

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES – PPGCA

PEDRO SANTANA DE OLIVEIRA

HIP-HOP SOBRE NOVOS COMPASSOS

Um estudo teórico/prático sobre artistas do hip-hop contemporâneo no Brasil e seus
entrecruzos com a arte

NITERÓI

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES – PPGCA

PEDRO SANTANA DE OLIVEIRA

HIP-HOP SOBRE NOVOS COMPASSOS

Um estudo teórico/prático sobre artistas do hip-hop contemporâneo no Brasil e seus
entrecruzos com a arte

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Tato Taborda

NITERÓI

2023

PEDRO SANTANA DE OLIVEIRA

HIP-HOP SOBRE NOVOS COMPASSOS

Um estudo teórico/prático sobre artistas do hip-hop contemporâneo no Brasil e seus
entrecruzos com a arte

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das
Artes da Universidade Federal Fluminense como
pré-requisito para obtenção do título de Mestre em
Artes.

Niterói, 30 de agosto de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pretextato Taborda Jr
(Orientador e Presidente da Banca - PPGCA-UFF)

Prof. Dr. Ricardo Wroclaw Basbaum (Membro Interno – PPGCA-UFF)

Prof. Dr. Acauam Oliveira (Membro Externo – UPE)

AGRADECIMENTOS

Nunca peça para um mineiro fazer os agradecimentos de qualquer coisa, pois o que não falta é gente para agradecer. Brincadeiras à parte, ou não, de fato esse é um dos momentos que eu acho mais arriscado ao final do trabalho pelo medo de esquecer alguém que tenha sido fundamental nessa caminhada. Esquecer uma referência bibliográfica é o de menos perto disso.

Para não ter erros, vou começar esse processo do começo agradecendo à minha ex-professora e amiga Lorraine Mendes por toda ajuda no início do mestrado e que julgo que se não fosse por esse empurrão talvez não teria chegado tão longe. Assim como Lorraine, agradeço também à multiartista e amiga Walla Capelobo por ter mostrado o caminho das pedras que me levou até a UFF.

Em segundo lugar, agradeço também à minha amiga de caminhada dentro da UFRJ, Kelly Santos, por todo apoio também nesse início de processo na pós. Seguimos caminhos distintos, mas compartilhamos todos nossos traumas, afetos, angústias que, no final, serviram para mostrar que o processo era tortuoso, mas que seríamos capazes de superar.

Falando em processo tortuoso, não poderia deixar de falar da experiência de, pela primeira vez, encarar uma sala de aula. Essa oportunidade marcou toda a trajetória de pesquisa e tive que aprender na prática a melhor forma de exercer a docência por um ano inteiro. Agradeço o interesse e o carinho dos meus alunos/as/es que tanto me ajudaram nesse processo de desenvolvimento da pesquisa, em especial os que se tornaram grandes amigos ao final do curso. As noites na Cantareira não seriam as mesmas sem suas presenças.

Ainda sobre a docência, não posso deixar de agradecer a meus pares que tanto me ajudaram no desenvolvimento técnico e prático das aulas. Dito isso, agradeço também a meus grandes amigos Luís Silva, vulgo Dudu, e Pedro Avlis, cujas experiências em danças urbanas serviram de inspiração para muitos participantes da turma. Agradecer à Tamára Campos, vulgo Suave Preta, que com sua mesa de mixagem e vivência como DJ foi fundamental para muitos terem sua primeira experiência em sala de aula. E, fechando a lista dos convidados da disciplina, queria agradecer também à minha amiga Julianna Pimenta, cujo trabalho de diretora criativa e atriz serviu para fechar com chave de ouro toda a produção teórica da aula. Porém, tudo isso não seria possível se não fosse a confiança do meu orientador Tato Taborda que deu liberdade total para pensar as aulas e fazer os agenciamentos que julgava necessários nessa primeira caminhada.

Para a parte prática, que coroa o final de todo o trabalho, não posso deixar de agradecer também aos artistas/amigos que me ajudaram em todo o desenvolvimento da obra final “Novos Refúgios”. Assim sendo, agradeço à minha amiga Ana Coutinho por todo o cuidado no desenvolvimento da série fotográfica e das filmagens do processo e ao meu amigo Marcos Alany pelas horas que ficamos na mesa de edição para que o trabalho fosse concluído de forma plena. Sem a ajuda dos mesmos, essa pesquisa não teria um atravessamento prático tão bem estruturado.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à minha família, em especial à minha mãe Denise, ao meu pai Carlos Alberto e à minha companheira de caminhada Gabi por todo apoio durante o processo de dois anos de gestação desta pesquisa. Mesmo distantes, senti a todo momento o apoio de vocês nesse processo e posso dizer que em momentos que senti que não daria conta foi em vocês que procurei refúgio para retornar mais determinado a finalizar toda essa jornada.

Gostaria de fechar agradecendo a todas as forças espirituais que fizeram os caminhos deste trabalho serem abertos e possibilitaram o seu término. De axé a amém, me senti acolhido em meio às mais diferentes forças energéticas que serviram mais do que elementos pessoais da minha espiritualidade, mas como atravessamentos estéticos e epistêmicos que deram o tom norteador de toda a caminhada. Agradeço, portanto, aos meus guias e àqueles que me guardam na palma da mão.

No mais, obrigado a todos/as/es...

Em memória de Sebastião Alves de Oliveira, meu avô.

RESUMO

Com a emergência de novos artistas do campo das visualidades provenientes de contextos periféricos, falar de música preta dentro da arte contemporânea é mais do que uma obrigação para compreender as múltiplas camadas que esses agentes trazem de seus territórios de pertencimento. Tomando como base essa questão, a presente pesquisa visa ser um estudo teórico/prático dos diálogos e traduções que há entre os agentes da cultura hip-hop e os debates atuais da arte contemporânea no contexto nacional. Baseado numa metodologia do “entrecruzo”, a pesquisa permeia fatos históricos, estudos de casos e uma vasta bibliografia para compreender como artistas da cena atual provenientes do hip-hop podem, cada um à sua maneira, tangenciar inúmeros aspectos de uma performatividade negra posta em fuga, onde o ritmo, seja musical ou do corpo, é um dos marcadores centrais de suas produções. Nesse aspecto, é explorado também como há dentro da cultura hip-hop uma virada de chave para repensar novos temas que tanto afetam as populações pretas, como questões de ordem subjetiva e os avanços do Antropoceno como elemento catalisador de novos discursos em relação às gerações anteriores. Uma vez colocadas todas essas questões, a pesquisa se encerra com a proposição prática da série visual “Novos Refúgios” como uma devolutiva visual artística que permeia todo o processo trabalhado.

Palavras chave: Hip-hop; Entrecruzos; Fuga; Refúgios.

ABSTRACT

With the emergence of new artists from the field of visualities coming from peripheral contexts, talking about black music within contemporary art is more than an obligation to understand the multiple layers that these agents bring from their territories of belonging. Based on this question, the present research aims to be a theoretical/practical study of the dialogues and translations that exist between agents of hip-hop culture and the current debates of contemporary art in the national context. Based on an “Entrecruzo” methodology, the research permeates historical facts, case studies and a vast bibliography to understand how artists from the current hip-hop scene can, each in their own way, touch on countless aspects of a black performativity put into question. Fugue, where rhythm, whether musical or of the body, is one of the central markers of his productions. In this regard, it is also explored how there is a key turn within hip-hop culture to rethink new themes that affect both the black population and issues of the subjective order and the advances of the Anthropocene as a catalyst for new discourses in relation to previous generations. Once all these questions have been asked, the research ends with the practical proposition of the visual series “Novos Refúgios” as an artistic visual feedback that permeates the entire working process.

Keywords: Hip-hop; Entrecruzo; Escape; Refuges.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do disco Arquivo do rapper Ramonzin feito pelo artista visual Mülambo	17
Figura 2 - Obra "Crianças atrás de telas" (2018) do artista carioca Maxwell Alexandre usada como capa para o disco Gigantes do rapper Bk'	18
Figura 3 - Ilustração da artista Renaya Dorea	18
Figura 4 - Obra "Napoleão Bona(Chave)" (2020) do artista e fotógrafo Jairo Malta	21
Figura 5 - Foto da ação de queima do Borba Gato em 2021 organizada pelo coletivo Revolução Periférica	22
Figura 6 - Recorte de jornal noticiando a morte de Luiz Fernando	28
Figura 7 - Foto da Reunião de Paz da Avenida Hoe (1971) realizada na quadra do ginásio Bronx Boys and Girls Club	32
Figura 8 - Cartografia de Afetação com Sankofa (2021)	62
Figura 9 - Cartografia de Afetação com Sankofa II (2022)	62
Figura 10 - Frame do curta Bluesman	69
Figura 11 - Obra Rape of Europe (2023)	88
Figura 12 - Esboço inicial da localização do Altar	118

LISTA DE FOTOS

Foto 1 - Início do Processo de Caminhada	108
Foto 2 - Reconhecimento do Chão pisável	108
Foto 3 - Devir furtivo (frame de corrida)	109
Foto 4 - Chegada ao refúgio na estátua de Exu dos Ventos	109
Foto 5 - Cabeça de Sankofa em processo de travessia	112
Foto 6 - Chegada em Niterói	113
Foto 7 - Transporte da cabeça em meio às barcas	113
Foto 8 - Cabeça em meio a penumbra	114
Foto 9 - Penumbra em meio a travessia	114
Foto 10 - Disposição final do Altar sem a cabeça	118
Foto 11 - Altar com a cabeça posta	119
Foto 12 - Processo de ativação do Altar	119
Foto 13 - Finalização da instalação	120

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	10
2 - UM SALVE AOS QUE PAVIMENTARAM NOSSOS CAMINHOS	23
2.1 - Conexão Bronx-Bauru	27
2.2 - Do pós hip-hop ao fim da história da arte	39
2.3 - Nós somos a geração pós hip-hop?	48
3 - SOBRE SANKOFAS	55
3.1 - Entre as encruzilhadas do blues e o sofrimento negro	63
3.1.1 - A fuga performática	68
3.1.2 - A identidade Bluesman e BB King	72
3.1.3 - O lugar da vulnerabilidade	77
3.2 - Perspectivas Afro e ciborgues	83
3.2.1 - Não deixe rastros	85
3.2.2 - Modos de ver a violência	90
3.2.3 - Mundo plástico e a poética em meio ao Antropoceno	94
4 – NOVOS REFÚGIOS	102
4.1.1 - O Fim e o início	105
4.1.2 - Travessia trans-baia	110
4.1.3 - O Altar Marginal	115
5 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

1 - INTRODUÇÃO

“Luto pelo social. Ganho coisas que o dinheiro não compra”

(R-Jay)

O processo introdutório de qualquer pesquisa acadêmica contém muitas vezes, em si mesmo, uma contradição de termos. Por mais que ele tenha a finalidade de introduzir o tema em questão dando um panorama geral sem cair nas especificidades da pesquisa, é prudente que ele seja feito ao final de todo o caminho da análise, uma vez que você não pode prometer algo que sua tese ou hipótese inicial não possa cumprir. Eu tinha isso como uma verdade absoluta, o que fez com que eu adiasse a escrita desta parte para os meses prévios à defesa final, mas cá estou escrevendo sem ter ainda uma parte significativa a ser investigada do tema que me propus a trabalhar.

Tema esse espinhoso e ainda pouco familiar ao grande público, até mesmo para alguns estudiosos da área. Talvez tenha sido esse um dos motivos que me fizeram sentir mais vontade de explorá-lo como uma lacuna a ser destrinchada, mas retornaremos ao tema da presente escrita logo mais. Por ora, acho interessante apresentar um pouco mais de quem escreve o presente trabalho e como a atual temática me atravessa das mais diferentes formas e ressoa na minha caminhada acadêmica.

Pepe é o pseudônimo/apelido de Pedro Santana de Oliveira, que há alguns anos se assume como artista e pesquisador do campo das artes. Sim, artista e pesquisador como está no Lattes e, se está no Lattes, é real. Pode parecer só uma observação supérflua da minha atuação profissional, mas creio que é importante estabelecer essa dupla função mediante um contraponto com a minha formação acadêmica. Como historiador da arte de formação, nossa atuação se mostra algo muito complexo para ser reduzido a algumas pré-noções que às vezes se tem do campo, que ainda é extremamente recente no meio acadêmico brasileiro¹.

Operando em um local fronteiro de ação, por vezes nós – e aqui estou incluindo eu e outros pares com quem dividi a graduação – nos deparamos com o seguinte dilema:

¹ O primeiro curso de graduação em História da Arte do Brasil data do ano de 2009, após o processo de reorganização do Reuni, no segundo mandato do governo Lula.

historiador demais para assumir qualquer processo poético como eixo principal da pesquisa e artista demais para fazermos um trabalho historiográfico que receba credibilidade o suficiente como tal. Isso, pelo menos, na visão dos outros que ainda tentam engessar a arte em cânones ultrapassados, uma vez que nós artistas/pesquisadores sabemos que esses dois campos estão em constante sintonia e que é quase impossível individualizá-los. Até mesmo artistas/pesquisadores mais experientes, como é o caso da multiartista Rosana Paulino, colocam a dificuldade de pensar uma dissociação dessa dupla função entre o trabalho de arte e o trabalho de pesquisador², ainda mais quando são questões que perpassam nossas vivências particulares enquanto artistas/pesquisadores pretos – como é o meu caso e o de Rosana Paulino – mas também de artistas periféricos, LGBTQIAP+, indígenas, bem como outras identidades que porventura poderiam caber nesse recorte.

Falo isso pois a presente pesquisa opera nesse limbo que eu assumo enquanto historiador/artista e que tangencia toda minha produção atrelada a uma vivência particular. Portanto, as narrativas que vão se estruturar nos próximos capítulos se mostram como uma amálgama de estudos embasados nas mais variadas referências que pude coletar, ao mesmo tempo que é uma pesquisa em que eu assumo a primeira pessoa em alguns momentos pontuais para traçar minhas considerações estéticas sobre o que está sendo exposto.

É verdade que não se trata de um texto poético onde a experiência narrativa é o seu fio condutor, tampouco se pretende uma pesquisa que assume um molde fechado como aprendi na graduação. A começar pelo seu tema – não usual para um historiador da arte – e por sua proposta prática que chega para finalizar – ou iniciar – todo o percurso.

Mais do que uma escolha metodológica, creio que o trabalho prático em torno de qualquer questão artística e intelectual se mostra fundamental para entender o que está sendo trabalhado em sua totalidade ou, pelo menos, em grande parte. Assim como muitos revolucionários de outrora e de agora entendem que “uma grama de ação vale mais que uma tonelada de teoria” creio que pensar a atuação prática se mostra como um diferencial no processo do pesquisador do campo artístico. Mas, diferentemente da frase de Engels, citada acima, vislumbro que não há um descompasso tão significativo quando vemos as duas posturas, que podem ser assumidas frente a alguma lacuna que a história da arte nos coloca.

Assim sendo, me aproximo mais das contribuições de Annette Arlander e seu texto “*Multiple futures of performance as research?*”, onde a autora inicia o artigo destacando que é preciso entender que o futuro da performance como pesquisa está em um constante processo de retrabalhamento e diálogo com o passado, o que para o desenvolvimento deste

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg>

trabalho é algo indispensável³. No meu caso, adicionaria às contribuições de Arlander um constante diálogo com o futuro, quase que uma dobra no *continuum* espaço temporal. Sim, a prática é fundamental, mas a teoria não pode ser esquecida como tal, até porque uma ação que se baseia em uma fundamentação teórica equivocada tende a refletir os próprios equívocos da mesma.

Em se tratando do tema que está sendo abordado, as consequências em torno de uma prática ou uma visão equivocada pode chegar de forma direta. O hip-hop, enquanto movimento político e artístico surgido nos anos 70 nos subúrbios nova-iorquinos, possui uma estranha, porém justificável, mania de cobrar artistas ou intelectuais que se permitem pensar o movimento em novos enquadramentos⁴.

É estranho porque uma das propostas do movimento, desde sua gênese, é estimular o conhecimento da juventude e extrapolar os limites para uma produção periférica de maioria preta, algo que não combina com muitos posicionamentos contrários à mudança que às vezes nos deparamos no seu interior. Ao mesmo tempo, posturas às vezes muito moralistas são justificáveis por parte de alguns integrantes que compõem o hip-hop, uma vez que por se tratar de uma expressão da cultura negra e marginal muitas armas estão apontadas para o movimento e qualquer postura que minimamente abale os debates no seu interior pode representar uma reação adversa, a fim de preservar a sua integridade.

Como diz minha mãe “Cachorro picado por cobra tem medo de linguíça”, ou seja, pensar uma juventude que construiu uma cultura tão significativa como o hip-hop e que constantemente vivencia os mais diferentes tipos de violência, tanto físicas quanto epistêmicas, é justificável que qualquer debate que se proponha a repensar a cultura em outros compassos seja feito com o dobro de cautela. Nesse ponto, não há certo ou errado em relação às múltiplas visões que possam emergir do seio do movimento. Nem aqueles que preservam os antigos modos de pensar o hip-hop podem ser taxados de reacionários ou conservadores – muitas vezes chamados de “velha escola”, já imputando uma ideia de algo ultrapassado – nem os novos debates do movimento devem ser vistos sempre como revolucionários e acatados de forma acrítica.

Para além de uma constatação da necessidade de fugir desses binarismos estanques para pensar produções artísticas das mais diferentes ordens, os últimos parágrafos servem como uma notação mental externalizada que me fizeram repensar o processo de pesquisa em uma determinada altura do processo. De fato, o meu primeiro contato com hip-hop se

³ Arlander, 2017 p. 333

⁴ Importante destacar que essas posturas partem mais dos ouvintes do que dos artistas do meio propriamente.

estabeleceu com os representantes da chamada “velha escola” e através deles soube da necessidade de agir sempre com respeito perante o movimento, bem como todos os pilares que o sustentam.

De qualquer forma, o meu contato maior enquanto artista é justamente com a nova geração de agentes do hip-hop, uma vez que vi essas figuras se desenvolverem enquanto provedores de estéticas singulares, bem como fomentarem os mais diferentes debates. Carregados de qualidades estéticas, visuais e epistemológicas uma dúvida me surgiu durante o processo de graduação: o que impede de debatermos sobre esses artistas dentro de uma faculdade de artes?

Esse questionamento não foi só meu, mas também de vários outros estudantes do curso de História da Arte que, dotados, cada um de uma vivência singular, colocamos em questão durante as aulas da graduação a falta de espaço e de pesquisa para certos temas que nos atravessavam. Ouvir argumentos vindos do corpo docente como “Não cabe a história da arte analisar esse recorte” ou que “Sua pesquisa é mais das ciências humanas do que da história da arte”, como se a arte estivesse em um outro plano de pesquisa dissociada das humanidades, era recorrente no dia a dia da instituição.

Por sorte, tivemos a iniciativa de estabelecer nossas relações de irmandade dentro da própria instituição a fim de pautarmos nossas pesquisas pessoais e nos blindamos de boa parte do desmerecimento acadêmico presente naquele contexto. Por meio disso, foi possível ter uma geração de historiadores da arte formados na UFRJ que defendiam pesquisas em torno não só do hip-hop como também dos territórios de favelas, das produções diaspóricas contemporâneas bem como de várias outras questões. Claro, não foi um mar de rosas também no sentido de haver uma colaboração conjunta de todos os alunos racializados, periféricos, favelados etc. Infelizmente o ego acadêmico tem um potencial de atingir a todos de forma violenta. Mas se não fossem essas ajudas afetivas e pontuais provavelmente esta pesquisa não estaria sendo desenvolvida. Tudo é estratégico.

Nesse meandro de problemáticas acadêmicas surgem dois questionamentos que servem de base para a parte inicial da presente pesquisa, que seriam pensar essas divisões entre o “Lugar da Arte” e o “Lugar da Cultura” e por qual motivo é importante a discussão sobre o hip-hop no ambiente das artes. De certa forma, a segunda questão implica diretamente a primeira, então começemos por ela.

O escritor e crítico de arte Ferreira Gullar em seu livro intitulado “Cultura posta em questão: vanguarda e subdesenvolvimento” discorre sobre duas questões bastante pertinentes para o debate. No primeiro ensaio do livro, Ferreira Gullar se propõe a um tensionamento da ideia de cultura popular e no segundo ensaio o autor vai tecer uma crítica em torno do

universalismo das vanguardas. Para a presente discussão, vamos nos ater somente ao primeiro ensaio.

Segundo Gullar, pensar cultura popular pressupõe justamente uma separação entre uma cultura voltada para as necessidades do povo, e conseqüentemente aos interesses nacionais, e uma cultura não popular separada das necessidades imediatas da imensa maioria da população. Restaria ao intelectual a responsabilidade de uma opção entre ambas.

Apesar de parecer uma constatação superficial por parte de Gullar, na verdade o debate em torno da cultura popular que o autor evoca está intimamente ligada ao tempo histórico em que essa discussão surge. Assim sendo, para Gullar a cultura popular é, em suma, uma tomada de consciência frente à realidade brasileira, operando um rompimento com a barreira invisível que separava os problemas de ordem social dos problemas de ordem cultural. Nesse ponto, Gullar assume uma postura bastante combativa ao relacionar como determinados aspectos da política externa do país afetam diretamente problemas vivenciados internamente, como o analfabetismo e o acesso à terra. Para além de consciência política, a cultura popular, na visão de Gullar, é uma consciência revolucionária posta em prática.

Ferreira Gullar quando colocou essas palavras o país tinha acabado de vivenciar o Golpe Civil-Militar de 1964. Apesar de ainda não ser a época em que as maiores repressões contra a liberdade de expressão ganharam vulto, já era evidente uma preocupação com o que se aproximava no horizonte. Por isso, parte do texto de Gullar se encarrega de dar um destaque principalmente às organizações que se faziam presentes na época, como o Centro Popular de Cultura da UNE, o Movimento de Cultura Popular do Recife e os representantes do movimento camponês.

Tomando o contexto em que foi escrito o livro é justificável a postura combativa do autor, que entendia a luta dos escritores e de artistas engajados na cultura popular como parte de uma luta anti-imperialista frente, até mesmo, a uma padronagem da arte ditada pelas galerias. Muito do que Gullar coloca é o que alguns autores vão estabelecer como o cerne do movimento conceitualista na América Latina, onde a tendência em abordar problemáticas da ordem nacional – dado o fato de que o conceitualismo no continente latino-americano se deu em um processo de emergência de vários regimes ditatoriais – era umas das principais características que distinguia do conceitualismo praticado em outros contextos.

