidades de vivência de masculinidades negras e das tensões que rappers LGBTQIAPN+ trazem para a cena do rap brasileiro, tendo Rico Dalasam como o sujeito a ser investigado.

Nos estudos consultados sobre canção, em José Ramos Tinhorão (2008), Luiz Tatit (2004) e José Miguel Wisnik (2017), o que se percebeu foi a presença unânime do samba como um ritmo brasileiro, que baseia inclusive a bossa nova e a MPB. Paralelamente a isso, há uma

flagrante ausência do rap como gênero musical na história das artes brasileiras. Com essa observação, o que apontamos é para a falta de referências encontrada sobre rap nesse sentido. A razão que atribuímos a isso segue o que está presente nos estudos de Guimarães (1998) e Barata (2020), quando as pesquisadoras se dedicam a observar a música negra no Brasil. Barata (2020) logo nos aponta para a perseguição a pessoas negras e suas formas de sociabilidade no Brasil do século XIX e XX, e que é reiterado pelos estudos de Guimarães (1998), que, por sua vez, já nos apontava para os obstáculos enfrentados pelo rap em relação a outros gêneros.

Entendemos, portanto, que há uma interdição que se interpõe na circulação da produção artística e cultural negra no território brasileiro, essa interdição é enfrentada não apenas pelo rap, mas também por outros ritmos. No rap, por sua vez, a interdição que acontece vem de parte de quem propõe esse modo de sociabilidade para pessoas negras. Nosso estudo, com essa compreensão em mente, observou que a reformulação do território cultural brasileiro por agência de artistas negros tem grande participação de artistas LGBTQIAPN+.

Enfim, o que nos levou a investir em pesquisar Rico Dalasam tomou proporções maiores com o percurso. O rapper de Taboão da Serra, considerado um dos grandes letristas do rap brasileiro na contemporaneidade, contribui para que o compromisso do rap esteja alinhado às transformações sociais, sem deixar de ter em vista o que primeiro lhe trouxe à presença.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Amailton Magno Grillu; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. O som que vem das ruas: a música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, p. 65-81.

BARATA, Denise. A música da diáspora africana e os projetos de construção da identidade nacional: o samba e o cucumbi. In: CASTANHEIRA, José Cláudio S. et al. (Org.). **Poderes do som: políticas, escutas e identidades**. Florianópolis: Insular Livros, 2020.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

COELHO, Frederico; GASPAR FILHO, Mauro. Manifesto Sampler Re/visit. In: GASPAR FILHO, Mauro Nunes de; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Invasores de corpos: atravessando o laboratório de Ricardo Piglia**. Rio de Janeiro, 2008. 186p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2008.

CONRADO, Mônica. RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Homem Negro, Negro Homem: masculinidades e feminismo negro em debate. **Rev. Estud. Fem.** n. 25, v. 1. jan.- abr., 2017

CRUZ, Ezequiel Santos. **O rap como literatura afro-brasileira: uma análise poética das canções do álbum de estreia do Grupo Opanijé, e Galanga Livre de Rincón Sapiência**. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. 128 f.: il.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999. p. 48-58.

DERRIDA, Jacques. Implicações - Entrevista a Henri Ronse. In: **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 9-22.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DUARTE, Eduardo Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 31. Brasília. jan./jun., 2008. p. 11-23.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2009. São Paulo: Ubu, 2020.

FREITAS, Henrique. Afro-rasuras: o hip-hop como agencia biopolítica dos letramentos negros. In: FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

GONZÁLEZ, Lélia, Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. A globalização e as novas identidades: o exemplo do rap. **Perspectivas**, São Paulo, v. 31, p. 169-186, jan./jun. 2007.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil**. 1998. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas (SP), 1998.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Trad. Daniel Miranda; William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 15. ed. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2014. p. 7-72.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

HALL, Stuart. O Ocidente e o resto: discurso e poder. **Projeto História**, São Paulo, n. 56, p. 314-361, maio/ago. 2016.

hooks, bell. Reconstruindo a masculinidade negra. In: HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. **A gente é da hora: homens negros e masculinidades**. Trad. Vinícius da Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

JESUS, Amanda Julieta Souza de. **Mulheres negras no Slam das Minas BA: um espaço de insubmissão e resistência**. Dissertação (mestrado em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LACERDA, Victor. De braços bem abertos. **Revista Noize**, [S. l.], p. 19 - 29, ago. 2021.

LI, Xinling. **Black Masculinity and Hip-Hop Music: Black Gay Men Who Rap**. Singapura: Palmgrave McMillan, 2019.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 9. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

MARQUES JÚNIOR, Joilson Santana. Notas sobre um itinerário bibliográfico: onde estão os homossexuais negros? **Em pauta**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 28, p. 183-194, dez. 2011.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente: significações do corpo negro**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NESTROVISKI, Arthur. **Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: PubliFolha, 2007.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. Caminhos e desafios do rap brasileiro contemporâneo. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 65-77, 2020.

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

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. Colonizando corpos e mentes: gênero e colonialismo. In: OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Trad. wanderson flor do nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**. n. 18. vol. 50. 2004.

PROTO, Camila. Territórios resistentes: arte, som e sociedade. In: CASTANHEIRA, José Cláudio S. et al. (Org.). **Poderes do som: políticas, escutas e identidades**. Florianópolis: Insular Livros, 2020.

PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? **Revista Democracia Viva**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 64-69, 2004. Disponível em: <<https://issuu.com/ibase/docs/democracia-viva-22>>. Acesso em: 27 out. 2019.

PINHO, Osmundo. “Voz ativa”: rap – notas para leitura de um discurso contra-hegemônico. **Sociedade e cultura**. v. 4, n. 2, jul./dez. 2001, p. 67-92.

RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo de (Org.). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019.

ROSE, Tricia. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. Trad. Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. São Paulo: Perspectiva, 2021.

ROUGEMONT, Denis de. **A história do amor no ocidente**. Trad. Paulo Brandi; Ethel Brandi Cachapuz. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

SAUNDERS, Tanya L. **Modernidade negra: hip hop, ativismo e mudança social em Havana**. Trad. Jess Oliveira. Ilhéus (BA): Editus, 2021.

SANTOS, Joelma de Sales dos. **Rap, periferia e questões de gênero: História e Representações**. 104 p. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

SANTOS, Daniel dos. **Como Fabricar um Gangsta: Masculinidades Negras nos Videoclipes dos Rappers Jay-Z e 50 Cent**. Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, 2017. - Salvador, 2017.

SILVA, Fernando de Barros e. O fim da canção (em torno do último Chico). **Revista serrote**. n. 3. nov. 2009. p. 1-7. Disponível em: < <https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>>. Acesso em: 14 out. 2022.

SILVA, Maria Aparecida. Projeto Rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma organização de mulheres negras e a juventude no Brasil. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, p. 93-101

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência: poesia e grafite, música, dança: HIP HOP**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 67-78.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Atelier Editorial, 2004.

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

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo, Editora 34, 2008.

VIANNA, Cintia Camargo. Literatura afro-brasileira contemporânea: o rap como possibilidade. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.15, n. 2 - Especial, p. 123-131, jul./dez. 2011.

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo de (Org.). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. p. 77-94.

VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. Hip-hop em perspectiva. In: ROSE, Trícia. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. Trad. Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. São Paulo: Perspectiva, 2021. P. x-xv.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.