Todavia, apesar de Ferreira Gullar colocar muitos pontos importantes para se entender esse fenômeno, o autor ainda estabelece uma distância entre o fazer artístico e o fazer “arte popular”, como se necessariamente o intelectual precisasse acessar aquele campo por fora para poder ser validado como um artista engajado. É difícil perceber nas contribuições de Gullar uma autonomia do “artista popular”, ele próprio, sendo o agente de uma transformação

social/estética, e esse processo de desqualificação da cultura e do artista proveniente dela é o que o historiador Luiz Antonio Simas vai colocar como “base da repressão aos elementos lúdicos e sagrados do cotidiano dos pobres, dos descendentes dos escravizados e de todos que resistem ao confinamento dos corpos e criam potência de vida⁵”.

Partimos desse limite que o texto de Gullar evoca porque quando pensamos no hip-hop pensamos em sujeitos que desenvolveram um movimento cultural de forma autônoma, sem a necessidade da entrada de intelectuais no movimento para que ele fosse validado como uma ferramenta de potente transformação política. Pelo contrário, o próprio movimento construiu suas figuras – sejam elas intelectuais orgânicos ou não – que assumem uma postura combativa há bastante tempo.

No caso de agentes do campo da arte, a situação não é diferente, havendo grandes artistas que, munidos das vivências das ruas proporcionadas pelo movimento, conseguiram atingir os extratos mais inacessíveis dos circuitos legitimadores. Figuras como Basquiat, Fab 5 Freddy, Rammellzee, Gen Atem, Lady Pink, Afrika Bambaataa são só alguns exemplos desses agentes que eram ativos no surgimento da cultura hip-hop ou que pelo menos operavam em determinado grau de proximidade com o movimento e que conseguiram desbravar as galerias dos grandes centros americanos.

Em se tratando de Europa – às vezes é necessário falar dela – também temos vários exemplos de agentes das artes que beberam na cultura hip-hop e conseguiram ocupar espaços nas galerias do velho continente, como é o caso da fotógrafa franco-argelina Martine Barrat ou dos grafiteiros Jay One Ramier e Mode 2. Nos três casos, falamos de artistas racializados e até mesmo diaspóricos⁶, mas que ainda partem de um centro considerado hegemônico no mundo das artes visuais, assim como é o caso dos artistas norte-americanos. Mas e no Brasil? Bom, esse talvez seja o grande ponto de inflexão deste trabalho.

O hip-hop, enquanto parte da cultura globalizada, é natural que tenha tido sua incidência em várias partes do mundo, e no nosso caso não seria diferente. Porém, diferentemente do contexto americano, aqui o status artístico – no sentido institucional do termo – em torno do hip-hop demorou um tempo maior para ser assimilado. No caso dos quatro pilares fundamentais do movimento, a dança foi a primeira a ter uma ressonância em terras nacionais, proporcionada principalmente pelos frequentadores da Estação São Bento de

⁵ Simas, 2019, p. 77

⁶ Falo isso pois todos os artistas citados são franceses, mas nascidos em países da África e do Caribe.

Metrô de São Paulo, tido como um dos cordões umbilicais do gênero no Brasil, na mesma época em que o break começava a ganhar mais destaque na cultura de televisiva do país^{7 8}.

Já o graffiti talvez tenha sido o primeiro pilar do hip-hop a adentrar os espaços das galerias e a proporcionar os primeiros representantes nacionais dentro desses espaços institucionais da arte, principalmente representado na figura de artistas como Alex Vallauri e Os Gêmeos. Algo que, por sua vez, foi um movimento natural em outras partes do mundo onde os representantes da cultura hip-hop que conseguiram adentrar primeiramente o espaço dos museus e galerias eram grafiteiros ou advindos da arte urbana.

Talvez essa entrada em um intervalo de tempo mais amplo tenha sido um dos elementos que fez com que o hip-hop não tenha chamado a atenção imediata da vanguarda artística nacional que se formava naquele período. Mas, se fizermos um recorte contemporâneo, a presença cada vez maior de artistas do gênero dentro do campo das artes – seja como colaboradores ou mesmo agentes multimídia – tem se mostrado uma nova dinâmica ainda em formação, mas que já tem traçado contornos próprios.

A exemplo disso, temos artistas provenientes do campo das visualidades como Maxwell Alexandre e Mülambo trabalhando diretamente com artistas da cena como Bk' e Ramonzin na produção de imagens vinculadas aos álbuns dos artistas. No caso do próprio Maxwell Alexandre, o artista protagonizou uma performance na abertura da sua exposição intitulada Pardo é papel (2019) juntamente com o já citado rapper Bk' e o também MC Baco Exu do Blues no espaço do Museu de Arte do Rio (MAR). Ainda sobre a exposição Pardo é Papel (2019), o artista vai salientar:

“Eu já tinha uma temática clara na minha cabeça, com uma estrutura conceitual e formal bastante definida. Ao mesmo tempo eu vinha acompanhando a cena do rap aqui no Brasil, que nos últimos quatro anos cresceu bastante, revelando vários novos talentos. Nessa onda, três rappers se destacaram e se tornaram uma referência muito forte na cena nacional: Baco Exu do Blues, da Bahia; Djonga, de Minas Gerais, e Bk', meu conterrâneo, do Rio de Janeiro.

A música e a poesia dos manos do rap serviram para enriquecer e compor ainda mais meus trabalhos, tornando-se um eixo essencial para pensar as obras. Fiquei tão instigado com a qualidade das músicas que passei a ouvir os versos e enxergar imagens. Os caras estavam cantando coisas de que eu também estava tratando. Parti desse lugar comum e separei vários versos para traduzir em pinturas.” (Alexandre, 2020, p. 30)

⁷ No caso da dança, em especial o breakdance, o processo de assimilação pelos meios de comunicação hegemônicos se baseou em uma contradição. Segundo Nelson Triunfo, um dos representantes da Funk & Cia e um dos principais dançarinos da São Bento, era comum em um dia os dançarinos de break serem convidados pelas grandes emissoras de televisão para colaborar com novelas e participações especiais em programas e no outro dia serem reprimidos pela polícia durante as apresentações na rua. De certa forma, esse paradoxo entre uma aceitação por parte da mídia até certo ponto e repressão violenta por parte do poder público é uma máxima presente em todos os pilares do movimento. Depoimentos como os de Nelson Triunfo podem ser observados no documentário Nos tempos da São Bento (2011) com a direção de Guilherme Botelho.

⁸ Macedo, 2016, p. 29

Para além de relações diretas entre artistas do campo da visualidade e do movimento hip-hop, outros agentes trazem partes desses entrecruzos como dado da construção de suas obras, seja com artistas como Jairo Malta e sua estética que abraça parte da estética do funk e do hip-hop, bem como outros elementos de uma musicalidade negra como o samba e o pagode que ajudam a compor o ambiente sonoro das periferias brasileiras. Seja na produção de outros artistas como a Renaya Dorea que vai abarcar não só uma estética visual que tangencia elementos da identidade afro-indígena como também mensagens políticas diretamente relacionadas a artistas do rap contemporâneo.

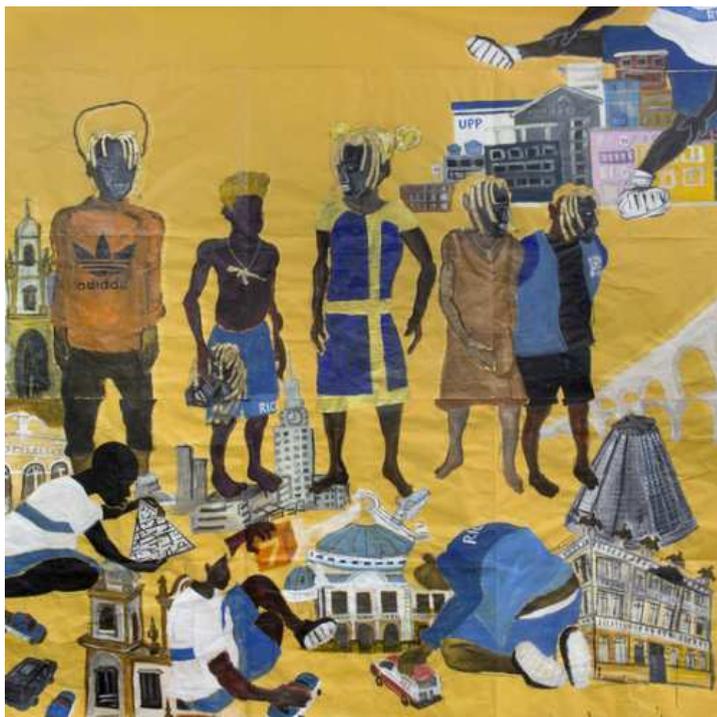
Figura 1 – Capa do disco Arteiro do rapper Ramonzin feito pelo artista visual Mülambo



Fonte – Instagram pessoal do artista⁹

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/ramonzin/>

Figura 2 – Obra "Crianças atrás de telas" (2018) do artista carioca Maxwell Alexandre usada como capa para o disco Gigantes do rapper Bk'



Fonte – Instagram pessoal do artista¹⁰

Figura 3 – Ilustração da artista Renaya Dorea



Fonte – Instagram pessoal da artista¹¹

¹⁰ Disponível em: https://www.instagram.com/maxwell_alexandre/

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/jairomalta/>

Se sairmos da questão meramente das artes visuais e pensarmos em outras ações que extrapolam a própria noção do fazer artístico, nos últimos anos tivemos alguns acontecimentos protagonizados por agentes do hip-hop que podem ser categorizados como eventos estéticos e políticos. De início, a ocupação dos pixadores da Bienal do Vazio em 2008 é um dos marcos quando pensamos nessas ações direcionadas contra as instituições. No caso da pixação, dentro do seu próprio meio não há um consenso se ela é arte ou não, por isso é possível aproximar sua feitura a esse local que extrapola a produção tradicional. Porém, no contexto nacional, já se entende ela como uma produção apartada do graffiti, cujos representantes estão diretamente inseridos na cultura hip-hop.

Mais recentemente, outra ação anti-institucional chamou bastante atenção da opinião pública. Em 2021, a ação direta¹² de queima da estátua do Borba Gato localizado no distrito de Santo Amaro, na cidade de São Paulo, tomou as manchetes no dia 24 de julho daquele mesmo ano. Na esteira das ações contra monumentos representantes de um passado racista como aconteceram no ano de 2020 nos Estados Unidos impulsionados pela campanha *Black Lives Matter*, a ação de queima do Borba Gato foi realizada pelo coletivo Revolução Periférica, tendo sido este o seu cartão de visitas para a atuação política.

Dentre suas lideranças, está Paulo Roberto da Silva, mais conhecido como Paulo Galo que, após a ação contra a estátua, chegou a ser preso. Galo, assim como outros integrantes da Revolução Periférica, é um sujeito que transita por vários campos institucionais e não institucionais, devido a sua atuação como militante e representante da categoria dos motoboys. Segundo o próprio Galo, boa parte do seu processo de conscientização política se deu graças ao seu contato com saraus de poesia e conseqüentemente com a cultura hip-hop, proporcionados por espaços como o Sarau da Cooperifa¹³. Atualmente, Galo divide suas ações entre os movimentos políticos e a produção musical, campo este que já conta com algumas músicas gravadas em estúdio em parceria com outros artistas.

A ação de queima do Borba Gato, apesar de não ter sido reivindicada como uma ação performática, nos proporciona um embasamento para pensar as relações entre arte e disputa de narrativas bem como os aspectos do hip-hop que, ao adentrar no seio dos debates contemporâneos da arte, pode nos ajudar a compreender novas produções emergentes na cena. Ao mesmo tempo, tais produções provenientes dessa cultura podem exercer mais uma

¹² A ideia de “Ação Direta” é proveniente do campo do ativismo político utilizada para caracterizar ações de um dado grupo político ou um movimento de massas que promovem atos imediatos de forma não institucional. Na maioria das vezes, os grupos que reivindicam a ação direta estão no espectro político da anarquia e do socialismo, porém a ação direta não se restringe como uma exclusividade desses grupos.

¹³ Localizado na Zona Sul de São Paulo, a Cooperifa é um dos saraus de artes mais conhecidos de São Paulo tendo como seu fundador o poeta Sérgio Vaz.

força de tensão ao questionar quais produções estão ocupando os espaços institucionais como galerias, museus e a própria academia.

A partir desta introdução, algo que fica evidente é como as culturas musicais e visuais provenientes de contextos periféricos são um ponto chave para entender a produção de uma vasta gama de artistas periféricos emergentes que estão, cada vez mais, ganhando destaque na cena contemporânea das artes. Negligenciar o hip-hop, o funk, o samba bem como outros movimentos culturais protagonizados por esses agentes não reflete somente uma preferência musical dos estudiosos da arte contemporânea, mas também uma negação dos novos campos onde essa mesma arte se faz presente.

O hip-hop não é somente um local de inspiração dos artistas contemporâneos, como se fosse possível entrar e sair desse meio de forma constante tal como Ferreira Gullar coloca em relação à arte popular, mas também um local onde artistas dotados das mais diversas visualidades conseguem se expressar e tangenciar aspectos debatidos no campo dentro da academia.

Meu interesse com esta pesquisa é cancelar algum status artístico institucional à produção do hip-hop contemporâneo? Definitivamente, não. Assim como Paulo Galo que, através da queima do Borba Gato quis abrir o debate para imagens de um passado colonial que perduram no imaginário urbano, meu objetivo com o presente trabalho é abrir novas possibilidades de pensar o hip-hop contemporâneo e conseqüentemente algumas produções que ressoam nos mesmos compassos que esses trabalhos na visualidade de outros artistas.

Assim como qualquer pesquisa que me disponho a fazer, meu interesse não é somente trazer referências do debate em questão e fazer uma leitura distanciada da questão abordada. Digo isso porque este trabalho assume também o caráter de ser um estudo prático em torno do pensar hip-hop e seus desdobramentos em um campo ampliado tomando como base minha própria vivência dentro da cultura. Já adianto que não sou nenhum músico autodidata que ao final desta pesquisa disponibilizará um álbum experimental autoral nas plataformas digitais para ser baixado.

Até porque, se fosse esse o caso, talvez eu não estaria pensando o campo da sonoridade de uma forma tão expandida assim. Falo isso também porque o leitor, durante todo o processo de leitura desta dissertação, vai tangenciar diferentes tipos de olhares em torno do tema proposto para o debate. Ora de forma mais distanciada e utilizando um linguajar mais técnico, ora mais pessoal e subjetivo, quando o processo de pesquisa se confunde com o próprio processo artístico do autor que vos escreve.

A garantia imediata que eu posso passar com tudo isso é a de tentar ser eu mesmo durante todo o texto, do início ao fim. Sem mais delongas, vamos começar da única forma

possível, respeitando nossos ancestrais que fizeram da cultura hip-hop uma referência de movimento que é hoje. Axé para todos nós!

Figura 4 – Obra “Napoleão Bona(Chave)” (2020) do artista e fotógrafo Jairo Malta



Fonte – Instagram pessoal do artista¹⁴

¹⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/jairomalta/>

Figura 5 – Foto da ação de queima do Borba Gato em 2021 organizada pelo coletivo Revolução Periférica



Fonte - Foto de Gabriel Schlickmann¹⁵

¹⁵ Disponível em:
<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/07/25/quem-foi-borba-gato-estatua-de-bandeirante-incendiada-em-sp.htm>

2 - UM SALVE AOS QUE PAVIMENTARAM NOSSOS CAMINHOS

Um salve a Black Benjy
Um salve a Luiz Fernando
Um salve para todos aqueles
que pavimentaram a nossa cultura

Os salves são muitos. Poderíamos dedicar uma tese inteira só para homenagear aqueles que fizeram com que o nosso movimento conhecido como hip-hop se tornasse o que é hoje. Qualquer seleção preliminar dos “mais importantes para o movimento” já estaria sujeita a cometer injustiças perante os múltiplos agentes que atuaram das mais diferentes formas com suas experiências e poéticas, e que serviram de alicerce para que todos os demais pilares do hip-hop pudessem surgir. Nesse primeiro momento, faço questão de trazer aqueles que me atravessam de alguma forma para essa parte inicial da pesquisa.

Esse é um processo mais importante do que homenagear grandes nomes do movimento, mas pedindo licença aos ancestrais que pavimentaram o chão que debatemos hoje. Não me interessa aqui fazer um apanhado geral contando as origens do movimento hip-hop, por mais que eu vá me ancorar em certos aspectos históricos para fundamentar minha apresentação. Meu objetivo primeiro é traçar um histórico tanto do contexto norte-americanos quanto brasileiro, por meio de algumas personalidades-chave que influenciaram diretamente meu trabalho de pesquisa teórico/prático.

Se faz necessário esse recorte por duas razões. Primeira, para que essa parte inicial não seja mais um manual, como vários outros, explicando as origens do movimento e seus desdobramentos até chegar ao Brasil. Segunda, por entender que o interesse da pesquisa em destrinchar esses novos modos de pensar o hip-hop, tanto em conteúdo quanto em produção audiovisual, necessita de um recorte mais específico de artistas do gênero que de certa forma fundamentaram o percurso para a nossa contemporaneidade. Se fosse um recorte extremamente amplo, provavelmente as questões se perderiam em si mesmas.

Assim sendo, uma questão que é preciso ser colocada é que rap e hip-hop não são sinônimos como muitas vezes é compreendido pelo senso comum. O hip-hop é, antes de tudo, um movimento artístico e cultural que se fundamenta em 5 pilares principais, sendo eles o MC, o DJ, a arte urbana, a dança de rua e o conhecimento como elemento regente de todo movimento como diria Afrika Bambaata. Apesar de ter como base esses 5 pilares, atualmente podemos pensar em outros elementos que também compõem a cultura hip-hop, que por meio

de processos transculturais e de travessia de um meio para outro, assumem um papel de destaque em cada local. Nesse sentido, o rap é somente um aspecto dentro da cultura. No caso, o gênero musical associado ao movimento e que, por sua vez, possui diversas ramificações particulares.

É importante fazer essa distinção, pois esta pesquisa não tem a finalidade de analisar cada um dos elementos que compõem a cultura hip-hop, mas sim o seu gênero musical, que é o rap. Porém, esse recorte mostra mais uma formalidade acadêmica do que um interesse particular em si, uma vez que falar de rap é falar de coletivo e, conseqüentemente, é também tangenciar essas outras relações de irmandade que o movimento proporciona com os seus diferentes pilares.

Na segunda parte desta pesquisa – quando me aprofundarei na produção dos estudos de caso selecionados – iremos dialogar diretamente com as noções contemporâneas de bioconceitualismo¹⁶ e de ciborguismo, onde a noção de organismo simbiótico será tratada. A priori, posso dizer que o hip-hop é quase que um ser simbiótico, onde as diferentes afetações são sentidas em conjunto. O som que um determinado artista faz influencia diretamente na produção do grafiteiro e vice-versa, formando assim uma cadeia de ressonâncias.

Afetar em conjunto pressupõe, portanto, uma responsabilidade com nossos pares. É saber que, ao mesmo tempo, você é um e vários. Da mesma forma que a pesquisa se propõe a debater os conceitos vindos do bioconceitualismo, visa debater as perspectivas do afrofuturismo onde a responsabilidade se dá com o coletivo e, principalmente, com os nossos ancestrais por vir.

Parece complexo, e de fato é. Durante todo o processo de pesquisa, os caminhos do debate foram se expandindo, expondo novos emaranhados de questões. Porém, um dos aspectos que particularmente me interessa é, justamente, a ocorrência desses encontros díspares de narrativas e perspectivas que inflamam a pesquisa e a minha produção. Como já estamos com o caminho pavimentado pelos nossos ancestrais da rua, só falta pedirmos passagem para aquele que rege esse ambiente: Exú!

Para além do nome de um dos artistas escolhidos para o debate, Exú é uma entidade que, metaforicamente, dialoga com esse processo de pesquisa. Pensar que esses movimentos que se dão na encruzilhada de diferentes perspectivas, esses espaços “entre”, não poderiam ser iniciados sem lembrar do mensageiro. Uma vez que a pesquisa se propõe a dialogar nos “entrecruzos” com a arte contemporânea, nada mais justo que lembrar dele nesse momento.

¹⁶ Termo desenvolvido pelo teórico e artista Ricardo Basbaum em torno dos debates sobre os diálogos entre o campo da arte conceitual frente às novas dinâmicas da biopolítica, controle de corpos e avanços da degradação climática em escala global.

Thigresa Almeida, pesquisadora do campo da performance, vai se debruçar em torno desses espaços “entre” através da noção de fissuras e de como determinados corpos dissonantes se inserem nesse espaço fronteiro. Partindo dos acontecimentos políticos recentes do Brasil, Thigresa afirma:

“(…) entendendo essas interseções e essas dinâmicas políticas levamos em conta como nossos corpos transvestigêneres e dissidentes/dissonantes estão em tensões constantes, construindo e possibilitando não apenas outras narrativas, mas outras formas de pensar o corpo na tensão, o corpo tensão. E a tensão do corpo como fazer performance, e como a tensão o coloca na cena, e como essa cena se desmaterializa conforme os ruídos se expandem. Ruído também é território de ação, que se constrói a partir das novas possibilidades e das novas perspectivas estéticas.” (Almeida, 2019. p. 39).

É importante destacar que, segundo a autora, a noção de corpos dissidentes e dissonantes não se aplica somente aos corpos transvestigêneres ou que, de alguma forma, se contrapõem à heteronormatividade. Dissonantes são todos aqueles que, em certa medida, “transitaram das dissidências, o espaço que faz com que nossos corpos sejam colocados no espaço da exotificação, objetificação e da narrativa de exclusão” (Almeida, 2019. p. 44). Assim sendo, outros tipos de corpos que se aproximam dessas narrativas excludentes, como os corpos pretos, favelados e periféricos, também podem ser compreendidos como corpos dissonantes.

Em diálogo direto com as proposições de Thigresa, retornamos à encruzilhada com as contribuições de Leda Maria Martins sobre o tema. Para uma pesquisa que se propõe a trabalhar uma vertente da música negra, ainda mais tomando como partida os seus “entrecruzos” com a arte contemporânea se desdobrando nessas novas fissuras do campo, se faz necessária a pesquisa e vivência de Leda Maria Martins em torno do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, em Belo Horizonte. Ao falar do processo de oralidade africana nas Américas, Leda vai ressaltar que:

“Na complexidade de sua textualidade oral e na oralidade da memória, os rizomas africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o imbondeiro africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações.” (Martins, 2021. p. 31)

Um pouco mais à frente em sua pesquisa, Leda vai se ater à noção de encruzilhada, onde salienta que:

“O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre

Partindo de Thigresa e de Leda Maria Martins, além de outros artistas/pesquisadores que conduzem o atual debate, só posso dizer que essa prosa inicial não é hermenêutica¹⁷, mas sim exusíaca. Como toda prosa exusíaca, o tempo aqui é só um detalhe formal que pode ser seguido à risca ou não. “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”, o provérbio iorubá deixa explícito, o poder de subversão do tempo de Exu para além da ideia do tempo linear que o capitalismo industrial tanto nos obriga a seguir.

Porém, para manter o equilíbrio e toda prosa exusíaca é bom uma dose oxalufânica para estabilizar melhor os caminhos da pesquisa. Assim como Exu, é importante lembrarmos das potências de Oxalufã para pensar todo esse processo que se pretende “não linear” em determinados momentos, mas que em certos debates assume uma postura mais rígida em relação ao método e até mesmo ao processo historiográfico do movimento. Como bem salienta Leda Maria Martins, forças dessa natureza, por mais antagônicas que pareçam, estão constantemente andando juntas.

Com base nisso, parto de uma mesma noção de tempo “não linear” mais ao mesmo tempo embasada em algumas relações de causa e efeito, para fazer o apanhado histórico que dá início a esta pesquisa. E, já que estamos falando de início e de subversão do tempo, quero começar esse trabalho prestando minha homenagem inicial a duas figuras que, sem elas, talvez o hip-hop não seria o que é hoje.

Duas figuras que não são artistas, mas que sem elas talvez os meus atravessamentos em torno da música fossem muito diferentes do que são atualmente. Chimamanda já dizia dos perigos de uma história única, tida como universal e que refletiria um ideal de humanidade branca, mas é preciso entender que, dentro das próprias cosmovisões não ocidentais de mundo, muitos agentes ainda permanecem no esquecimento. Como a própria autora diz, o problema dos estereótipos da história única é o fato de que eles não são necessariamente mentirosos, mas sim incompletos¹⁸. Para então lançar um novo olhar sobre esses agentes que possuem uma importância para o movimento hip-hop, precisamos fazer a travessia. Mais especificamente, uma travessia entre o interior de São Paulo e a Nova York dos anos 70.

¹⁷ Hermenêutica refere-se diretamente ao deus Hermes da mitologia greco-romana que, assim como Exú, é associado às encruzilhadas.

¹⁸ Adichie, 2019, p. 14.

2.1 - Conexão Bronx-Bauru

Luiz Fernando, assim como vários outros jovens espalhados pelo Brasil, era um ouvinte de rap e um fã de Racionais MC 's, o que fez com que ele fosse instigado a ir ao show do grupo na cidade de Bauru, no interior de São Paulo, no longínquo ano de 2005. Bauru não é um território desconhecido da minha pessoa, visto que a cidade de pouco mais de 450 mil pessoas fica próxima a Pederneiras, cidade de nascimento do meu pai e onde, quando criança, passei férias em diferentes oportunidades.

Stanley Milgram, renomado psicólogo norte-americano, uma vez propôs a teoria dos 6 graus de separação como experimento para provar que por pouco mais que cinco apertos de mãos estaríamos todos conectados ao redor do mundo. Como outros autores do hemisfério norte do mapa, sua teoria parece desconhecer como as territorialidades não hegemônicas são estruturadas. Mas, no meu caso e no de Luiz Fernando, talvez nossa proximidade fosse estruturalmente possível de estar interligada por poucas pessoas. Fato é que, independentemente de serem seis ou apenas um aperto de mão, algo nos aproximava mais do que contatos esporádicos entre conhecidos.

Mas do que isso, outro fator que nos aproxima é um dos elementos mais importantes para a construção de qualquer questão de identidade: o nome. No nosso caso, o sobrenome. Luiz Fernando, apesar de morar perto da cidade de meu pai, carregava o mesmo sobrenome da minha parte materna, no caso somos da grande família “Santana”. Por mais que seja um sobrenome bastante comum, essa aproximação familiar entre a minha pessoa e a persona de Luiz Fernando Santana foi um dos motores que me fizeram começar esta pesquisa e, como veremos na parte final do trabalho, sua figura retornará. Por ora, quero continuar falando um pouco mais sobre nossos entrecruzos.

Tanto eu quanto o Luiz Fernando Santana somos fãs de rap e sabemos como é fácil encontrar motivação para ir ao show do nosso grupo favorito. Talvez tenha sido isso que naquele 23 de janeiro de 2005 fez com que Luiz Fernando fosse à boate *Ecletic Hall* em Bauru. De camisa azul e shorts pretos, Luiz Fernando colocou seu melhor par de tênis branco para a noite, e de penteado lançou um *black* curto quase na zero. Tudo pronto para ver o show do grupo Racionais MC's. O grupo em questão dispensaria comentários em outras circunstâncias, até por se tratar do grupo de rap mais famoso do país e que, para bem e para o mal, influenciou toda uma geração, mas, nesse caso especificamente, aquele show realizado em Bauru marcaria para sempre o grupo tal como o hip-hop de uma maneira geral. Ali eles é que foram influenciados pelos acontecimentos.

Isso se deve ao fato de que Luiz Fernando, assim como vários outros jovens ao redor do país, foi vítima da máquina de moer gente que sempre assolou nossas terras desde o período da invasão. Alvejado a tiros durante o show do grupo, Luiz Fernando foi jogado no palco onde o grupo fazia sua apresentação. Em uma tentativa de salvar a vida daquele servente de pedreiro e estudante de 19 anos que estava no palco, Mano Brown interrompeu o show pedindo para que a plateia rezasse pela vida do garoto, porém Luiz Fernando não resistiu¹⁹.

Figura 6 – Recorte de jornal noticiando a morte de Luiz Fernando



Fonte – Jornal do Commercio (RJ), Edição 00093, ano 2005.

Infelizmente, a história de Luiz Fernando passa longe de ser uma exceção no contexto nacional onde a violência contra corpos e corpos pretos e racializados no geral é algo

¹⁹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2501200522.htm>

cotidiano e até mesmo banalizado em certos sentidos. Longe de ser algo associado à cultura hip-hop, a violência é um dado social que fez parte do cotidiano dos corpos pretos desde o período colonial até o contemporâneo. No caso do hip-hop, seus esforços sempre foram para estabelecer uma alternativa para que os jovens da periferia pudessem driblar essa violência e propor espaços de disputa não mortais para estes mesmos jovens, até porque o movimento que proporcionou o surgimento da cultura hip-hop também foi marcado pela morte de outro corpo racializado²⁰.

Mais de 30 anos separam o assassinato de Luiz Fernando de outra morte que abalou a cultura hip-hop como um todo e, nesse caso específico, podemos dizer que não se trata só de um marco para a cultura em si, mas do seu acontecimento embrionário, que viabilizou a sua Gênese. Para entendermos melhor o que quero dizer com isso, precisamos fazer a travessia para o hemisfério norte do mapa, mais especificamente para o subúrbio nova-iorquino do Bronx dos anos 70, local este que, posteriormente, viria a ser o berço da cultura hip-hop.

Ainda não havia hip-hop e nem sequer a própria juventude protagonista desse movimento tão capilar poderia imaginar o que estaria por vir. Os subúrbios da costa leste dos Estados Unidos eram marcados principalmente pela falência dos sistemas neoliberais que afetavam diretamente a população racializada dos grandes centros. Presidentes como Richard Nixon e Ronald Reagan utilizaram do discurso da “Guerra às drogas” e “Combate ao inimigo número um da América” como meio de estigmatizar na população negra a associação às drogas ilícitas. Com o Governo Nixon (1969 – 1974) tem-se o início do discurso de combate às drogas de forma mais enfática²¹, mas é somente no governo de Ronald Reagan (1981 – 1989) que a guerra às drogas se torna de fato uma guerra, com o uso, inclusive, dos mais avançados aparelhos repressores das forças de segurança até então²².

Para muitos, a periferia de Nova York se assemelhava a um campo de guerra, o que fez com que não demorasse muito para que a juventude presente nesses grandes centros começasse a procurar suas próprias maneiras de se defender do estado. Como bem nos ensina Racionais MC’s, a lei da selva nos exige medidas de sobrevivência que fogem de uma moral liberal de certo e errado.

²⁰ Parte da cultura hip-hop se pauta justamente em disputadas em que cada pilar pode oferecer aos seus representantes. MC’s batalham na rima, b-boys e b-girls disputam nos passos de dança, pixadores e grafiteiros disputam para ver quem rabisca mais muros. Apesar de ainda haver disputas e inimizades, é um processo distinto em relação aos acontecimentos anteriores ao surgimento do hip-hop que veremos logo mais.

²¹ Rodrigues Santana, 2018, p. 5

²² Muitas dessas informações foram retiradas do documentário 13ª Emenda (2017) com direção de Ava DuVernay. O documentário faz um recorte histórico desde a promulgação da 13ª Emenda do Constituição americana que, supostamente, teria encerrado a escravidão até as políticas de combate às drogas do governo Barack Obama.

De um lado, gangues de rua formadas principalmente por negros e porto-riquenhos se estruturavam para defender seus territórios de possíveis invasores. Já no outro extremo do mapa, os *vatos locos*²³ também começaram a se estruturar em grupos após um longo caminho de viagem pela fronteira. Tanto de um lado quanto do outro você tinha uma juventude racializada que, devido ao abandono dos governos e ao racismo estrutural “*made in América*”, começou a desenvolver suas próprias maneiras de autodefesa.

A autodefesa, nesse caso, assume uma legitimidade por meio da coletivização desses sujeitos subalternos frente à violência do Estado. A filósofa Bruna Martins Coelho, em sua resenha crítica do livro “*Se défendre: une philosophie de la violence*”, da também filósofa Elsa Dorlan, vai trazer alguns exemplos de como a autodefesa foi usada por grupos marginalizados de formas distintas como única alternativa de resistência à violência de Estado norte-americano. Segundo Bruna Martins:

“Partir do músculo, e não da lei – a única saída para a subjetividade arruinada, é a luta real. O uso subalterno da autodefesa ganha legitimidade quando coletivizado. A politização da raiva impulsionou, nos Estados Unidos, a organização não apenas do movimento negro, mas do feminismo das mulheres negras e da militância LGBT.” (Martins Coelho, 2019. p. 293)

Ainda em diálogo com Elsa Dorlan, Bruna Martins vai colocar que:

“Quando o Estado é incapaz de assegurar a integridade dos cidadãos, quando ele faz vistas grossas às agressões racistas, fomentando a fantasia de que os problemas sociais seriam gerados pela animalidade primitiva ou incivilidade dos negros, quando os tribunais deixam impunes as execuções perpetradas pelas milícias, quando, em suma, não há justiça, a única alternativa é —voltar à lei da selva. *Negroes with guns* nasce desta constatação” (Martins Coelho, 2019. p. 291)

Negroes with guns, trata-se de um texto do ex-ativista do Partido dos Panteras Negras Robert Williams sobre a necessidade direta dos negros se armarem frente ao Estado. A produção teórica do Partido dos Panteras Negras nos ajuda também a entender como a criação desses primeiros agrupamentos de jovens racializados e organizados em grupos de autodefesa assume uma dupla caracterização problemática. Huey Newton, outra grande liderança dos Panteras Negras, vai colocar em seu texto “*The Women's Liberation and Gay Liberation Movements*” como um ideal de masculinidade negra via na figura das mulheres e dos homossexuais uma ameaça que, de certa forma, minava a possibilidade de pensar ações em conjunto com outros grupos frente a um inimigo em comum.

Porém, a crítica de Huey Newton não se aplica somente a pensar o movimento negro em questão. Tal como outros exemplos que Elsa Dorlan coloca em seu livro, muitas vezes a

²³ “Vatos locos” era o nome utilizado para se referir a gangues de rua de maioria mexicana ou chicana que atuavam na costa oeste dos Estados Unidos.

organização de grupos de autodefesa de um coletivo de pessoas marginalizadas implicava a legitimação da violência estatal ou pessoal contra outro grupo. No caso da formação das primeiras gangues de rua do Bronx, você tem jovens se organizando para fazer frente ao Estado repressor, mas também para se contrapor a outros grupos de pessoas racializadas que disputavam aquele mesmo espaço. Talvez Huey Newton ficasse profundamente incomodado ao ver grupos de explorados racializados – em sua maioria negros e porto-riquenhos – degladiando-se entre si enquanto podiam estar lutando contra o inimigo em comum, mas, para a sorte de Huey e desses jovens, o estalo de consciência necessário viria de um outro militante do Partido dos Panteras Negras.

Assim sendo, não demorou muito para que as primeiras gangues pudessem surgir. *Black Spades*, *Savage Skulls*, *Reapers Bronx* são alguns exemplos das principais gangues atuantes no Bronx no início da década de 70. Porém, uma gangue se sobressai em meio a tantos grupos que se estruturam na época. A *Ghetto Brothers* tem um papel central quando pensamos no processo de apaziguamento entre as gangues do Bronx, que foi o embrião do surgimento do hip-hop. Influenciados pelo militante do Partido dos Panteras Negras Joseph Mpa, a gangue assumiu uma postura distinta das demais quando o assunto era lidar com problemas relacionados a outros grupos.

O seu líder, Benjy Melendez²⁴, um jovem porto-riquenho de origem judaica foi quem encabeçou as negociações de paz com as demais gangues. No entanto, o que desencadeou todo esse processo, tal como no caso de Luiz Fernando descrito nas páginas anteriores, foi uma perda física, de uma pessoa que as historiografias do movimento hip-hop ainda negligenciam em grande parte. Black Benjy²⁵, cujo o nome real é Cornell Benjamin, como o próprio nome sugere, era um jovem negro de ascendência porto-riquenha membro da *Ghetto Brothers* e muito próximo a Benjy Melendez, o que fez com que ambos compartilhassem o mesmo nome.

Diferentemente das outras gangues, que possuíam os chamados "senhores da guerra", que se encarregaram de treinar os demais membros para confrontos físicos, a *Ghetto Brothers* possuía o "senhor da paz", cuja função era justamente intermediar conflitos entre grupos distintos. Essa função ficava justamente a cargo de Black Benjy que, durante um processo de

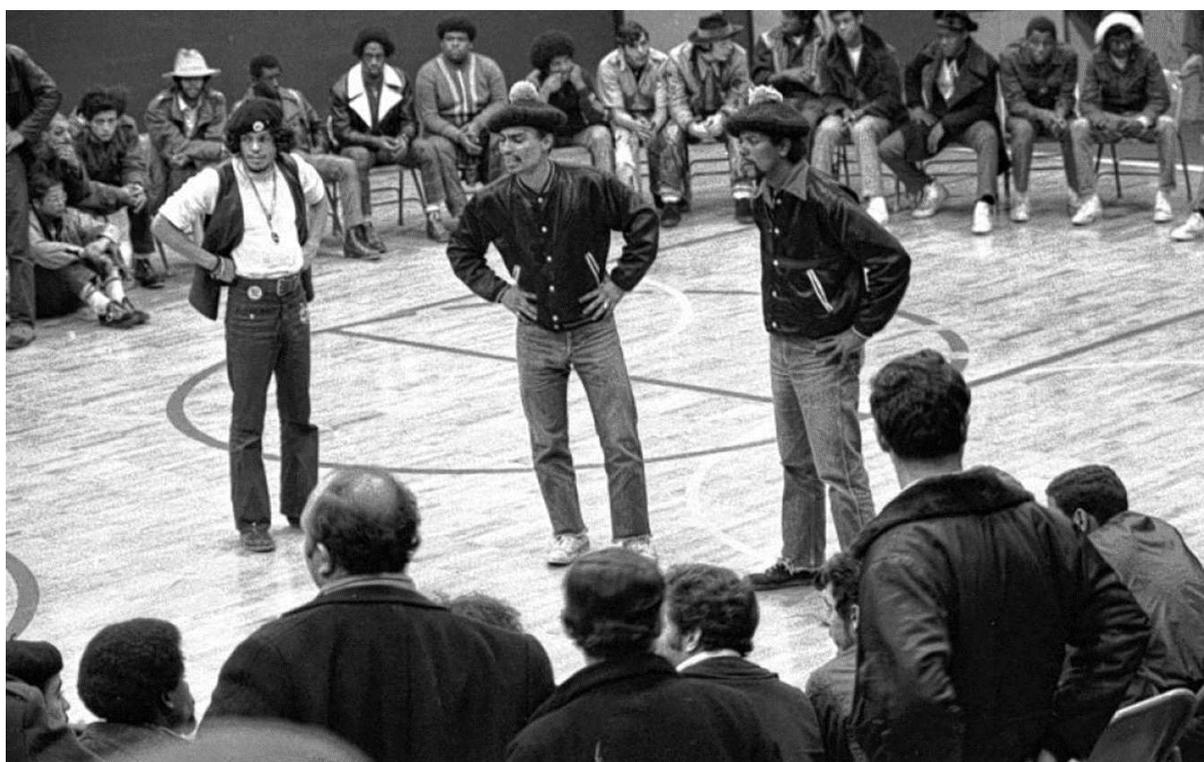
²⁴ É importante destacar que há poucas produções em português acerca das origens do hip-hop anteriores às festas no Bronx. No caso da história do Ghetto Brothers e das gangues de Nova York, o material usado como referência é a HQ intitulada "Ghetto Brother: Uma lenda do Bronx" que retrata um relato pessoal de Benjy Melendez acerca dos acontecimentos. A fim de diversificar as referências deste contexto, foram utilizados também recortes de jornal da época – principalmente o *New York Times* - que explicam um pouco da atuação das gangues do Bronx, além do documentário *Flyin' Cut Sleeves* (1993) um dos poucos materiais audiovisuais que retrata o período.

²⁵ Algumas referências variam quanto a grafia do seu apelido, aparecendo tanto "Benjie" como "Benjy".

negociação entre duas gangues rivais, fora assassinado por aqueles que se recusaram a dialogar.

A morte de Black Benjy poderia ter sido a última fagulha necessária para inflamar o barril de pólvora que se encontrava no Bronx naquele momento. Os ânimos já estavam exaltados, mas ao invés de estourar uma guerra entre gangues no subúrbio de Nova York, a morte de Black Benjy fez com que a pacificação fosse posta finalmente em pauta para esses jovens que dariam início à cultura hip-hop²⁶. Se Black Benjy morrera em nome da paz, nada mais justo que sua memória fosse posta em prol da mesma.

Figura SEQ Figura 1ª ARABIC 7 – Foto da Reunião de Paz da Avenida Hoe (1971) realizada na quadra do ginásio Bronx Boys and Girls Club



Fonte – Disponível em: <https://www.hiphopintegration.com/history-of-hip-hop>

Foi nesse contexto que, no ano de 1971, foi realizada a Reunião de Paz da Avenida Hoe em Nova York, onde as principais gangues da cidade puderam colocar suas diferenças na mesa e chegar a um acordo vantajoso para todos aqueles que estavam presentes. Ao final da reunião, um documento foi assinado garantindo o compromisso de paz entre as gangues e estabelecendo uma colaboração mútua entre os que passaram a ser conhecidos como “A

²⁶ Figuras como Afrika Bambaataa e DJ Kool Herc, creditados como os fundadores do movimento hip-hop junto com Cindy Campbell, eram membros dessas gangues que se dissolveram após o processo de pacificação. No caso de Afrika Bambaataa, ex-membros da sua antiga gangue chamada *Black Spades* posteriormente formaram a base da Universal Zulu Nation, uma das principais organizações da cultura.

Família”²⁷. Pela primeira vez, o sentimento de colaboração e irmandade, que seria a base para o que viria a ser o hip-hop, parecia extrapolar os limites impostos pelas gangues e começava a se constituir como de fato uma “família” com diferentes núcleos, mas com um ideal comum.

É importante destacar como o processo de paz da Avenida Hoe proporcionou uma nova vivência no espaço urbano para esses jovens. Com o acordo de paz em vigor, já era possível para a juventude daquele espaço transitar melhor por diferentes bairros do subúrbio sem o medo de retaliações por parte de grupos rivais²⁸. Não demorou muito para que as primeiras confraternizações dessa juventude comessem a florescer. As festas de volta às aulas que traziam consigo elementos do *sound system* jamaicano, além de outras influências de diferentes grupos que estavam presentes naquele espaço, foi o elemento catalisador para o surgimento do hip-hop e seus cinco²⁹ pilares fundamentais: a dança, a mixagem, a oralidade, a arte urbana e o conhecimento como elemento regente de todos.

Assim como a morte de Black Benjy provocou um ruído no cenário suburbano nova-iorquino a ponto de acarretar uma mudança de ares que proporcionou o surgimento do hip-hop, a morte de Luiz Fernando, narrado nas páginas anteriores, também garantiu uma mudança significativa no cenário brasileiro.

Em 2005, ano da morte de Luiz Fernando, o hip-hop já era um movimento consolidado no Brasil, cujas influências transatlânticas advindas do hemisfério norte do continente já provocavam grandes ressonâncias por aqui. O movimento que teve como precursor os encontros na estação de Metrô São Bento e na rua 24 de maio – ambas no centro de São Paulo – já influenciava diversos jovens pelo país, por meio de um movimento que, apesar de importado dos Estados Unidos, já recebia contornos próprios nas nossas terras.

Dentre os vários artistas alavancados com a chegada do hip-hop no país, nenhum deles ganhou uma dimensão tão significativa quanto o grupo paulistano Racionais MC’s. Formado por quatro jovens negros da periferia de São Paulo, o grupo representou um rompimento com o ideal de música popular brasileira, fundamentada numa visão ufanista

²⁷ (Voloj; Ahlering, 2019. p. 77)

²⁸ Há registros de que o *modus operandi* das gangues do Bronx afetava também as relações interpessoais. Durante a pesquisa, foi encontrado uma reportagem relatando que as meninas de determinadas gangues eram impedidas de se relacionar afetivamente com pessoas de outras gangues sem que houvesse um aval das lideranças. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1972/05/09/archives/for-hundreds-of-girls-in-city-street-gangs-offer-a-way-of-life-in.html>.

²⁹ Como dito anteriormente, essa definição de 5 pilares do hip-hop é bastante flexível no momento atual. Elementos como a moda, o beatbox e a pixação mostram como pensar somente cinco pilares fundamentais não dá conta da dimensão do movimento. A escolha por utilizar essa definição mais arcaica se deve ao fato que, no momento histórico narrado, esses eram tidos como os únicos pilares em vias de consolidação.

onde a ideia da democracia racial por meio da música, do esporte e da cultura ainda encontrava bastante eco em um ideal de nação.

Verdade seja dita, o Racionais MC's não foi o primeiro grupo a escancarar como as chagas do racismo estrutural ainda estavam mais atuantes do que nunca no cotidiano ordinário da nação, mas, sem dúvidas, o seu pioneirismo se deve a ter sido o primeiro grupo a abordar tais temas de forma direta e sem “firulas”. Os versos iniciais da música “Capítulo 4, versículo 3”, música de abertura do célebre álbum “Sobrevivendo no Inferno” (1997), bombardeiam o ouvinte com uma série de dados acerca da desigualdade social e da violência de Estado contra corpos pretos. Os dados falados pelo Primo Preto – interpretado na música pelo DJ da banda KL Jay – são só o prenúncio de toda rebeldia colocada pelo grupo no álbum.

Apesar de “Sobrevivendo ao Inferno” ser considerada uma das principais obras do grupo, para o representante principal do grupo, no caso Mano Brown, o disco representou um afastamento da periferia. “O disco que mais afastou a gente da favela foi o Sobrevivendo ao Inferno. O povo da faculdade que amou aquilo lá...” nas próprias palavras de Mano Brown no documentário da Netflix de 2022 intitulado “Racionais: Das ruas de São Paulo para o mundo”. A fala de Mano Brown é complexa e pode induzir ao erro por estar amparada num momento muito particular da própria vida do artista.

“Sobrevivendo ao Inferno” somente foi adentrar o espaço acadêmico muito tempo após o seu lançamento, e suas ressonâncias na periferia e na favela foram fundamentais para influenciar vários artistas da sua geração e posteriores. Com certeza não foram só os acadêmicos que curtiram o disco tendo sido, inclusive, um dos trabalhos mais sampleados por artistas provenientes da periferia³⁰ nos anos posteriores, pela sua expressão tão significativa. Tamanha expressão fora proporcionada, dentre outras coisas, por uma mudança de linguagem do grupo que se distanciou de um certo caráter professoral das primeiras produções e encarnou uma postura mais acolhedora transfigurada na ideia do “pastor marginal³¹”.

A fala de Mano Brown, portanto, pode demonstrar um desconforto com a obra que não está relacionado ao seu caráter estético em si, mas por acontecimentos tanto na vida pessoal do artista como nos palcos que marcaram sua persona. Digo isso pois se retornarmos ao documentário “Racionais: Das ruas de São Paulo para o mundo” vemos que o afastamento que Brown coloca coincidiu com episódios de violência em shows do grupo que acabaram

³⁰ A exemplo dessas ressonâncias provocadas pelo álbum Sobrevivendo ao Inferno (1997), temos ocorrências das músicas sendo usadas como samples por artistas como Sabotage na música “Cocaína” e mais recentemente na música “\$enhor” de FBC. Os exemplos são muitos de como o álbum afetou toda uma geração de artistas periféricos e segue afetando até hoje.

³¹ Oliveira, 2018. p. 31.

por marcar por completo a trajetória, não só dos integrantes da banda, mas do hip-hop brasileiro de uma maneira geral. E essa mudança de chave se deu em moldes ao mesmo tempo similares e distantes ao que se sucedeu após a morte de Black Benjy nos anos 70 's. E a similaridade que podemos destacar desses dois casos é que, tanto em um quanto em outro, uma reunião foi necessária para que se tomassem novos contornos.

Com o assassinato de Luiz Fernando em Bauru, os integrantes do Racionais MC's convocaram uma reunião com outras lideranças de grupos de rap influentes na época na casa de shows Green Express, em São Paulo. Segundo o antropólogo Ricardo Teperman, a reunião teve como finalidade um acordo para que o hip-hop nacional fosse totalmente apartado do crime organizado e assim se mantivesse o distanciamento entre o local da marginalidade e o local da criminalidade³².

Se tomarmos como comparação o contexto norte-americano, somente no ano de 2021 faleceram cerca de 250 rappers nos EUA, sendo que, desse montante, 200 faleceram vítimas de violência armada³³. No contexto nacional, os casos de mortes de grandes nomes do hip-hop vítimas de violência armada perpetrado por grupos rivais ou questões relacionadas ao crime são excepcionalmente raros de acontecer e, quando acontecem, viram mártires pelo fim da violência como no caso de Sabotage, morto em 2003 por conta de uma antiga dívida do seu tempo no crime organizado³⁴. Se a reunião no Green Express de 2005 foi a responsável por salvar muitos artistas periféricos nos anos seguintes à sua realização, fica o questionamento para pesquisas futuras, mas fato é que o contexto nacional opera em um ritmo diferente quando pensamos na construção desses dois locais de atuação, sendo um o da marginalidade e outro o da criminalidade.

Para além de uma possível tomada de consciência do movimento, a reunião da Green Express também representou uma outra virada de chave para o rap na questão da profissionalização do meio. Segundo Bruno Torturra, jornalista que acompanhou na época a apuração dos fatos sobre a reunião, o encontro tinha como finalidade principal atuar nesses dois principais eixos, ou seja, tomar medidas para frear a violência nos shows e ao mesmo tempo dar um novo rumo para o movimento. Assim sendo, além de um acordo pela manutenção da segurança para os artistas do gênero, também teria sido firmada uma responsabilidade conjunta para garantir uma melhor experiência para os ouvintes e os artistas.

³² Teperman, 2015. p. 71-72.

³³ Esse levantamento foi feito pelo canal Hip-hop Universe TV no youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XrslffE1Br8&t=8s>

³⁴ Vale destacar que isso é uma característica principalmente ligada ao rap, pois se pegarmos como recorte o funk, infelizmente, é mais comum vermos casos de violência armada direcionada à artistas desse segmento musical. Dentre desse contexto, um dos principais marcos dessa violência foi a onda de assassinatos contra MC's de funk na Baixada Santista entre os anos de 2010 à 2012, crimes esses até hoje sem solução.

Atualmente, há muita dificuldade de acesso às informações relacionadas à reunião da Green Express de 2005 motivada pelo assassinato de Luiz Fernando Santana. Não havendo muitas citações em materiais sobre o hip-hop brasileiro. Até hoje, o conteúdo da reunião não foi inteiramente descoberto, tendo em vista um possível pacto de silêncio entre os participantes do acontecimento.

Fato é que muitos outros fatores explicariam uma possível consciência de não violência que hip-hop desenvolveu em solo brasileiro anteriores ao próprio ano de 2005. Destaque principalmente para a atuação das posses³⁵ nos anos 80's e começo dos anos 90's, que foram processos de aquilombamento extremamente importantes para pensar a conscientização dos jovens de periferia por meio da cultura hip-hop.

Mesmo a própria noção de “criminalidade” foi um dos fatores fundamentais para pensar a redução da violência, não só em shows, mas na periferia como um todo. Pensar que organizações criminosas, como o caso do Primeiro Comando da Capital (PCC), tiveram como um dos principais focos de atuação, a redução das mortes na periferia em uma das épocas mais violentas para a sociedade civil brasileira, marcada principalmente por episódios como a Chacina de Vigário Geral, Chacina da Candelária e os famosos Massacre do Carandiru.

É importante pontuar acerca da criminalidade por algumas razões. Primeiro porque, quando falamos de artistas periféricos, sejam eles do hip-hop ou das demais produções artísticas, em muitos casos é difícil pensar numa dissociação total com a criminalidade, principalmente se pensarmos como o crime é um dado social desse espaço que se ramifica, inclusive, por relações familiares e afetivas desses sujeitos.

Contato este que não depõem nem contra nem a favor desses artistas, tratando-se apenas de um dado do território que cada indivíduo parte³⁶. Assim sendo, quando falamos da questão da criminalidade é preciso se desvincular de noções binárias de “certo” e “errado”, sem se deixar cair nem em uma moral justiceira, muito menos em uma romantização.

De certa forma, a reunião da Green Express representou uma mudança de rumos para os integrantes do movimento, tal como a reunião da Hoe Avenue no Bronx da década de 70,

³⁵ As posses eram organizações que atuavam em determinado bairro ou região funcionando como uma espécie de “sindicato” de artistas relacionados com o hip-hop. Para além de ajudar na ascensão de determinados artistas promovendo eventos e shows, as posses também trabalhavam diretamente na função pedagógica indo em escolas para tratar de assuntos que afetavam diretamente a juventude negra como o consumo de drogas e a aids. Atualmente, organizações como a Central Única das Favelas e o Geledés - Instituto da Mulher Negra têm suas origens nas primeiras posses da cultura hip-hop no Brasil.

³⁶ É curioso pensar como artistas brancos nunca são enquadrados como “associados ao crime” mesmo tendo relações bem próximas com esse meio. A exemplo disso, até o presente momento nunca encontrei algum pesquisador taxar um Hélio Oiticica de associação criminosa por sua amizade com o Cabeça Cavallo, diferentemente de artistas como Rennan da Penha que vira e mexe precisam se justificar na instância jurídica por questões análogas.

mas em ambos os casos estamos falando de acontecimentos pontuais e que precisam ser analisados de forma mais profunda em futuras pesquisas. Destacar isso, porém, não tira o peso de figuras como Luiz Fernando e Black Benjy, cujas mortes continuam sendo marcos de uma cultura em constante transformação. Se tem uma coisa que ambas as figuras provocaram foram as afetações nos agentes que compartilharam o momento histórico de suas presenças em vida. E seguem afetando até hoje. No meu caso, as afetações atravessam de diferentes maneiras, mas isso é papo para outro capítulo.

Comecei esta pesquisa com esses dois casos específicos porque creio que eles refletem um pouco do que são as transformações pelas quais o movimento hip-hop passou durante seus quase 50 anos de existência, sem querer delimitar um tempo ou local histórico específico. De um lado, uma morte foi o suficiente para que um acordo de paz pudesse ser firmado para que o hip-hop pudesse, enfim, emergir e se consolidar e, do outro lado da América, outra morte foi responsável por afetar os integrantes da primeira geração do hip-hop a ponto de algumas mudanças serem discutidas em conjunto.

Tais exemplos também são importantes para tensionarmos esse local de pertencimento ou de origem que muitos pesquisadores afirmam, colocando o hip-hop como uma produção norte-americana e as produções emergentes em outros países como um reflexo direto dessa “matriz de produção”. Segundo Moacir dos Anjos em seu texto “Local/global – arte em trânsito”, o processo da globalização permite uma superação da noção de pertencimento do fazer artístico frente às novas dinâmicas colocadas pela maior conexão da rede mundial de computadores e pela desnacionalização da produção de mercadorias³⁷.

A indústria do hip-hop – não confundir aqui com o movimento hip-hop com um todo – enquanto um produto direto de um processo globalizatório não foge à regra dessa equação, uma vez que sua presença nos mais diferentes contextos geográficos e culturais, permite a emergência de novas leituras que colocam em xeque questões antes vistas como monolíticas. Talvez os Estados Unidos tenham seus méritos na consolidação do movimento, bem como na criação da indústria em torno do mesmo, mas isso não tira nossos méritos de trabalharmos o hip-hop em outros compassos que, provavelmente, não seriam acessados no hemisfério norte do mapa.

Em se tratando dessas novas e diferentes dinâmicas, fato é que o movimento hip-hop está em constante metamorfose desde o seu nascimento na primeira festa do gênero, organizada pelos irmãos Cindy Campbell e Kool Herc, além do DJ Afrika Bambaataa. O que começou como uma festa para a juventude, uma espécie de “zona autônoma temporária”

³⁷ Anjos, 2005. p. 9.

como colocaria Hakim Bey, se tornou um dos gêneros musicais mais questionadores do seu local social, com músicas como “*The Message*” e “*Fuck The Police*” até se tornar uma das indústrias mais lucrativas do entretenimento contemporâneo.

Porém essas novas dinâmicas oriundas da cultura hip-hop parecem ganhar uma nova camada em nosso contexto contemporâneo. A consolidação do hip-hop como indústria evoca muitas questões éticas quando pensamos na produção de artistas que se dizem “contra o sistema”, mas que atuam diretamente no seu interior. Para além de uma certa contradição em que muitos artistas se encontram, para outros, a experiência do “fazer hip-hop” precisa ser ressignificada.

Através dessa contextualização histórica inicial e da compreensão de que a presente pesquisa se propõe a debater uma produção artística e cultural extremamente volátil e com várias ressignificações ao longo da história, podemos enfim começar o debate em torno daquilo que eu considero o ponto inicial desta pesquisa. No caso, os debates em torno da assim chamada geração “pós hip-hop”.

2.2 - Do pós hip-hop ao fim da história da arte

“Cada geração deve descobrir sua missão, cumpri-la ou trai-la, em relativa opacidade”

(Frantz Fanon)

Dentre os grandes desafios que encontrei no meu período de graduação em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), encarar os mais diferentes processos de historiografia da arte se mostrou um dos mais complexos. De Vasari até Didi-Huberman, pensar métodos historiográficos e filosóficos para compreender a arte em seu tempo histórico sempre se mostrou uma tarefa complexa. Mais complexa que essa tarefa era pensar como a historiografia da arte poderia ser útil para desenvolver o meu interesse de pesquisa em torno das práticas da arte urbana como o graffiti e a pixação, que eram, até então, meu principal interesse dentro da cultura hip-hop e dos quais eu já fazia parte há alguns anos.

A conclusão a que cheguei após formado era de que não havia uma necessidade de utilidade direta para o que eu estava me propondo a discutir, até porque tal postura demonstrava a reprodução de um pensamento arcaico ao buscar validação por meio das “escrituras sagradas” da historiografia da arte europeia. Por mais que atualmente eu entenda que não há uma obrigatoriedade de ficar referenciando tais autores de forma mecânica para buscar uma chancela acadêmica, isso não impede o fato de que podemos utilizar de forma estratégica e colaborativa muitas das elaborações teóricas destes mesmos autores, até certo ponto. Dentre todas as questões que ficaram internalizadas desde a graduação, o ato de questionar nossas fontes é algo que sempre tento fazer.

Para uma pesquisa que se pauta em entender os entrecruzos do hip-hop com a arte contemporânea é quase inevitável esbarrar nesses autores, seja como um referencial teórico a ser utilizado em proveito próprio, seja como forma de questionar os seus limites quando pensamos produções descentradas do eixo artístico tido como hegemônico. Tal como no capítulo anterior, me proponho a começar este debate de uma forma não linear, no caso, começando pelo fim. Mais especificamente pelo fim da história da arte.

Pensar o fim da história da arte não é pensar em um fim absoluto da produção artística como se tudo o que se realizasse após esse fim estivesse inserido em algum limbo “ahistórico”. Na realidade no momento atual se mostra necessário pensar a arte fora dos moldes tradicionais propostos pela historiografia hegemônica. A utilização do léxico “molde” para pensar esse momento atual não é por acaso, visto que autores como Hans Belting no

prefácio de seu livro “O fim da História da Arte” vai propor justamente que falar de fim da história da arte não significa que ela tenha acabado, mas que a imagem perdeu o seu enquadramento, visto que o objeto e seus objetivos mudaram. O discurso sobre essas imagens, portanto, também deve ser mudado³⁸.

Ao falar do epílogo da história da arte, Belting vai se referenciar a outros que, por sua vez, também se propuseram a pensar a produção artística sob novos paradigmas. Em diálogo direto com Walter Benjamin, o autor vai colocar que:

“Quer se trate da “perda da aura”, que Walter Benjamin via como uma oportunidade histórica para uma arte nova, quer da “perda de eixo”, lastimada por Hans Sedlmayr numa modernidade que saiu dos trilhos, o epílogo estava rapidamente à disposição. O mesmo vale para a perda do conceito de obra, concluída a partir de aparições como o Fluxus ou a arte conceitual. A obra individual, que como algo original ocupava um lugar sólido na consciência do público, parecia substituída por um espetáculo artístico fugaz no qual havia apenas espectador e ator, mas não observador. Na arte multimídia os videoteipes sempre desaparecem depois de exibidos, ou as instalações, depois de desmontadas. Desse modo, a duração que existia na presença da arte é substituída por impressões que se ajustam ao caráter fugaz da percepção atual.” (Belting, 2006, p. 31)

Como coloca Hans Belting, a emergência de novos campos da produção artística – onde principalmente a arte conceitual e a performance ganham destaque – provocou uma reverberação em torno do próprio conceito de obra. Uma vez que a era da história da arte coincide com a era dos museus, como pensar uma produção fugaz e efêmera e que questiona esses próprios enquadramentos do museu e das galerias?

Muitos autores/as se propuseram a tentar entender melhor essa e outras perguntas que começaram a ganhar destaque após o fim da segunda guerra mundial e com a consolidação da arte contemporânea. Mas no que essa discussão nos interessa para entender o hip-hop contemporâneo? Bom, basicamente em tudo, mas não praticamente. Digo isso pois da mesma maneira que se falava em uma “crise” da história da arte provocada por novas leituras e novos agentes no campo, podemos dizer que com a virada do século XX para o XXI o hip-hop, por sua vez, também adentrou em um momento de crise da produção.

Entenda-se crise, nesse sentido, fora de um julgamento de valor maniqueísta, como se algo fosse uma virada de chave negativa na produção do movimento desde então. Crise no sentido de entender que certos enquadramentos, típicos da própria produção do gênero, começaram a ser postos em xeque por novos agentes que, imersos em uma nova dinâmica de produção, tensionaram e seguem tensionando o que é entendido como local comum do movimento hip-hop. A essa nova virada de chave colocada por novos agentes é o que alguns

³⁸ Belting, 2006, p. 12.

autores norte-americanos chamam de geração “pós hip-hop”, cujo pioneirismo do uso do termo creditamos ao diretor e escritor M. K. Asante que, no ano de 2006, escreveu seu primeiro artigo sobre o tema intitulado “*We are the post hip-hop generation*”³⁹.

Diferentemente de Hans Belting, que na primeira edição de “O fim da História da Arte” se preocupou em colocar um ponto de interrogação ao final do título de seu trabalho por ainda não estar seguro em afirmar um fim para a história da arte até então, no caso de M. K. Asante o autor crava com toda certeza já no seu primeiro artigo que algo novo estava emergindo. “Nós somos a geração pós hip-hop”⁴⁰ foi mais que um artigo de opinião publicado em um jornal virtual da época, foi uma espécie de manifesto silencioso do que já acontecia em solo norte-americano e que ainda estava para encontrar eco nos artistas de outros contextos.

Apesar da diferença de postura entre Hans Belting e M. K. Asante, um aspecto aproxima as formulações teóricas do historiador da arte alemão e do escritor afro-americano. Tanto no livro de Belting quanto no artigo de Asante está posta a necessidade de pensar cada campo frente às novas formulações que já não dão conta de explicar o que era entendido como basilar de cada meio. Da mesma forma que pensar o fim da história da arte não significa dizer que a mesma acabou, falar que hoje vivenciamos uma geração “pós hip-hop” não pressupõe que o hip-hop foi superado como o próprio autor coloca em seu artigo, mas evidencia a necessidade de analisá-lo por meio de novos contornos. E que contornos seriam esses?

Primeiramente, segundo o artigo de Asante, pensar o pós hip-hop é, antes de tudo, pensar em um conflito geracional que marcou a comunidade negra norte-americana no século passado. Nesse sentido, Asante vai estabelecer uma divisão em três partes de contextos históricos da comunidade negra que ficaram caracterizados por novas perspectivas de luta e a utilização de novas estéticas performáticas.

A primeira geração que o autor coloca é a chamada “Geração dos Direitos Cívicos”, caracterizada principalmente pela luta da comunidade negra, hispânica, indígena e de outras minorias sociais diante da segregação racial que ainda imperava nos EUA. Esse período histórico é marcado principalmente pelo uso da oralidade como ferramenta de conscientização das massas, que ficou estigmatizado nos discursos de figuras públicas como Martin Luther King e Malcolm X. Além disso, foi um momento de intenso posicionamento

³⁹ Disponível em:

<https://www.sfgate.com/opinion/openforum/article/We-are-the-post-hip-hop-generation-2504977.php>

⁴⁰ Tradução livre do título do artigo;

de figuras religiosas que se opuseram ao racismo estrutural no país, principalmente vindo de pastores negros e líderes religiosos de vertente muçulmana e afro-diaspórica.

A segunda geração é justamente a “Geração Hip-hop”, que vai ser formar em um momento onde certos aspectos da segregação racial nos EUA já estavam superados, mas outros tantos perduravam. Como o próprio nome sugere, essa geração vai surgir em paralelo ao nascimento do hip-hop, cujos primeiros protagonistas do movimento eram filhos e filhas diretos da geração dos direitos civis de onde o movimento herdou parte de seu viés combativo frente ao racismo e ao Estado.

Porém, apesar de haver essa relação direta entre uma geração e outra, fato é que se estabeleceu uma crise entre a geração dos direitos civis e a geração hip-hop. Essa crise tem como pano de fundo a diferença de mentalidade e as influências políticas que cada geração tomou para si e acabaram entrando em constante conflito. Como dito anteriormente, muitos líderes da geração dos direitos civis possuíam uma moral muito ligada ao discurso religioso de viés abraâmico⁴¹, o que fez com que muitos condenassem o movimento hip-hop baseado em uma moral religiosa.

Entre os casos de destaque desses conflitos, está o processo de Rosa Parks⁴² contra a dupla *Outkast* pelo uso indevido de seu nome no título de uma das músicas do grupo, o que levou a um longo processo judicial que se estendeu por bastante tempo. Além do caso de Rosa Parks, outra figura proeminente da geração dos direitos civis que entrou em conflito com os agentes da geração hip-hop foi Delores Tucker⁴³, que direcionou uma série de críticas aos artistas do hip-hop, os quais considerava reprodutores de discursos machistas e de apologia à criminalidade, o que lhe rendeu uma série de ataques vindo de artistas do meio que viam suas críticas como reflexo de uma visão preconceituosa do movimento. Apesar da generalização de Delores Tucker ser equivocada, seu discurso fazia críticas válidas, visto que os próprios ataques que recebeu por meio de *disses*⁴⁴ de diversos artistas, possuíam um caráter misógino e racista contra sua pessoa enquanto mulher preta.

No caso dos outros pilares do hip-hop, para além da questão musical, os conflitos de uma geração para outra também ficaram evidentes, como é possível visualizar no

⁴¹ No sentido de que você tinha uma presença significativa de líderes cristãos e muçulmanos nos EUA tendo a figura do profeta Abraão como uma figura comum entre ambas as religiões.

⁴² Rosa Louise McCauley (1913 – 2005), mais conhecida como Rosa Parks, foi umas das principais ativistas do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos tendo ficado reconhecida por ter se recusado a ceder seu lugar no ônibus para um homem branco.

⁴³ Cynthia Delores Tucker (1927 – 2005), foi uma ativista ligada ao movimento dos direitos civis nos Estados Unidos. Dentre os cargos que ocupou, Delores foi presidente e fundadora do Congresso Nacional de Mulheres Negras, além de ter sido a primeira mulher negra secretária de estado do país.

⁴⁴ *Disses* é um aportuguesamento advindo da palavra em inglês *diss*. Dentro do hip-hop, uma *diss* é caracterizado como uma música feita com o propósito de ataque direto a outra pessoa ou artista.

documentário “*Styles Wars*” de 1983, quando houve uma grande campanha de desmobilização da prática do graffiti por parte da prefeitura de Nova York, que não se furtou em utilizar as imagens dos lutadores de boxe Héctor Camacho e Alex Ramos como garotos propagandas da campanha. Como o esporte, em especial o boxe, tinha grande relevância para a geração dos direitos civis, principalmente através de figuras como Muhammad Ali, a presença de dois boxeadores criminalizando a prática do graffiti mostra-se bastante sintomática nesse contexto⁴⁵.

Os exemplos são muitos, e o que fica evidente em todos os casos é como a geração hip-hop sofreu com hostilidades e críticas por parte da geração anterior que vivenciou a luta dos direitos civis. Em muitos casos as críticas direcionadas aos agentes da cultura hip-hop podem ser consideradas válidas até certo ponto, mas em certos casos faziam coro com os estereótipos entendidos como negativos ao movimento.

Tudo isso para exemplificar um ponto chave da teoria de M. K. Asante, que vai ser a base para entender o pós hip-hop, visto que, para o autor, uma geração se estabelece mediante uma ruptura com a geração anterior. Assim sendo, da mesma forma que a geração hip-hop rompeu com certos ideais colocados pela geração dos direitos civis, a geração pós hip-hop vai se construir mediante uma crítica direta à geração hip-hop rompendo com certas ideias monolíticas do movimento. Segundo o próprio Asante, a assim chamada geração pós hip-hop se caracteriza por uma juventude que não mais se vê representada plenamente pela geração anterior, necessitando de um novo *ethos* do que é ser real para que novas produções possam emergir⁴⁶. Agora, quais fatores foram determinantes para essa segunda virada de chave?

Primeiramente, um dos motivos que Asante coloca é o fato de que nossa geração está imersa no processo globalizatório, onde o acesso às redes de informação está mais acessível⁴⁷, em especial, o acesso à internet. O que muitos pesquisadores veem como algo danoso, para os amantes do hip-hop possibilitou um contato mais constante com produções internacionais, bem como de outras regiões do próprio país. É só lembrar que aqui no Brasil tivemos o site Bocada Forte, que permitia batalhas de rima de forma online. Além das batalhas de rima, batalhas de mixagem também eram comuns no site, o que demonstra uma nova possibilidade de produção sonora descentralizada. Antes, para se produzir, era necessário uma mesa de mixagem. Com o advento da internet bastaria um software que

⁴⁵ OBSERVATÓRIO RACIAL DO FUTEBOL:
<https://observatorioracialfutebol.com.br/boxe-o-braco-negro-e-o-golpe-no-racismo/> Acessado em: 15 jan. 2023.

⁴⁶ Asante, 2008. p. 20.

⁴⁷ Asante, 2006.

cumprisse o papel do mesmo, possibilitando, assim, que o artista conseguisse produzir um som autoral de forma mais prática.

Para além da emergência de softwares que possibilitaram um maior acesso ao movimento, outro destaque que caracteriza a geração pós hip-hop é a criação de redes sociais destinadas ao compartilhamento de sons autorais. Casos como o SoundCloud⁴⁸, e o próprio Spotify, são exemplos de redes sociais destinadas aos compartilhamentos de músicas que ganharam destaque nas últimas décadas.

Outro fator que a internet proporcionou para a juventude além de uma maior democratização da produção sonora e técnica foi justamente a abertura de novas discussões. Nesse ponto, voltamos ao prólogo de Hans Belting, visto que outro aspecto que o autor coloca como um dos fatores sintomáticos para pensar um fim da história da arte é justamente a emergência de novos debates em torno do campo. Debates estes protagonizados por agentes que antes não tinham voz dentro dessa “história” dita como hegemônica. Segundo o próprio Belting, ao falar da mudança de dinâmica da arte com o pós-guerra e a ascensão dos EUA como condutor das tendências artísticas do período, o autor vai colocar que:

“A Europa, contudo, por meio da temática recém-surgida sobre Oriente e Ocidente – para a qual ainda não existe uma resposta da história da arte –, repentinamente está mais uma vez referida a si mesma, depois que pareceu ter escapado a essa divisão na “parceria do Ocidente”. A arte universal emerge finalmente como a quimera de uma cultura global pela qual a história da arte é desafiada como um produto da cultura européia. Em contrapartida, as minorias reclamam sua participação numa história da arte de identidade coletiva em que não se veem representadas.” (Belting, 2006, p. 18)

Mais uma vez, a proximidade de discurso entre Hans Belting e M. K. Asante se mostra evidente. Por mais que o hip-hop sempre tenha se colocado como um movimento libertário que estabeleceu uma nova forma de expressão para a juventude racializada do Bronx, fato é que ele possui suas contradições particulares quando falamos do respeito às minorias dentro de seu próprio meio. O caso de Cindy Campbell – citada anteriormente – talvez seja um dos casos mais emblemáticos dessas contradições. Irmã do DJ Kool Herc, e considerada uma das primeiras grafiteiras do hip-hop, Cindy Campbell teve um papel central na organização das primeiras festas do movimento. Apesar de ser considerada a “mãe” da cultura hip-hop, seu destaque ainda é escanteado, já que os créditos da organização das primeiras festas do gênero ficam a cargo somente de seu irmão, o DJ Kool Herc, e de Afrika Bambaataa.

⁴⁸ No caso do SoundCloud, existe até um gênero musical chamado "SoundCloud rap" utilizado para se referir a um tipo de produção popularizada pelo site. Assim como o lo-fi, o SoundCloud Rap se caracteriza por modo de construção de beats de forma amadora, onde muitas vezes esse é um elemento buscado pelos artistas que não se pautam em cima de um ideal estético comercial.

O caso de Cindy Campbell está longe de ser uma exceção dentro da cultura, posto que por muito tempo as mulheres e a comunidade LGBTQIA+ não encontravam espaço dentro do movimento, sendo somente possível a presença mais ativa dessas minorias dentro de alguns subgêneros específicos, como no *bounce*⁴⁹ ou, no caso das mulheres especificamente, fazendo o *backing vocal* de alguns grupos mais famosos. Mas, como dito anteriormente, um dos aspectos que caracteriza a juventude pós hip-hop é sua maior abrangência para novas discussões que o contato com a internet – e consequentemente com outros grupos – pode proporcionar.

Segundo Asante, esse contato maior com discussões de gênero e sexualidade vai ser um fator determinante para que antigos grupos marginalizados encontrem mais espaço de expressão dentro do gênero e possam justamente questionar essas construções estanques que por muito tempo foram tidas como hegemônicas. No caso brasileiro, artistas como Rico Dalasam, Linn da Quebrada, Tasha & Tracie são exemplos de como o gênero está cada vez mais aberto a novos agentes e, consequentemente, novas cosmovisões de mundo. Assim sendo, Asante vai descrever o pós hip-hop da seguinte forma:

“O termo "pós-hip-hop" descreve um período de tempo - agora - de grande transição para uma nova geração de jovens negros em busca de uma compreensão mais profunda de si mesmos em um contexto fora do monopólio do hip-hop. O pós-hip-hop é uma afirmação que encapsula a ampla gama de habilidades e ideias da minha geração e incorpora avanços sociais recentes (ou seja, o movimento das mulheres, os direitos dos homossexuais) que o hip-hop se recusou a reconhecer ou respeitar.” (Asante, 2006.)

Porém, com a emergência de novas leituras dentro do movimento, uma leitura ensimesmada também começa a ganhar bastante destaque nesse processo. Por muito tempo, o homem preto extremamente masculinizado foi tido como o protagonista do hip-hop, posto esse que, como foi dito, está cada vez mais sendo destronado. Mas isso não significa que em cima dessa figura também não haja um movimento de superação de certos valores antes colocados como padrão.

Durante muito tempo, houve a construção da figura de um homem negro inabalável, que dentro do hip-hop é tido como o estereótipo do cantor e do ouvinte de rap. O padrão estilo “50 Cent⁵⁰” era tido como representação mais fiel do que era ser um rapper de verdade,

⁴⁹ Subgênero do hip-hop criado na cidade de Nova Orleans no estado da Louisiana. A configuração cosmopolita da cidade atrelado a aspectos religiosos pode ter sido um fator determinante para que as mulheres e grupos LGBTQIA+ encontrassem um espaço mais aberto à sua existência no subgênero. Katey Red, considerada a primeira rapper trans a fazer um relativo sucesso dentro do movimento, é oriunda de Nova Orleans e umas das principais vozes da *bounce music*.

⁵⁰ Curtis James Jackson III, mais conhecido como 50 Cent, é um dos principais expoentes do gangsta rap norte americano, tendo ganhado uma proporção mundial muito devido aos seus clipes em que ostentava uma performance “gangsta”.

onde a construção de um sujeito hipersexualizado, atrelado a um *modus operandi* de um anti-herói clássico davam o tom a uma nova masculinidade que surgia através da figura do “gangsta”.

Apesar do hip-hop ter ajudado a popularizar essa nova identidade em torno da figura do homem negro, fato é que ele não é o primeiro movimento a criar uma masculinidade problemática que serviu de referência para a comunidade negra. Nesse sentido, podemos traçar as primeiras raízes da construção da masculinidade do homem negro dentro do rap a partir do movimento de cinema *Blaxploitation*, surgido no início da década 70 nos EUA.

Caracterizado por filmes protagonizados e dirigidos por pessoas negras, o cinema *Blaxploitation* fazia frente a um ideal de passividade do negro norte-americano engrossado por figuras como Sidney Poitier⁵¹ no filme “Uma voz nas sombras” (1963). Dentro dos enredos das tramas do *Blaxploitation*, alguns arquétipos se fazem presentes. O protagonista dos filmes na maioria das vezes é um homem negro, cujos objetivos são movidos por questões pessoais e não por um ideal de benfeitor. Assim sendo, é comum que o protagonista se utilize de algum recurso ilícito para se manter, seja viver de pequenos golpes, cafetinagem ou mesmo tráfico de drogas. Em resumo, uma personalidade destrutiva e em certa medida individualista⁵².

Esse é um outro aspecto de destaque do cinema *Blaxploitation*, o seu plano de fundo baseado numa realidade contrastante. O local geográfico é um legitimador do discurso do protagonista, ao mesmo tempo que escancara problemas de ordem social que afetam diretamente a população negra. Todos esses aspectos desembocam na construção desse personagem negro considerado como o *Badass* ou o chamado “fodão” em bom português. Nesse caso, uma construção de uma personalidade masculina negra e hegemônica associada ao rap.

Para alguns autores, como é o caso de Túlio Augusto Custódio, esse modelo de masculinidade que o hip-hop ajudou a construir em torno do “gangsta boy” está em contraposição ao chamado “negro paradigmático”. De um lado, o *gangsta boy* escolhe vestir aspectos diretamente relacionados à marginalização – a violência, o agir por interesse próprio, a hipersexualização – enquanto o negro paradigmático vestiria essa marginalização passiva o colocando como um sujeito que não oferece perigo para a sociedade pelo seu

⁵¹ Sidney Poitier é foi o primeiro ator negro a ganhar um Oscar da Academia americana de cinema pelo seu protagonismo no filme “Uma voz nas sombras”. Apesar de ser um feito de grande destaque para a carreira de Poitier, o seu personagem no filme não foi aceito de forma unânime pela comunidade afro-americana que viam em Homer Smith - personagem de Sidney Poitier no filme - a perpetuação do estereótipo de um negro domesticado frente a sociedade branca.

⁵² Soares; Araujo, 2019. p. 173.

caráter despolitizado⁵³. Ao que parece, Túlio Augusto propõe uma releitura em torno das classificações de Mano Brown na música “Capítulo 4, Versículo 3” ao jogar luz nas condições de ser um “Preto tipo A” ou um “neguim”.

Independente da dicotomia “gangsta boy versus negro paradigmático” ou “Preto tipo A versus neguim” fato é que as construções estereotipadas em cima das masculinidades negras dentro do rap tendem, cada vez mais, a serem problematizadas pelas novas gerações que tem se consolidado. Atualmente, posturas entendidas como machistas, homofóbicas, transfóbicas e que no geral reforçam a masculinidade tóxica têm sido sistematicamente criticadas quando protagonizadas por artistas do meio.

Para além de uma maior responsabilidade dos homens dentro do movimento, um outro fator determinante é que, cada vez mais, essa figura masculina cis-hétero tem mais espaço para colocar suas questões de ordem subjetiva e expor sua fragilidade. Seja em tratar questões de um certo niilismo existencial em trabalhos como os de Tyler, the Creator e XXXtentacion, seja em expressar vulnerabilidades físico-sociais que afetam diretamente os corpos pretos, como na produção de Kendrick Lamar. Fato é que no discurso de autores como Asante, a geração pós hip-hop parece oferecer um campo mais propício para esses homens colocarem sua subjetividade e construir novos espaços de expressão.

Mais importante do que um campo para emergência das fragilidades e das subjetividades desses sujeitos, a geração pós hip-hop também parece oferecer maiores ferramentas para que a humanização desses corpos seja possível. Não só a fragilidade, mas também a possibilidade de redenção frente aos erros se mostra algo mais possível do que nas gerações anteriores. “Aquele louco que não pode errar”, como diria a música Negro Drama, parece ter encontrado um novo momento onde o poder ser falho e se redimir se torna mais possível.

Cantores como Criolo, um dos grandes expoentes de uma nova escola do rap brasileiro e da mpb, já mostrou como é possível voltar atrás em erros do passado e corrigi-los da melhor maneira ao re-fazer uma letra transfóbica de sua autoria. O Criolo que, por sua vez, já foi considerado por Ricardo Teperman um pós-MC – seguindo uma linha parecida a com que Asante coloca como pós hip-hop – ao se aventurar pela melodia cantada ao invés da melodia falada do rap, se aproximando, assim, de um modo de pensar a canção brasileira anterior à consolidação do hip-hop no Brasil.

Assim sendo, por mais que a geração pós hip-hop, em um primeiro momento, opere em cima de uma ruptura com a geração hip-hop na visão de Asante, ela está em constante

⁵³ Custódio, 2019. p. 147.

processo de resignificação do seu passado e construindo novas leituras de mundo possíveis. Não se trata aqui de negar o que as gerações anteriores fizeram, mas de entender seus limites frente a uma nova gama de produções que estão emergindo. Resta-nos saber como o campo da arte irá trabalhar com tais debates.

Esse talvez seja o ponto principal da geração pós hip-hop que Asante evoca. Ela não se trata somente de música, mas de um novo campo de experimentações que se abre, proporcionado por artistas do gênero que, mediante suas estéticas particulares, conseguem suscitar o debate entre diferentes modos de entender a arte do nosso tempo. Como na própria colocação de Asante: “Todas as formas de arte são fundamentais para a geração pós hip-hop, pois a arte possui a notável capacidade de mudar não apenas o que vemos, mas como vemos⁵⁴”.

Afirmção esta que, se pegarmos a história dos artistas provenientes da cultura e analisarmos, veremos que não é uma exclusividade dessa nova geração, mas parece que através dela tais agenciamentos ganham um destaque maior. Nesse sentido, enquanto artista visual e integrante da cultura hip-hop, tendo a concordar com a colocação de Asante sobre a necessidade de buscar referências em um campo mais expandido de experimentações, porém, como dito anteriormente, é preciso sempre questionar as fontes que tomamos como referência para analisar os novos enquadramentos da arte no contemporâneo, e com Asante não será diferente.

2.3 - Nós somos a geração pós hip-hop?

De fato, quando pensamos na produção intelectual de M.K Asante temos que valorizar seu pioneirismo em relação a pensar novas leituras em torno das produções de artistas emergentes da cena. Mas apesar de concordar com alguns pontos que a discussão de Asante levanta, outros fatores precisam ser levados em consideração quando tomamos sua figura como referência.

Em primeiro lugar é importante destacar que existe sempre um risco ao pegar conceitos estrangeiros e tentar transportá-los mecanicamente para pensar outros contextos culturais e sociais. Asante estabelece uma divisão muito clara em três gerações da comunidade negra norte-americana – como foi possível ver na última parte – para fundamentar sua tese da sobreposição de uma geração pela outra, mas quando trazemos o recorte nacional para o debate é difícil traçar paralelos entre ambos os contextos.

⁵⁴ Asante, 2008. p. 20.

Do lado americano temos um processo colonizatório anglo-saxão que se pautou em um apartheid institucionalizado e baseado em ideais religiosos protestantes, e do nosso lado temos um processo colonizatório português estabelecido em outras bases tanto política quanto religiosa. As diferenças entre um contexto e outro são muitas e, apesar de ambos os países operarem sob lógicas raciais nas quais a população negra e racializada segue vivenciando estados de exceção permanentes, o modo como esses estados foram impostos possuem bases distintas.

No caso dos Estados Unidos, a discussão que permeia a geração pós hip-hop está muito circunscrita aos debates em torno da ideia do “*post-race*” ou pós raça em uma tradução literal. A ideia da *post-race*, de forma bem resumida, seria um momento histórico vivido pelos Estados Unidos, onde o racismo em solo americano teria sido superado, tendo em vista a maior permeabilidade de figuras negras em adentrar no sistema norte-americano e ocuparem cargos de liderança de destaque reforçando assim um ideal de sucesso individual impulsionado por visões neoliberais. Acontecimentos como a eleição de Barack Obama e a entrada de figuras como Jay-Z e Beyoncé na lista de bilionários seriam as provas da superação do racismo norte-americano, ideia esta que a geração pós hip-hop teria obrigação política de combater.

Mais uma vez, se tomarmos como referência o contexto nacional também não encontramos uma simetria quando pensamos no fenômeno dos pós-raça. Não que não haja discursos que se esforçam em amenizar as tensões raciais em nosso território, mas esses discursos não são similares e também não são novos como nos Estados Unidos e remetem desde o período que as primeiras ideias de democracia racial começaram a ganhar destaque. Ideias estas que as gerações pertencentes ao movimento negro brasileiro combateram e ainda combatem de forma incisiva.

Isso tudo para demonstrar que, no caso brasileiro, não tivemos um recorte tão bem definido como Asante coloca ao estabelecer essas três gerações. Diferentemente dos EUA, não tivemos uma geração organizada em torno da luta por direitos civis das minorias raciais e sociais, muito menos um partido tal como foi o Partido dos Panteras Negras, que estava engajado não só na superação do racismo, mas do próprio modo de produção capitalista.

Apesar de não termos essa geração organizada em torno das questões raciais como houve nos Estados Unidos, isso não quer dizer que o movimento negro no Brasil não tenha conseguido grandes façanhas nos últimos séculos. Se pegarmos um recorte histórico amplo da história do nosso país, vemos como desde o período colonizatório com a ascensão dos quilombos, até o momento contemporâneo com grupos como o Movimento Negro Unificado, assim como outros movimentos de caráter racial como as mobilizações dos povos originários,

as lutas minoritárias no Brasil podem não ter um tempo histórico bem definido como nos Estados Unidos, mas elas não carecem de combatividade necessária para serem entendidas como relevantes.

Para além dessa diferença, outro aspecto que reflete as particularidades do movimento negro no Brasil são as suas próprias referências que se diferenciam dos movimentos do hemisfério norte. Acerca dessas referências, o advogado e militante da questão negra no Brasil Hédio Silva Júnior vai ressaltar que:

Podemos identificar três matrizes de pensamento no discurso da geração que se engaja no movimento negro nos anos 1970 e 80. Três diferentes fontes, diferentes influências externas. Você tem o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, que sempre mobilizou a atenção da militância; você tem as lutas independentistas no continente africano, sobretudo, até pela facilidade da proximidade linguística, nos países lusófonos, notadamente Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau. E, por fim, o movimento pela négritude, que a rigor sempre foi um movimento literário na verdade, um movimento cultural de intelectuais de África e das Antilhas que se encontram em Paris nos anos 30 do século passado e que vão formular algumas ideias a respeito do que seriam o ocidentalismo e o orientalismo na perspectiva africana, nos valores africanos. - Enfim, um modo africano de ser por meio de várias linguagens. (Alberti; Pereira, 2007. p 63)

Assim sendo, o primeiro aspecto que Asante coloca ao tratar das crises geracionais da comunidade negra nos EUA não pode ser aplicado a pensar o contexto brasileiro. Talvez o único caso de um “atrito geracional” de forma mais direta tenha sido o ocorrido em 1998 no prêmio da MTV de melhor clipe, onde o apresentador Carlinhos Brown interrompeu o discurso de KL Jay – ganhador do prêmio junto com o grupo Racionais – no momento em que o rapper fazia um discurso se questionando quantos fãs do grupo poderia ter o direito de ver aquela premiação pela televisão.

Por mais que Carlinhos Brown e os integrantes do grupo Racionais MC’s não possuíssem uma grande diferença etária para serem duas gerações distintas em conflito, o que estava em questão, segundo Tapperman, eram noções diferentes para pensar a condição do negro no país, num contraponto de uma visão conciliatória – na postura de Carlinhos Brown – e uma visão mais combativa encabeçada pelo Racionais MC’s⁵⁵.

Apesar de ser um caso curioso, esse conflito entre Racionais MC’s e Carlinhos Brown não pode ser tomado como regra, tendo em vista que houve mais momentos em que os antigos protagonistas da música preta brasileira, bem como da própria MPB, reconheceram o potencial dos novos agentes que o hip-hop estava ajudando a alavancar. Casos como a música “Funk-se quem puder” de Gilberto Gil, de 1983, feita em conjunto com os dançarinos da Estação São Bento de São Paulo, é só um exemplo dessa amistosidade. Mais recentemente,

⁵⁵ Teperman, 2015, p. 76.

teve o trabalho em conjunto de antigos nomes da música black, como Gerson King Combo e Tony Tornado, contracenando com artistas como Rael e Karol Conka na música “Mandamentos Black”, em uma propaganda de divulgação da série *The Get Down*.

Ou seja, é importante destacar que esse processo de crises geracionais se circunscreve exclusivamente ao contexto norte-americano de forma mais evidente, não sendo possível pensar em uma similaridade num recorte nacional. Não dá para negar que o hip-hop no Brasil vira e mexe tem suas crises internas, bem como atritos com o poder público, mas são questões comuns aos demais contextos diaspóricos do movimento, não sendo uma exclusividade local.

Para além das diferenças políticas dos movimentos musicais e sociais entre ambos os contextos, é importante ressaltar que o rap enquanto gênero musical assume papéis distintos no mercado fonográfico em ambos os países. Apesar de uma maior ressonância na juventude nacional nos últimos anos, o rap – bem como seus subgêneros, como o trap e o grime – ainda não é o gênero mais lucrativo da indústria fonográfica brasileira, tendo ainda o sertanejo ocupando sempre a preferência dos ouvintes nas plataformas digitais⁵⁶. Já no caso norte-americano, o rap é a indústria mais lucrativa do mercado fonográfico, movimentando bilhões de dólares todos os anos e se tornando algo “*mainstream*”⁵⁷.

Esse é o primeiro ponto para tensionar a produção de Asante. O segundo ponto é a escolha por pensar a superação do movimento através da noção de “pós”. Por mais que o próprio autor pontue que falar em “pós hip-hop” não significa dizer que o movimento está superado, a problemática desse prefixo ainda se mostra evidente. Assim como outros debates em torno de noções análogas de um processo evolutivo da história, como a própria ideia de “pós-história”, “pós-história da arte” e “pós-colonial”, vamos tentar entender a problemática que esse prefixo pode acarretar.

Para isso, voltemos a mais um dos principais nomes da história da arte europeia: Friedrich Hegel. Apesar de ser creditado a Vasari como sendo o primeiro historiador da arte, para muitos autores o pioneirismo de Hegel se sobressai ao do teórico italiano pelo fato de ter sido Hegel o primeiro a teorizar sobre a arte numa perspectiva filosófica. Mais do que isso, Hegel também se destaca por ser um dos primeiros a pensar a arte atrelada a um

⁵⁶ Disponível em:

<https://portalrapmais.com/trap-nao-supera-sertanejo-como-genero-mais-ouvido-aponta-pesquisa/>

⁵⁷ Literalmente traduzido como “convencional” o *mainstream* é considerado como o nicho mais popular e mais difundido de alguma de alguma indústria cultural, se contrapondo ao nicho *underground* visto como algo mais restrito e menos aceito pela cultura de massa.

desenvolvimento histórico. Não à toa, antes mesmo de Belting e Arthur Danto⁵⁸, Hegel também se destaca por tangenciar a discussão do “fim da arte” há mais de 100 anos.

No caso de Hegel, a ideia gira muito em torno de pensar a arte dentro de um movimento histórico que tenderia a um fim iminente. Para o autor, a arte enquanto mediadora entre natureza e espírito como era concebida a arte grega e as culturas orientais, teria perdido esse local de privilégio ao entrar na Idade Média. Apesar de pressupor um percurso histórico para a arte, a concepção hegeliana não é linear, mas sim dialética ou, nas palavras de Raul Salomão e Robinson dos Santos:

Toda a filosofia de Hegel consiste na exposição dessa dialética, e ao lado de seu aspecto histórico, surge outra questão categorial decisiva que diz respeito ao fim da arte, mais precisamente ao termo “fim”, que não indica “término”, tampouco “morte”. Pois como descrito acima, a visão hegeliana do tempo não é linear e cronológica, e sim dialética – circular e autorreferente – passando do em-si (o que cada uma das figuras tem em sua forma de existência, embora não saiba ainda) ao para-si (o saber que cada figura tem de si, o que lhe aparece como seu ser e possibilita a explicitação progressiva do que ela é “em-si”), de modo que o problema do fim somente existe porque há o problema do início e vice-versa. (DOS SANTOS; SALOMAO, 2018, p.6)

Assim sendo, mesmo quando a noção de “pós” é colocada não como um fim em si, mas como uma perda de continuidade de outrora, isso também implica superação de algo. Nesse ponto, infelizmente, tanto a visão de Hans Belting quanto de M. K. Asante acaba caindo numa problemática similar de validar essa evolução histórica mediante enquadramentos que só servem ao local geográfico e histórico de onde cada autor parte.

Não à toa, a discussão do fim da história da arte e até mesmo o “pós fim da arte”, como coloca Danto, refletem uma discussão já datada. E ela é datada porque à medida que as discussões em torno da história da arte começaram a chegar em novos contextos, consequentemente dando visibilidade a novos agentes no campo, foi percebido que na verdade o que tinha chegado ao fim era a hegemonia da arte e das discussões europeias e estadunidenses como referenciais balizadores de todo o campo.

Belting, assim como Arthur Danto e Asante, reconhece o multiculturalismo dos seus respectivos campos, mas ainda tomam como modelo a produção hegemônica dos seus contextos particulares tornando esse multiculturalismo somente uma abertura à diversidade e não a uma descentralização dos contextos hegemônicos⁵⁹. A arte e a história da arte seguem sendo escritas, mas por novos agentes.

⁵⁸ Arthur Coleman Danto, foi um crítico e historiador da arte que, numa perspectiva próxima a de Belting, Danto também vai tangenciar a pensar a superação da história da arte e a necessidade de novos recortes. Tanto que, num processo de continuidade ao debates de Belting, Danto vai escrever um livro intitulado “Após o fim da arte” (2010).

⁵⁹ Costa, 2018, p. 90.

Digo isso pois, por mais que a produção de Asante em torno da noção de “pós hip-hop” tenha tido sua relevância nos debates contemporâneos em torno do gênero, ela cai no antigo problema de se voltar somente para si, ou seja, o contexto norte-americano. Só para se ter uma noção dessa problemática política que Asante coloca, o autor constrói em seu livro “*It's Bigger Than Hip Hop: The Rise of the Post-Hip-Hop Generation*” uma cronologia da geração dos direitos civis até o fim da geração hip-hop, iniciando pelo assassinato de Malcolm X, em 1965, até o lançamento do comercial da bebida St. Ides protagonizado por Ice Cube⁶⁰ em 1991.

Se levarmos em consideração a cronologia de Asante, excluiremos da geração hip-hop toda a produção de outros contextos culturais – inclusive o nosso – que começaram a se desenvolver depois de 1991 e que seguem se desenvolvendo. Por mais que seja um autor com bastante contato com os estudos decoloniais, Asante parece não dar a devida importância para o processo diaspórico da saída do hip-hop da periferia do Bronx e sua chegada a outros contextos, onde as ideias não se desenvolvem de forma evolutiva como sua pesquisa propõem.

Como vimos, pensar o tempo por meio de perspectivas afrocentradas é se desvincular de uma noção de tempo extremamente linear, como o capitalismo tardio nos coloca. Por isso, iniciei essa parte fazendo a pergunta que deveria ter sido o primeiro questionamento da pesquisa: nós somos a geração pós hip-hop? Se você entende por “nós” os artistas da cultura hip-hop em diáspora, a resposta é “não”.

Não porque esse debate está muito circunscrito em um contexto que não é o nosso, por mais que possamos ver seus ecos ressoarem pelas bandas de cá e tocarem notas em nossos artistas nacionais. É importante salientar esse ponto para entender que a produção de Asante não é descartável por conta disso, mas sim limitada e, como toda obra limitada, é preciso valorizar seus pontos assertivos sem fechar os olhos para os seus erros.

Asante é assertivo ao dizer que o *ethos* da produção dos artistas do hip-hop contemporâneo já não é mais o mesmo em relação às gerações anteriores, uma vez que os novos debates em torno do gênero se mostram cada vez mais amplos. Atualmente, temos uma série de campos em disputa que a juventude de outrora não dispunha e que são fundamentais para pensar a construção de espaços de potência política como é o caso do ciberespaço. Esse é outro ponto assertivo de Asante, entender que a militância dessa nova geração tem à sua

⁶⁰ O'Shea Jackson Sr., mais conhecido como Ice Cube, é considerado um dos rappers mais destacados da história, tendo participado do famoso grupo N.W.A. Por ser considerado um dos grandes expoentes do gangsta rap cujo o discurso político amálgama tanto questões sociais quanto de classe, o evento em questão de ser garoto propaganda de um comercial teria sido, na visão de Asante, uma prova sintomática do cooptação do hip-hop pela indústria de massa.

disposição uma vasta gama de campos para pautar suas questões como as cabines eletrônicas, as ruas e a própria internet.

Porém, o grande erro de Asante, como dito anteriormente, é tomar como referencial imagético e sonoro somente o contexto norte-americano, como se o que ocorresse em outros países fosse somente uma consequência desse referencial. Para além disso, Asante pesa a mão ao falar da antiga geração, afirmando que a nova geração precisa se “desprender das toxinas deixadas pelos menestréis das gerações anteriores⁶¹”. Sim, as antigas gerações têm problemas que precisam ser pautados, mas isso não nega o fato de que atualmente vivenciamos contradições também protagonizadas pela atual geração.

Em se tratando, por exemplo, das masculinidades negras que o hip-hop brasileiro tratou de construir, temos muitos problemas a serem levantados, mas o *modus operandi* individualista, como no cinema do *Blaxploitation* e no gangsta rap norte-americano, não é um deles. Se fosse verdade, não teríamos muitos exemplos já citados sobre as posses ou mesmo sobre iniciativas como as de MV Bill⁶² em tentar fundar um partido popular voltado para comunidades mais necessitadas do país. Nosso senso de comunidade, desde os quilombos, é dotado de uma responsabilidade ancestral e, como toda responsabilidade ancestral, é importante saber reconhecer os avanços dos que vieram antes e forjar novas perspectivas de futuro.

Como vimos anteriormente, a noção hegeliana de tempo dialético não é suficiente para compreender as diversas produções artísticas que se deram em diáspora, e Asante, por mais que tenha um grande embasamento teórico da africanidade, parece cair nessa mesma noção hegeliana de processo histórico. Como sabemos através do trabalho de Luiz Rufino, Hegel não parecia ser o maior apreciador de pensar a dobra temporal que nossos senhores do tempo, baseados nas encantarias afro-diaspóricas tanto conseguem subverter⁶³.

Nessa discussão, também fica evidente a fragilidade que o processo de construir novos termos pode acarretar. Como coloca o antropólogo Renzo Taddei, a busca por termos adequados para uma determinada questão ou fenômeno reflete um sintoma de uma mente colonizada por pensamentos positivistas. Cunhar termos é também um processo de delimitação, onde se domestica certas ideias dentro de recortes bem específicos⁶⁴ e como bem sabemos, os processos criativos em diáspora são tudo menos passíveis de domesticação,

⁶¹ Asante, 2008, p. 20

⁶² Alex Pereira Barbosa, mais conhecido como MV Bill, é um dos principais representantes da primeira geração de grandes rappers cariocas. Em 2001, juntamente com Celso Athayde, tentou institucionalizar o partido PPPomar (Partido Popular Poder Para Maioria) cujo foco seria defender as reivindicações da comunidade preta no Brasil.

⁶³ Rufino, 2019, p. 31

⁶⁴ Taddei, 2020, p. 3 - 4

operando em locais fronteiriços, até mesmo contraditórios, de ação como bem salientou Leda Maria Martins

Mais interessante do que definir as novas gerações com termos é tentar compreender a potência de suas produções circunscritas no seu tempo histórico sem necessariamente estabelecer hierarquias de uma geração à outra. Tomando essa visão como máxima primeira desta pesquisa, vamos entender na próxima parte como esse movimento cultural, por meio de sua expressão oral e musical que é o rap, conseguiu atingir contornos novos na produção de dois artistas nacionais de destaque.

3 - SOBRE SANKOFAS

“Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”
(Provérbio africano)

Dentre as muitas simbologias africanas que ganham vulto no nosso imaginário contemporâneo brasileiro, os chamados adinkras merecem uma posição de destaque. Originados dos povos que habitam o atual território de Gana, os adinkras são símbolos que carregam em si um universo conceitual próprio. Seu uso na decoração de estatuetas, tecidos, e outros objetos tem por objetivo refletir um saber ancestral ao seu espectador. Mais que um repertório imagético de símbolos, os adinkras também representam um dos modos de escrita mais antigos presentes em África.

Atualmente, são conhecidos mais de 80 adinkras distintos, em sua maioria baseados em animais, plantas e objetos do cotidiano. É nesse contexto que surge a simbologia da sankofa, um dos símbolos adinkras mais famosos, que é representado muitas vezes como um pássaro que busca um ovo nas costas ou na forma de um coração estilizado.

Sua ideia, enquanto conceito, é mais facilmente compreendida na figura do pássaro, pois a sankofa representa o processo de olhar para o passado para visualizar nossa possibilidade de futuro por meio de um conhecimento afrocentrado. Um pássaro que olha para trás – vendo o passado – mas que, ao mesmo tempo, busca um ovo nas costas – busca o futuro – é a representação mais facilmente visualizável desse conceito.

Assim sendo, pensar sankoficamente está diretamente relacionado a pensar nossas possibilidades de atuação enquanto artistas pretos em meio aos mais diferentes contextos de produção artística. No caso do rap, essa questão não é diferente, visto que olhar para o passado para ressignificar o futuro para nossos próximos ancestrais é uma questão há muito

tempo levantada. Se pensarmos no contexto brasileiro, as primeiras gerações do hip-hop foram muito influenciadas pelas gerações anteriores da música negra brasileira, ao mesmo tempo em que operam um distanciamento em relação a um ideal de integração nacional colocado pelo mito da democracia racial⁶⁵.

Nossa música preta, seja ela a Black Music influenciada pelo funk norte-americano, seja aquelas formadas em solo nacional como o samba e o pagode, sempre teve um potencial transformador e político. Não à toa os produtos dessa musicalidade negra sempre foram perseguidas pelo poder público brasileiro, haja vista a criminalização do samba no começo do século passado, passando pela repressão aos bailes blacks no fim da ditadura e chegando ao contemporâneo com as constantes investidas de setores do poder público em querer criminalizar ritmos como o funk e perseguir artistas do meio.

No entanto, olhar para o passado não significa aqui uma busca idealista por qualquer noção abstrata de pureza, mas sim para saber forjar novos territórios de criação e de resistência que, apesar de muito díspares em alguns momentos, acabam convergindo como nos casos que irei tratar logo mais. É importante fazer esse paralelo, pois, assim como muitos movimentos de viés cultural, o hip-hop também é passível de sofrer com posicionamentos sectários de alguns grupos que atuam dentro do movimento e que acabam gerando visões reacionárias na busca por um ideal de pureza.

Como foi colocado no capítulo anterior sobre a noção de pós hip-hop de M. K. Asante, os posicionamentos monolíticos com que muitas vezes o hip-hop se estruturou provocaram ruídos dentro de uma geração que já não se via mais representada plenamente por certos valores colocados pelas gerações anteriores. Se analisarmos nosso processo de vivenciar o hip-hop em diáspora, é nítido que esse desenvolvimento em novos compassos nacionais foi fundamental para que a nossa juventude experimentasse o movimento de uma maneira diferente da juventude do hemisfério norte do mapa. Porém, assim como lá nos *States*, não dá para pensarmos que esse movimento orgânico permanecerá estático de experimentações visuais e sonoras por muito tempo, tornando o campo fértil para que novas produções possam emergir dos caminhos assentados pelas gerações anteriores.

É nesse sentido que trago para o debate duas produções de dois artistas nacionais que me ajudarão a melhor desenvolver as discussões em torno de parte desse campo de disputas que o rap contemporâneo tem instaurado. De um lado, trago Baco Exu do Blues com o álbum *Bluesman* (2018), tido como um dos principais álbuns do ano durante o seu lançamento, e, de outro, *Ultrassom* (2019) de Novíssimo Edgar, uma obra subversiva no sentido mais literal que

⁶⁵ Oliveira. 2018, p. 24.

esse conceito possa ter. Não que Bluesman não seja em si um álbum subversivo, mas esse debate irá ser melhor aprofundado nas próximas páginas.

A escolha por esses dois álbuns, em detrimento de outros, se deve ao fato de que eles ajudam a pensar sankoficamente a produção de artistas contemporâneos do gênero. No caso de Bluesman, Baco Exu do Blues explora uma musicalidade ligada diretamente a uma música black ancestral onde a subjetividade emerge de formas distintas daquelas colocadas por artistas da cena até então. No caso de Edgar, o olhar é mais direcionado ao nosso tempo presente, ao apropriar-se de uma linguagem diretamente ligada às novas tecnologias de reprodução de imagens, além de novas violências tecnológicas direcionadas a corpos racializados. Por isso, Edgar explora muito o pensar as novas mídias e as novas tecnologias, bem como o processo de destruição global do capitalismo em decomposição que passamos nos últimos tempos. Quase que um profeta do Antropoceno.

Mais do que duas estéticas próprias e que nos ajudam a entender parte da produção presente desses agentes, os dois álbuns também se aproximam quando adentramos nos debates sobre as ficções especulativas numa perspectiva afrocentrada, tomando como recorte principalmente as noções de afrofuturismo e afropessimismo. Ambos os termos, por si só, já demandariam um estudo bastante aprofundado para entender seus pormenores estéticos e filosóficos, mas para a presente pesquisa vou me ater a alguns elementos de suas respectivas noções.

Quando pensamos na chamada “ficção especulativa” é inevitável uma aproximação com o campo da literatura e do audiovisual, mas que para a nossa presente pesquisa essa proximidade com ambos os campos se mostra necessária para compreensão das duas produções escolhidas uma vez que nos baseamos tanto na letra quanto nos videoclipes de algumas músicas. Mas porque a escolha por esses dois campos teóricos em detrimento de outros?

Para melhor responder a essa pergunta é importante contextualizar ambos os campos. Segundo Waldson Gomes, o afrofuturismo está circunscrito na ficção especulativa de temas relacionados à questão racial negra nas perspectivas tecnológicas do século XX, entendendo que não se trata somente de uma presença negra nas histórias como na própria autoria da obra em questão⁶⁶. Para além desse protagonismo, um dos principais eixos do afrofuturismo se pauta em pensarmos as relações de ancestralidade com o passado bem como com o futuro, operando numa dobra temporal em que o passado e o futuro estão totalmente interligados. Apesar do sufixo pressupor que o afrofuturismo parece se tratar de perspectivas de futuro da

⁶⁶ Gomes de Souza, 2019, p. 11.

população negra – o que não é uma leitura equivocada, mas sim incompleta – ele dialoga muito mais com o nosso momento presente enquanto ancestrais potenciais daqueles que virão.

Já na perspectiva afropessimista, temos também uma constante relação entre um passado e um presente para pensar perspectivas de futuro para a população negra, no entanto, diferentemente do afrofuturismo, o afropessimismo tende a não ver essas possibilidades reais para o povo preto. Para os afropessimistas, a condição negra em diáspora, mesmo com o fim da escravidão, ainda se configura como uma posição de subalternidade, ou seja, uma condição de permanente não humanidade, restando somente uma constante fuga desse processo ou uma destruição desse sistema como um todo. Assim sendo, Kênia Freitas e José Messias, em diálogo com as contribuições de Achille Mbembe, vão colocar que a falta de perspectivas de futuro para o afropessimistas se deve ao fato do monopólio do futuro ser mais um privilégio da branquitude, restando ao negro ter seu futuro delegado às mãos do outro⁶⁷.

Ambas as perspectivas, tanto afropessimistas quanto afrofuturistas, serão importantes para analisarmos os recortes estabelecidos em torno dos dois álbuns, sem a necessidade de buscar um enquadramento para essas produções como pertencentes a uma dessas correntes de pensamento. Porém, talvez o ponto de partida para entender melhor a importância desses recortes – para além das perspectivas citadas anteriormente – se encontra em pensar a africanidade de uma forma geral e as camadas de racialização em que o contexto contemporâneo das artes tem se aprofundado cada vez mais.

Tendência esta que não expressa uma vontade espontânea do mesmo, mas sim porque cada vez mais diferentes agentes têm emergido nos cenários das artes, colocando certas noções em xeque. No caso de ambos artistas, Baco Exu do Blues e Edgar, temos esse aspecto levantado de maneiras distintas, mas que conversam quando pensamos no viés sankófico.

Atualmente, artista negros, periféricos, favelados, indígenas, trans, não binários, além de diversos outros atravessamentos de identidade que marcam essa nova geração de artistas têm causado ressonâncias e reverberações no campo da arte, historicamente marcado por uma produção branca e eurocêntrica. No meu caso, enquanto artista preto, esse processo permeia muitas camadas de subjetivação.

Não é estranho observar, por exemplo, uma tendência grande de artistas negros e periféricos se voltando à figuração – exemplos dos já citados Maxwell Alexandre, Mülambo, Renaya Dorea – que para muitos adeptos da pintura acadêmica já seria algo superado. No entanto, partindo de grupos que nunca foram agentes de suas próprias representações e

⁶⁷ Freitas; Messias, 2018, p. 15.

sempre foram representados de forma estereotipada pelo outro – na maioria das vezes um branco –, o retorno ao figurativismo é, mais que uma escolha estética, uma escolha política de podermos, finalmente, representar a nós mesmos e aos nossos.

Apesar de questões relacionadas à negritude serem algo relativamente novo na arte contemporânea se analisarmos pelo seu tempo histórico, no hip-hop esse é um debate quase que secular para um movimento que vai completar 50 anos de história ao final desta pesquisa. Utilizar esse termo nesse contexto não é nenhum exagero temporal, uma vez que o hip-hop é uma consequência de vários outros movimentos musicais negros que se deram mediante ao processo diaspórico e que ainda encontram ressonâncias na contemporaneidade.

Segundo o historiador da cultura Paul Gilroy, pensar a musicalidade negra no contexto norte-americano é pensar sua relação direta com o processo colonizatório. Em um ambiente onde a educação formal era negada aos povos pretos sequestrados para alimentar o processo escravista, outras formas de educação foram desenvolvidas, não só como uma tentativa de preservação da cultura diaspórica, mas também como uma forma de resistência direta à própria escravidão. A exemplo desse caráter subversivo da música negra, temos os *Spirituals* ainda no século 18, músicas interpretadas por escravizados ou ex-escravizados que continham códigos de fuga para aqueles que ainda se encontravam nas lavouras.

Apesar de Gilroy destacar esse caráter subversivo e educativo que a música negra possui historicamente, o autor vai colocar a sua importância para outros aspectos além. Em diálogo direto com o hip-hop, Paul Gilroy vai colocar que a música negra é vista, com frequência, como um dos principais aspectos de autenticidade racial⁶⁸.

Como é o caso do movimento hip-hop, por meio de sua expressão musical que é o rap. Talvez nenhum outro movimento tenha questionado tanto o seu local social e pautado questões de uma forma tão autêntica e direta. O debate acerca da negritude é só um aspecto dentre vários que o movimento se dispôs a debater. Mas, à medida que os debates em torno da questão racial vão se alterando, é normal pensar que o conteúdo de um movimento que se pautou nessa questão também mude em igual medida. Da mesma forma, o que antes era visto como uma "autêntica forma de fazer hip-hop" está paulatinamente ficando datada, o que por sua vez não significa dizer que não se faça mais hip-hop como "antigamente" ou que essas produções não conseguem mais alcançar sucessos significativos.

O campo artístico nos ensina que dificilmente uma produção fica datada a tal ponto de ser superada por uma nova tendência posterior. Por muito tempo se falou do fim da pintura como principal expressão da vanguarda artística contemporânea, o que não impediu que nas

⁶⁸ Gilroy, 2001, p. 90.

décadas de 1980/1990 houvesse um retorno à pintura tanto no cenário nacional quanto internacional. Duas tendências podem, portanto, permanecer ativas dentro de um tempo histórico sem se anular mutuamente, tendo cada uma seus próprios enquadramentos e debates.

Discutir violência policial, encarceramento em massa e falta de perspectivas para a comunidade negra ainda são temas que precisam ser colocados em pauta na produção de artistas tanto do cenário da música quanto das artes visuais. Assim sendo, como vimos no capítulo anterior, como podemos dizer que a geração hip-hop foi superada se os problemas continuam os mesmos? Apesar dos problemas serem os mesmos, isso não exclui o fato de que o modo de fazer hip-hop precise continuar sendo o mesmo, até porque muitos problemas se mantêm, mas novos sempre surgem. Sabemos que qualquer visão limitante dentro da arte não sobrevive muito tempo, sendo necessário que o próprio campo se expanda para novas cosmovisões de mundo e poéticas distintas emergirem.

Com a abertura para novas temáticas e produções díspares das gerações anteriores, fica o questionamento: ainda podemos encaixar essas produções como pertencentes à cultura hip-hop? Bom, a questão é complexa, e provavelmente posições vindas de setores diferentes dentro da própria cultura podem ser contraditórias, até antagônicas em alguns casos, mas vamos tentar destrinchar melhor, ao nosso modo, nas próximas páginas.

Fato é que o experimentalismo sempre esteve presente no hip-hop, seja no Panzerismo Iconoclasta de Rammellezze, passando pelo futurismo intergaláctico de Afrika Bambaataa, até chegarmos em produções contemporâneas como os álbuns evangelicamente marginais do Racionais MC's ou os valores de choque das músicas do grupo Fação Central. Assim sendo, é indispensável quando trazemos esses debates fundamentados em noções da arte contemporânea à renúncia de binarismos estanques que só possibilitam duas linhas de análise como “é arte” ou “não é arte”.

Os novos agentes que estão emergindo nos mais diferentes circuitos das artes – principalmente os advindos de grupos historicamente marginalizados – estão justamente tensionando esses locais de produção para romper com algumas ideias maniqueístas, uma vez inseridas nos mais diferentes circuitos da arte contemporânea. A pixação, por exemplo, já garantiu seu espaço de legitimação dentro da arte urbana apartada do graffiti, mas sua presença nas galerias ainda divide opiniões dentro do próprio movimento. Para muitos, uma pixação dentro de um museu continua sendo uma pixação. Para outros, só podemos nos referir à produção por esse léxico se a mesma se encontrar no espaço urbano e for fruto de uma ação transgressora.

Ainda em torno dessas questões, podemos tomar como exemplo a produção do artista Jaider Esbell. Artista e arte-educador, originário do povo Macuxi no norte de Roraima. A produção de Jaider Esbell, assim como a produção de outros artistas indígenas, abriu um novo leque de possibilidades para o que está sendo chamado de arte indígena contemporânea. Diferentemente do exemplo anterior, a necessidade de se cunhar um novo termo como “arte indígena contemporânea” denota justamente a criação de um novo espaço de produção que fuja da lógica de pensar a produção de Jaider somente como “arte contemporânea” ou “arte indígena”.

Voltando à questão da pixação, independentemente do fato dela estar na galeria ou não, mais interessante é pensar quais novos espaços de compreensão a pixação ativa mediante sua inserção nos mais diferentes meios. A ideia de um novo espaço se faz necessária quando pensamos novos processos de traduções, e para que novos signos possam ser repensados. No caso do sociólogo indiano Homi K. Bhabha, o autor vai colocar a criação de lugar como um “Terceiro Espaço” ou como o próprio coloca:

“É o Terceiro Espaço que, embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo.” (Bhabha, 1998, p. 68)

Em diálogo direto com a afirmação de Homi K. Bhabha, trago para pensar essa amplitude de fugir das dicotomias maniqueístas que as sociedades ocidentais nos obrigam a seguir, o conto de exu indo ao mercado, contado por Luiz Antonio Simas. Segundo Simas, Exu foi desafiado a escolher, entre duas cabaças, qual levaria ao mercado, sendo que cada uma continha forças antagônicas em relação à outra. Uma continha veneno e a outra a cura, uma continha o bem e a outra o mal, uma o corpo e a outra o espírito. O que fez Exu então? Nas próprias palavras de Simas:

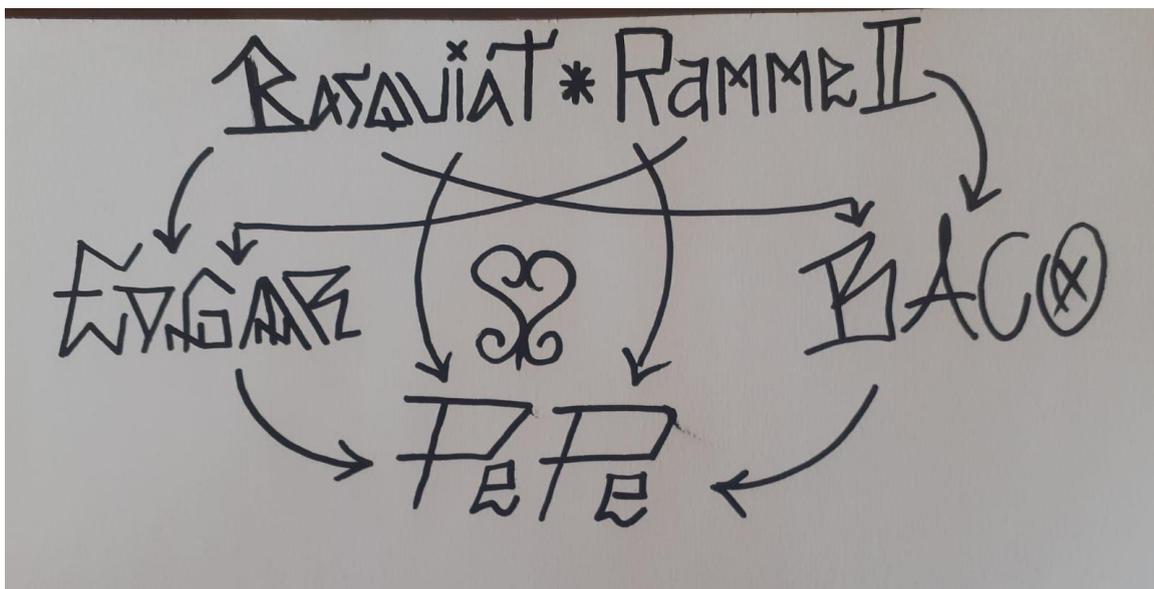
“Exu pediu uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou o pó das duas primeiras na terceira. Balançou bem. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença. O dito pode não dizer e o silêncio pode fazer discursos vigorosos. A terceira cabaça é a do inesperado: nela mora a cultura.” (Simas, 2019, p. 75)

Assim sendo, a necessidade de um terceiro espaço ou de uma terceira cabaça exusíaca proporcionam caminhos para que novos signos sejam retrabalhos e assimilados de outro modo. Talvez sejam esses novos espaços que fujam do maniqueísmo ocidental que muitos artistas oriundos do hip-hop têm encontrado como local de potência para a produção de novas questões. Determinados temas de caráter social, tal como as gerações anteriores denunciaram

à exaustão, não precisam ser deixados de lado, uma vez que os mesmos não estão superados. No entanto, tal ponto não exclui a possibilidade de que outras questões venham à tona.

Não me interessa aqui, portanto, buscar uma validação se as produções contemporâneas do rap são de fato “rap” ou se são “produções artísticas contemporâneas”. Nesse caso, desconfio sempre daqueles que acham que possuem a chancela para dar tais validações. No caso desta pesquisa propriamente, o interesse maior é justamente pensar esse espaço novo, ou o espaço “entre” da encruzilhada que essas novas produções evocam, assim como os acúmulos de debates que cada uma traz consigo.

Figura 8 – Cartografia de Afetação com Sankofa (2021)



Fonte – Obra autoral (Acervo pessoal)

Figura 9 – Cartografia de Afetação com Sankofa II (2022)



Fonte – Obra autoral (Acervo pessoal)

3.1 - Entre as encruzilhadas do blues e o sofrimento negro

*“Pegando a estrada, Deus Pai,
Pegando a estrada.
Pegando a estrada, Senhor Deus,
Caminhando, caminhando pela estrada
Vou encontrar alguém
Para me ajudar a carregar este fardo.”*

(Trecho da canção, ***Bound Noth' Blues*** de Langston Hughes)

Langston Hughes é considerado um dos principais poetas negros norte-americanos do começo do século passado, tendo sido uma das principais figuras do movimento conhecido como *Harlem Renaissance*. Poesia engajada com as causas sociais, a produção de Hughes se destacou por amalgamar elementos líricos e temáticos dos gêneros musicais da comunidade negra que estavam em consolidação no início do século XX nos Estados Unidos da América.

Apesar de ser associado a um grupo de poetas que assimilaram elementos do jazz em suas produções – os adeptos da chamada *jazz poetry* – o que nos interessa aqui é a relação de Hughes com o blues, gênero esse que influenciou a produção do artista, bem como de vários movimentos subsequentes.

O blues – enquanto gênero musical – está associado, principalmente, a pensar as perspectivas negras em novas bases econômicas pós-abolição, tendo o seu nascimento circunscrito em algum momento entre o fim do século XIX e início do XX. No entanto, o blues enquanto um estado de espírito da população negra norte-americana é mais antigo que a sua musicalidade, tendo sua primeira aparição no livro da professora negra Charlotte Forten, escrito na metade do século XIX com uma conotação de estado de espírito melancólico muito similar à própria ideia de banzo que temos no Brasil.

Como é possível notar no fragmento de poema que abre este subcapítulo, Hughes dialoga diretamente com o blues ao tomar como partida da produção o processo de sofrimento e fardo da população negra. Vale ressaltar que o blues não é o primeiro gênero musical a utilizar o tema do racismo como plano de fundo de sua produção, mas, segundo alguns autores, o blues se consolida como o primeiro a cantar sobre o sofrimento negro de uma forma “genuinamente” negra, onde as oscilações da vida ganham um destaque central⁶⁹.

Nesse processo de pioneirismo em que o blues se ancora, alguns elementos podem ser levantados como arquetipais e marcam de forma pontual essas primeiras produções do século passado. O primeiro ponto que gostaria de levantar é sobre o processo de travessia ou do caminhar que esse indivíduo negro se coloca, como é possível notar no poema de Hughes. Assim como em outros países, onde a escravidão negra foi imposta, o ato de caminhar, atravessar, fugir, correr representam mais que um deslocamento geográfico desses corpos, mas também uma forma de sobrevivência.

Elementos que marcam o processo de industrialização, como o caso do trem, aparecem na poesia de Hughes, não como um sinal do progresso do capital, tal como viam os neoimpressionistas, mas sim como uma possibilidade de travessia mais eficiente. Tanto que se for observar as letras das músicas do blues, o trem e as ferrovias assumem um caráter quase mitológico, materializado na presença das *underground railways*⁷⁰.

Para além da travessia, outro elemento que a obra de Hughes coloca como característica do blues é o sofrimento ligado diretamente ao racismo estrutural de seu contexto histórico. A dor física da tortura, dos linchamentos, do açoite são violências mais

⁶⁹ Tomé; Faleiros. 2012, p. 57.

⁷⁰ Traduzido ao pé da letra como “ferrovias subterrâneas” as *underground railways* eram na verdade uma série de rotas de fugas e esconderijos utilizados por escravizados para fugir da escravidão e adentrar nos estados do Norte.

comumente associadas ao período da escravidão, mas não são as únicas. Questões relacionadas à depressão, à melancolia e ao sofrimento de ordem psíquica também aparecem na produção de Hughes. Para além disso, questões relacionadas aos malefícios do alcoolismo sobre os corpos negros desencadeado por fatores como a Lei Seca no Estados Unidos⁷¹, também podem ser observados como uma das principais temáticas do blues, presente em obras como *Canned Heat Blues*, de Tommy Johnson.

Como coloca bell hooks, o processo da escravidão afetou diretamente a subjetividade negra no que diz respeito ao “sentir”. E o sentir aqui, na visão de hooks, perpassa o poder de dar e receber amor além de se deixar ser afetado pelos demais sentimentos. Como o corpo negro foi um corpo desumanizado pelo processo colonizatório segundo Franz Fanon, sentimentos da ordem subjetiva não puderam ser vivenciados em sua plenitude pelos corpos pretos durante o período da escravidão e posteriormente com a sua “abolição”.

Começar abordando alguns desses elementos dos blues e da obra de Hughes se faz necessário por uma razão. Quando pensamos na nova geração do hip-hop que tem se formado e na abertura para novos agentes e novas temáticas que perpassam a sonoridade e as letras, é importante destacar como alguns desses elementos que o blues colocou no começo do século ainda encontram eco na produção de alguns artistas do gênero. Para além de um processo de influência através da sonoridade, alguns temas ganharão mais destaque nas letras e clipes que antes não eram tão extensamente abordados.

Não que as gerações anteriores não tenham – à sua maneira – perpassado temáticas da ordem subjetiva e espiritual dentro do hip-hop, mas o seu momento de maior efervescência dos debates para pensar essas questões parece se dar num passado recente. A violência que atinge o corpo negro não está só materializada no cano da arma de um policial ou no couro de um chicote e isso tanto a geração atual quanto as anteriores parecem aceitar de forma unânime.

Para melhor entendermos esses paralelos vamos tomar emprestado a produção de dois artistas da cena norte-americana que tangenciam alguns dos temas colocados. Em maio de 2018, o clipe *This is America* do rapper e produtor norte americano Childish Gambino se tornou uma das produções audiovisuais mais comentadas no momento e lhe rendeu quatro Grammy's no ano seguinte. O clipe se propõe a condensar em pouco mais de quatro minutos

⁷¹ Com a Lei Seca dos Estados Unidos (1920 – 1933) um mercado paralelo de bebidas começou a se formar no país o que fez com que muitos aguardentes misturados com uma série de produtos químicos prejudiciais para a saúde fossem comercializados. Para além do alcoolismo, efeitos colaterais como cegueira provocados pela ingestão de substâncias nocivas era outro mal que afetava a população preta e que tinha ligação direta com o consumo de substâncias tóxicas.

uma síntese do que seria a América na visão do sujeito negro, trazendo vários elementos históricos e simbólicos que marcam a vivência da negritude nos Estados Unidos⁷².

Uma mistura de caos e simbologias em cima de simbologias fizeram com que o clipe fosse extensamente analisado para que todas as referências fossem minuciosamente levantadas. Apesar de ter sido um clipe muito elogiado pela crítica no ano de sua realização, fato é que *This is America* parece ter se tornado aquele tipo de produção cujo o “desvendar as referências” se sobressai à experiência subjetiva que cada espectador possa ter com a mesma.

Porém, o que nos interessa em torno do clipe é justamente sua parte final. Pouco antes dos vinte segundos finais do clipe, o personagem de Childish Gambino aparece correndo por entre colunas de um pavilhão similar ao que aparece durante todo o clipe. A expressão assustada demonstra que aquela não é uma corrida qualquer, e o desenrolar da ação mostra que o personagem de Gambino não está sozinho. Ao fundo, é possível notar a presença de outras pessoas correndo em seu encalço. Se essas pessoas estão correndo atrás dele ou com ele é difícil mensurar.

Quando vários vídeo-análises da obra saíram no Youtube e em outras plataformas digitais, a cena em questão que fecha o clipe foi associada como uma referência direta ao filme *Get Out*, do diretor Jordan Peele, que aqui no Brasil ficou popularizado com o nome “Corra!”, lançado em 2017. De minha parte não existe o interesse de invalidar essa teoria, mas sim de colocar mais uma camada sobre essa questão, que englobaria tanto o filme de Jordan Peele, o clipe de Gambino e outras produções anteriores. Digo isso pois, no final da primeira década do século XX, outra produção já trazia alguns elementos similares na produção daquele que é considerado um dos precursores da nova geração do hip-hop, o velho Kanye.

O ano é 2010, mais especificamente novembro, e o artista norte-americano Kanye West lança seu quinto álbum de estúdio intitulado *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*. O álbum em questão marca um maior aprofundamento do artista em torno de uma produção mais conceitual, bem como uma maior abertura para parcerias com outros artistas do campo da música experimental. Porém o grande destaque dessa produção é justamente a obra audiovisual que se desenvolve junto com o álbum. Acompanhando a produção em questão, *Runaway* é um pequeno curta de 34 minutos que teve seu lançamento junto com o álbum, também dirigido pelo próprio Kanye.

⁷² Apesar do clipe trazer “America” no seu título, Childish Gambino ainda cai no constante erro enquanto artista norte-americano em não delimitar que a América em sua música se refere ao seu país Estados Unidos da América. Como um contraponto à própria produção de Gambino, o rapper porto-riquenho Residente lançou em 2022 a música “This is not America” se propondo a debater a ancestralidade de luta e resistência da América enquanto continente e não país.

O filme em si não possui uma narrativa totalmente linear, sendo essa uma experiência bastante interpretativa para aqueles que a experienciam. De linear temos somente o desenvolvimento do relacionamento do personagem de Kanye West com uma harpia que caiu do céu por meio de um meteoro. Entre momentos de tensão e estranheza, as músicas do álbum se apresentam de forma espontânea, tornando o curta um compilado de pequenos clipes.

Assim como na obra de Gambino, no filme de Jordan Peele e nos poemas de Hughes, o ato de correr ganha destaque nessa produção tão complexa. Para além do nome do curta – *Runaway* pode ser traduzido como “fuja” – a produção também inicia com o personagem de Kanye correndo em meio a uma estrada de mundo ficcional e finaliza em um mesmo processo de corrida, desta vez, em meio à floresta. Porém, *Runaway* não se refere exclusivamente ao título do curta, sendo também referente à música de mesmo nome que aparece no decorrer da produção, onde o personagem de Kanye pede à sua companheira amorosa que “*runaway!*”, ou seja, para que fuja dele por não saber lidar consigo mesmo.

A corrida se mostra, portanto, um ato que assume uma característica única na produção de alguns artistas norte-americanos, desde o Blues até as produções mais contemporâneas. Para além de um ato de deslocamento – ora mais rápido e assustado ora mais lento e melancólico – alguns autores vão defender a corrida como uma fuga de um ideal de mundo branco, numa tentativa de fugir do elo de vida ligada à escravidão. Dentre esses autores, Kevin Eubanks vai colocar no seu artigo intitulado “*After Blackness, Then Blackness: Afro-Pessimism, Black Life, and Classical Hip Hop as Counter-Performance*”, que:

Assim como Frank Wilderson cita a propensão da performance negra para obscurecer e fugir da vida negra e realidade e pede uma “reflexão mais direta” sobre os “fantasmas e a gramática” que assombram a promulgação de subjetividade negra, a crítica de Jared Sexton ao otimismo de Fred Moten reside na ênfase deste último na “ontologia fugitiva” da negritude, uma ontologia que tem o negro sempre em fuga das estruturas que governar a priori o mundo antinegro para o qual pretende escapar. Consequentemente, o desafio do afropessimismo é imaginar, em meio à negação afropessimista, um movimento negro que não é ou outro performativo, algo mais do que uma “estratégia narrativa na esperança de escapar do laço de uma vida moldada pela escravidão”, mas sim uma apreensão mais visceral e envolvimento com a violência estrutural contra a negritude como “uma gramática da emergência e do ser”. - Tradução nossa - (Eubanks, 2017. p.1).

Eubanks, durante todo o seu artigo, vai dialogar diretamente com outros pesquisadores que se interessarem em pensar a performatividade negra em meio às questões que permeiam um mundo antinegro. Para isso, o autor se utiliza da produção do escritor e crítico norte-americano Frank Wilderson III e suas contribuições em torno das perspectivas – ou faltas delas – presentes no afropessimismo.

Se tomarmos como referência o seu livro homônimo intitulado “Afropessimismo, temos algumas citações em que o autor coloca esse estado de espírito atrelado ao constante processo de fuga do sujeito negro ligado a um ideal de sociedade branca, marcada por um constante processo escravizatório da população negra. Em diálogo com algumas contribuições do campo da literatura, parte de pensar o afropessimismo é entender que toda vivência negra diáspórica é uma vivência pós-apocalíptica, tendo como marco desse apocalipse a própria escravidão⁷³.

Para exemplificar parte da sua postura afropessimista, Frank Wilderson III se utiliza de histórias da sua vivência pessoal e da literatura norte-americana para traçar esse constante processo de fuga do sujeito negro frente à sociedade branca. Assim sendo, o autor vai se utilizar da figura de sua avó ao salientar que “Vi o mundo colocar o desejo de meus pais em confinamento, ao mesmo tempo em que me maravilhava com minha avó e a conversa de alguém que havia fugido dessa cadeia. O desejo negro é um crime de fuga.” (WILDERSON, 2020, p. 59). Posteriormente, na mesma obra, Frank Wilderson vai colocar que a “violência sem refúgio é a condição *sine qua non* da negritude”⁷⁴.

Tomando como recorte as discussões do afropessimismo, Frank Wilderson III, em certa medida, esboça os próximos contornos sobre os quais vamos nos debruçar nas páginas seguintes quanto à produção de Bluesman (2018). O que não significa dizer que a própria produção de Bluesman seja uma obra afropessimista. E como veremos nas próximas páginas, há elementos em sua narrativa que o distanciam dessas perspectivas, por mais que conversem com algumas.

A priori, destaco como a fuga ou ato de correr se mostra como um arquétipo na produção de alguns artistas negros desde o blues até o hip-hop contemporâneo que, como vimos, estaria diretamente ligado ao processo de distanciamento de um mundo antinegro. Resta-nos caracterizar como se daria essa fuga em nossos próprios moldes e como ela dialoga com a performatividade do corpo preto.

3.1.1 - A fuga performática

*“Pode correr, pode correr
Se não correr tu pode crer neguin
Atividade na laje
Se não você vai ser mais uma vítima, neguin*

⁷³ Freitas; Messias, 2018, p. 8.

⁷⁴ Wilderson, 2020, p. 184.

*De toda essa pilantragem
Esse sistema que faz parte do esquema
Pode ser mais um dilema neguin, atividade
Tu é o futuro do nosso país
Mas não esqueça que a raiz é feita de verdade”*

(Trecho da canção **Corre Neguin** - Edi Rock e Xande de Pilares)

Toda essa volta por diferentes produções do hip-hop que operam numa lógica parecida, o correr performático do sujeito negro é o fio condutor do curta metragem *Bluesman*, de autoria do rapper baiano Baco Exu do Blues. No curta metragem, temos o personagem de Kelson Succi, que após a fala do jovem Caíque, dá início à produção da mesma forma que os demais exemplos comentados anteriormente: correndo.

Diferentemente do clipe de Childish Gambino, o olhar do personagem de Succi não é um olhar assustado, mas sim fixo em direção a algo. Apesar do olhar determinado, o ato do personagem não deixa de simular a fuga de algo que não está materializado no ambiente. Assim como nos exemplos colocados acima, e nas contribuições de Eubanks e Frank Wilderson III, em torno de pensar uma performatividade negra sobre as perspectivas afropessimistas, aqui o ato de fuga também parece representar o distanciamento de um ideal de sociedade branca.

Figura 10 – Frame do curta *Bluesman*



Fonte – Disponível em: <https://www.akqa.com/news/bluesman-wins-entertainment-lions-grand-prix/>

Porém, o processo de fuga do personagem de Succi parece se distanciar de um ato de covardia, e também de uma ausência de refúgio como proposto por Frank Wilderson. Nesse sentido, a performance de Kelson Succi em *Bluesman* se distancia das noções do autor afropessimista e se aproxima das contribuições do pesquisador Dénètem Touam Bona sobre a arte da fuga.

Dénètem Touam Bona vai expor suas contribuições sobre essa questão em “A arte da fuga – Dos Escravos Fugitivos aos Refugiados”. No texto do autor, temos um ensaio destinado a reinterpretar esse ato muitas vezes entendido como uma ausência de coragem do sujeito da ação. Para exemplificar essa questão, Touam Bona vai se basear nas experiências dos povos *moroons*, entendidos como os povos advindos do encontro entre os indígenas originários da região do Caribe e os negros escravizados trazidos para essa região no período colonizatório. Em torno da experiência histórica desses povos, temos o que o autor chama de “maroonagem”, onde o ato da fuga constitui a matriz das suas culturas.

Segundo Touam Bona, essas cosmopoéticas da fuga geram também novos espaços contraculturais. Nas palavras do próprio autor:

Assim, no espaço de uma fuga nas dobras e dobraduras dos bosques úmidos e densos, surgem e se desdobram contraculturas maroons; culturas cuja organização e valores se opõem diametralmente àqueles das sociedades escravagistas. Mas, se a maroonagem traça a linha de fuga do espaço colonial, ela igualmente gera, no mesmo movimento criador, espacialidades inauditas: espaços de vida de vilas furtivas, espaços carnavais dos corpos sacrificados, espaço-tempo místico das danças e rituais, espaços plásticos dos objetos produzidos (remos, cabaças, casas sobre palafitas, etc.). (Touam Bona, 2017. p. 5)

Os exemplos dessas espacialidades inauditas e vilas furtivas existem aos montes quando pensamos as experiências dos corpos racializados advindos do processo de escravidão transatlântico. No caso nacional, os quilombos e mocambos são os dois exemplos mais bem acabados dessas espacialidades, tendo suas equivalências em outros contextos do continente americano, como no caso dos *Campes* da Guiana e do Suriname, ou mesmo dos *Palenques* e *Cumbes* da América hispânica⁷⁵.

Independente do nome e da configuração que cada uma dessas comunidades recebe em determinado contexto, fato é que elas se estabelecem por meio da fuga, seja de escravizados, povos originários ou desertores do sistema colonial. Assim sendo, essas comunidades de fugitivos vão construir, além de um novo espaço de resistência, uma nova antologia particular, diretamente relacionada a cada local. Nesse sentido eles não vão corresponder a um modelo puro do que seria uma comunidade africana em solo colonial, mas

⁷⁵ Se pensarmos em uma amplitude desse conceito, podemos entender os terreiros, lonas culturais, *ballrooms*, escolas de samba dentre outros agrupamentos de viés cultural e performático no meio das grandes cidades como herdeiros simbólicos desses espaços de fuga e refúgio.

sim a uma espacialidade transcultural à parte⁷⁶. Mais uma vez, a noção de um terceiro espaço como proposto por Homi Bhabha se faz presente juntamente com a terceira cabaça exusíaca.

O ato da fuga, portanto, assume uma outra configuração quando pensamos nesses contextos diaspóricos. Na visão de Touam Bona, o estabelecimento dessas comunidades *moroons* criam um chamado “devir furtivo” onde a ato da fuga, visto muitas vezes como uma covardia, na verdade se transfigura num ato de resistência onde o sujeito, ao fugir do mundo colonial, forja suas próprias armas de resistência em novos espaços.

Nesse sentido, a fuga do personagem de Kelson Succi em *Bluesman* parece se aproximar das noções colocadas por Touam Bona em torno do devir fugitivo do sujeito negro. Sim, podemos dizer que se trata de uma fuga de um ideal de sociedade branca – e, como veremos, o álbum inteiro vai tratar dessa questão –, mas não significa, necessariamente, um ato de omissão frente a essa mesma sociedade, muito menos a impossibilidade de construir novos horizontes para esses sujeitos.

Outro aspecto que, por mais contraditório que seja, também corrobora com essa questão são os momentos de silêncio presentes durante o curta. Assim como a fuga, o silêncio também é visto como um ato de omissão frente a uma situação. No entanto, no relato do Capitão Stedman⁷⁷, que Touam Bona coloca em seu artigo, o colonizador holandês vai relatar como era comum nas comunidades fugitivas da Guiana e Suriname a pouca presença de animais que emitissem algum som⁷⁸.

O motivo dessa ausência de animais barulhentos é óbvio, mas é ao mesmo tempo muito inteligente. O simples fato de um deles emitir algum som já entregaria a posição da vila para algum grupo de caçadores de fugitivos que estivesse nas redondezas, ou seja, o silêncio nesse caso é mais uma arma de resistência frente à colonização.

Mais do que um recurso sonoro na produção do clipe, o silêncio parece assumir uma característica distinta da simples inexistência de som, servindo para a narrativa de resistência que Baco Exu do Blues desenvolve durante todo o curta, juntamente com o álbum. Quase que um *Ma*⁷⁹ afrocentrado, onde tanto a fuga quanto o silêncio são subvertidos para dar espaço a algo emergir. Mas que algo é esse que está para surgir?

Para entendermos melhor uma possível resposta a essa pergunta, é preciso acompanhar o personagem de Kelson em todo o seu processo de corrida durante o clipe.

⁷⁶ Touam Bona, 2017. p. 9

⁷⁷ John Gabriel Stedman (1744 – 1797) foi um colonizador britânico-neerlandês responsável por uma série de relatos dos povos originários do Suriname no período colonizatório.

⁷⁸ Touam Bona, 2017. p. 5

⁷⁹ “Ma” é uma palavra japonesa representada pelo kanji “間” que representa um conceito de espaço negativo ou um vazio de transformação. O conceito de Ma foi muito explorado nas artes plásticas e na literatura como um momento onde os acontecimentos ficariam em suspenso para que novos atos pudessem seguir.

Ambientado em um mundo distópico, a narrativa de fuga do clipe assume uma entropia ao subverter as noções espaciais. Em um momento o personagem de Kelson está correndo na rua e no momento seguinte aparece num campo aberto, no meio da mata, andando em direção ao personagem do ator Hilton Cobra, que aqui assume o papel de um ourives fascinado pela prata. A diferença significativa de idade entre ambos os personagens parece ser um elemento tensionador de pensar a ancestralidade no curta. E, mais uma vez, a relação direta entre o processo de fuga e o ambiente da mata ou floresta se faz presente.

Para além desse constante ritornelo em relação à cidade e ao campo, temos também uma constante dinâmica em pensar o espaço público e o privado por meio de entrecortes apresentados. Em um momento, Kelson está correndo em meio ao ambiente urbano e no momento seguinte temos ele se vestindo dentro de casa para dar início à sua corrida sem, claro, esquecer de beijar seus familiares. Apesar de sair de um ambiente familiar, o espaço da rua que o curta apresenta também demonstra como sociabilidades afetivas são potentes nesse espaço, nos apresentando desde crianças até adultos nesse espaço.

Atrelados a todo esse jogo de perspectivas, o clipe dispõe de uma série de imagens que tensionam o lugar de pensar as relações de ancestralidade e familiaridade negra, onde reuniões de famílias nos são apresentadas juntamente com enquadramentos que remetem a fotografias de álbuns de família. Tudo isso acontecendo, e o personagem de Kelson segue correndo...

E o processo de corrida de Kelson chega ao fim no momento em que seu personagem adentra uma sala de música para realizar a aula. Sim, ele estava atrasado, mas conseguiu chegar, e junto com ele temos a quebra de uma expectativa, narrativa que muitas vezes os corpos dos homens pretos são colocados. Não estava fazendo nada de errado, somente atrasado para aula.

Para além de um afastamento de uma narrativa padrão, que por vezes o racismo estrutural imputa nos corpos negros, a fuga de Kelson representa também um afastamento de uma noção afropessimista que vê a fuga como uma constância do corpo preto, onde a procura por refúgio é algo impossível. Assim sendo, as perspectivas tratadas no álbum Bluesman não são necessariamente afropessimistas, apesar de tangenciar temas que afetam diretamente a subjetividade negra em diáspora, tal como a sua performance. Para melhor entendermos, então, quais são esses temas, é preciso adentrarmos melhor o conteúdo geral de algumas letras, em especial à letra da música que divide seu nome com o álbum, no caso Bluesman.

3.1.2 - A identidade Bluesman e BB King

Composto por nove faixas no total mais o curta-metragem que acompanha toda a experiência sonora do álbum, Bluesman faz uma relação direta entre a faixa de abertura que recebe o mesmo nome da produção e a última faixa intitulada BB King. BB King que, por sua vez, faz uma referência direta a Riley Ben King, um dos principais guitarristas de blues do século XX, que utilizava a sigla *B.B* como uma referência ao termo “*blues boy*”.

A referência a BB King não poderia ser mais significativa, ao pensarmos a construção da identidade Bluesman – talvez um desdobramento não evolutivo do *blues boy*? – que Baco Exu propõe ao final da faixa. Um pouco depois da metade da música, as rimas de Baco dão lugar a um texto de sua autoria e interpretação de Lucas Andrade, onde em uma determinada parte o interlocutor faz a pergunta que conduz esse momento da pesquisa: O que é ser um “Bluesman”?

Antes de entrarmos na caracterização do bluesman na visão da obra, vamos compreender o que é a figura histórica desse mesmo personagem e o que ela evoca. Segundo as contribuições da pesquisadora Amanda Palomo, o blues, mais do que um gênero musical, é um processo de catarse ativado pela figura do bluesman, entendido como artista de blues da época. Em diálogo com as contribuições de Gérard Herzhaft, a pesquisadora salienta que:

“(...) a comunidade negra pedia que o “bluesman” fosse compositor, improvisador, poeta, arranjador, animador público e sociólogo; e ele, por sua vez, era julgado por seus contemporâneos de acordo com a extensão de seus talentos nessas áreas. O autor segue afirmando que o “bluesman” também desempenhava um papel psicoterápico para si e para seus ouvintes na medida em que, juntos, encontravam no blues um “efeito catártico” para seus tormentos.” (Palomo, 2011, p. 51)

Quase que um ser multifacetado, o bluesman se assumia com o caráter quase que de um guia espiritual, que conseguia acessar as amarguras dos seus pares. Já segundo Baco, ser um Bluesman “é ser o inverso do que os outros pensam. É ser contracorrente, ser a própria força, a sua própria raiz.”. Mais do que um estado de espírito particular, Bluesman se mostra como um devir onde o princípio de ir contra o que é tido como hegemônico se faz presente. Mais uma vez, um ato de deslocamento de um local entendido como o padrão de sociedade onde a fuga se faz necessária ou, nas palavras de Baco, ir “contracorrente”.

Na oração final do trecho, o narrador em questão vai reafirmar a identidade Bluesman como: “É saber que nunca fomos uma reprodução automática da imagem submissa que foi criada por eles”. Esse “eles”, em um primeiro momento, parece ser uma referência direta à sociedade branca, que sempre estabeleceu uma linha divisória entre “eles” e os “outros”. Porém, na identidade Bluesman parece que a questão está também circunscrita a uma outra lógica. O “eles” aqui é sim a sociedade branca, mas não somente, uma vez que Baco parece operar um distanciamento com “aqueles” do próprio movimento hip-hop que, por muito

tempo, estabeleceram limites para como a subjetividade negra poderia se portar. O que, por sua vez, pode significar um ganho ou uma perda, dependendo de como essas novas subjetividades possam emergir.

Para entendermos melhor o que estou querendo dizer, é preciso voltar à primeira faixa do álbum. Em diálogo com BB King, a música Bluesman também estabelece algumas ideias de caracterização dessa identidade por meio de algumas falas de Baco Exu durante sua cantoria. “Jovem Basquiat, meu mundo é diferente”, um dos primeiros versos da canção já pressupõe um distanciamento das cosmovisões de mundo do personagem de Baco frente a uma antiga tradição das artes negras, algo muito similar quando pensamos os distanciamentos das gerações negras norte-americanas que discutimos no último capítulo.

Porém, apesar de pressupor um distanciamento, também há uma aproximação entre ambas as gerações. Ao iniciar sua canção com um sample de Muddy Waters, um dos grandes expoentes do blues, Baco faz uma aproximação com a tradição da musicalidade negra ao afirmar que “A partir de agora tudo é blues”. Em um processo constante de afastamento e aproximação, Baco opera em uma lógica fora do tempo linear, onde o passado-presente-futuro norteiam nossa capacidade de produzir cenários dentro da obra, tal como a pesquisadora Juliana Ferreaz Oliveira coloca em seu estudo sobre a música em questão⁸⁰. O afastamento do Jovem Basquiat se mostra, portanto, como a possibilidade de Baco estar vivenciando um novo processo histórico, diferente daquele que o artista haitiano vivenciou no auge de sua produção.

O trabalho de pesquisa de Juliana Ferreaz é muito importante para nós nesse momento, pois um dos pontos de sua análise, baseada em sua área de formação – Letras – vai se ater justamente ao pronome que destacamos anteriormente na música BB King, no caso, “eles”. Segundo Juliana Ferreaz, a presença do pronome na seguinte frase da música de Bluesman “Eles querem um preto com arma pra cima // Num clipe na favela gritando “cocaína” // Querem que nossa pele seja a pele do crime”, denota que:

“Ao mobilizar o pronome eles, o locutor constrói uma nova cena em que seu alocutário deixa de ser o sujeito branco, que representa metonimicamente o discurso hegemônico disseminador do racismo institucional, e passa a ser o sujeito negro, que metonimicamente se refere às lutas e ativismos por igualdade” (Oliveira, 2019. p. 21)

Assim sendo, Bluesman trabalha numa relação direta ao pensar esse ritornelo de alteridade da população negra frente à sociedade branca, ao mesmo tempo que coloca em destaque as próprias contradições, que ainda vigoram no seio das pessoas afrocentradas e que

⁸⁰ Oliveira, 2019. p. 20.

precisam ser postas em debates. Nesse ponto, Baco questiona esse local comum que o sujeito negro é visto, não só perante a sociedade como também dentro de sua própria cultura.

A identidade Bluesman se aproxima, assim, de outras identidades não hegemônicas, criadas como um contraponto aos modelos tidos como “padrão” de sociedade. Diferentemente dos pachucos⁸¹, ser um Bluesman é questionar esse local entendido como comum ao tangenciar novos espaços para a potencialidade negra que ainda não foram explorados, em um processo de constante retorno a uma estética afrocentrada. Assim como Thigresa Almeida propõe em sua pesquisa pensar os limites da performance de corpos que operam nos espaços fronteiriços, a identidade Bluesman também atua em outros espaços que não somente o de questionamento das violências estatais, como, principalmente, o do questionamento sobre si, escapando, assim, de uma linearidade⁸².

Porém, essa identidade, por mais que fuja do padrão em certos sentidos, não deixa de ser também problemática quando analisada por outras perspectivas. Para isso, vamos dar continuidade à música Bluesman para entender melhor esse aspecto. Após o trecho citado anteriormente, Baco canta os seguintes versos: “Eu sou a porra do Mississipi em chama // Eles têm medo pra caralho de um próximo Obama”. Ao trazer a figura do ex-presidente norte-americano Barack Obama, Baco busca uma das principais figuras quando falamos da representatividade negra do século XXI. Uma figura chave da discussão anterior ligada à geração pós hip-hop, bem como à construção de símbolos de uma nova masculinidade negra.

Como um símbolo da discussão *post-race*, a figura de Barack Obama foi muito analisada pelo seu distanciamento em relação a um determinado padrão de masculinidade presente no histórico dos presidentes norte-americanos. Segundo a pesquisadora Emma Cannen, a masculinidade de Obama estaria vinculada a sua figura enquanto pai e marido amorosos⁸³, e se aproximando de uma identidade sacralizada pelos defensores do pós hip-hop de um homem negro que não veste uma performatividade mais bruta associada aos homens negros.

De fato, quando comparamos a persona de Barack Obama a de seus antecessores é evidente um *modus operandi* diferente de sua conduta pública enquanto chefe de Estado. Agora, no que tange à perpetuação das violências estatais dos Estados Unidos e à ameaça à soberania nacional de vários países por interesses próprios, sua figura não fica atrás dos

⁸¹ Pachuco se refere a uma identidade ligada aos descendentes de mexicanos nos EUA que assumiram uma nova estética considerada “fronteira” por não aceitarem a assimilação da pela cultura norte-americana ao mesmo tempo que não reconheciam suas origens mexicanas.

⁸² Almeida, 2021. p. 289.

⁸³ Cannen, 2013. p. 259.

presidentes anteriores e posteriores⁸⁴. Assim como Obama, uma subjetividade que fuja do padrão não necessariamente opera uma ruptura total com todas as problemáticas que carrega.

Por mais que o destaque central para a obra de Baco seja pensar essa identidade não hegemônica e até certo ponto fronteiriça, talvez um dos pontos que afasta a produção de Baco de pensar uma potencialidade das produções diaspóricas é a busca por essas referências em um contexto estrangeiro. E aqui não me refiro somente a figuras como Obama ou o próprio “Mississippi em Chamas⁸⁵”, mas também à própria referência ao blues.

O blues ainda hoje é um dos gêneros musicais mais influentes quando pensamos nas potências das musicalidades negras, e é ele próprio uma consequência da diáspora negra no hemisfério norte, mas quando tomamos como recorte nosso contexto nacional, sua potência pode ser vista como limitada.

Assim como Asante toma como referencial histórico os desdobramentos do hip-hop nos Estados Unidos e deixa de lado todo um processo diaspórico e transatlântico que o próprio movimento passou, tomar outros contextos como referencial primário de algumas produções é sempre um risco, como vimos nos debates acerca da geração pós hip-hop. Nos próximos dois subcapítulos, vamos tensionar justamente esses limites que a produção possa apresentar.

Digo isso, pois da nossa própria experiência diaspórica tivemos alguns exemplos de oralidades nacionais que poderiam ter sido exploradas na busca ancestral da musicalidade negra. Dentre essas musicalidades, podemos destacar a presença dos vissungos na região de Minas Gerais, que eram cantos entoados pelos negros escravizados nas minas de ouro durante o período colonizatório. A própria noção de banzo – anteriormente citada – remetente à ideia de um profundo pesar que os negros escravizados sentiam devido às lembranças da África, não ficaria atrás do blues como um elemento para pensar a melancolia dos corpos racializados num contexto diferente do norte-americano.

Porém, o elemento que une o blues e as cosmopolíticas diaspóricas presentes no nosso contexto nacional é, mais uma vez, nosso mensageiro que abriu os caminhos no início desta pesquisa. Legba é, acima de tudo, um dos principais nomes da entidade Exu, comumente associado às cosmovisões de mundo provenientes do Reino de Daomé e que teve uma

⁸⁴ Para se ter uma ideia da dimensão da sua política externa, até 2014 Obama já tinha ordenado mais ataques militares a países de maioria muçulmanos que o seu antecessor George W. Bush, este que por sua vez era visto como um presidente muito mais militarizado que seu sucessor.

⁸⁵ Mississippi em Chamas faz alusão ao filme de mesmo nome de 1988 dirigido por Alan Parker. Na narrativa temos os agentes do FBI encarregados de investigar o desaparecimento de trabalhadores dos direitos civis em uma pequena cidade do Mississippi marcada pela presença do grupo supremacista branco Ku Klux Klan. A narrativa final do filme se mostra dúbia tendo em vista que o protagonismo negro não é explorado no filme e se reforça o arquétipo do “salvador branco”.

influência maior no hemisfério norte do mapa devido à sua associação mais direta com o vodu e, como senhor das encruzilhadas, teve seus adeptos em meio ao blues⁸⁶.

É importante destacar essa relação de Baco ser o próprio “Exu do Blues”, um nome que quando surgiu pareceu inovador, mas que carrega em si uma redundância não tão aparente. Por mais que Baco busque uma referência estrangeira para pensar no potencial da ancestralidade negra afrocentrada, o nosso mensageiro está lá para fazer a ponte e subverter a lógica vigente. Legba é aquele que proporciona o convívio fecundo entre as diferenças e o adepto dos fluxos que extrapolam o continuum espaço temporal⁸⁷. Talvez todo blues tenha um pouco de vissungo, e todo vissungo tenha um pouco de blues, mas todos eles operam nas potências desses corpos nas ruas e nas encruzadas.

3.1.3 - O lugar da vulnerabilidade

“(…) “O que é ser homem?”. Essa foi a questão que me rendeu um livro, não é mesmo? E, sim, pretendo deixá-la ecoar pelo resto da minha vida.

Na minha trajetória de criança à fase adulta, a resposta para essa pergunta esbarrou nos mais diversos aspectos da minha vida, mas confesso que, em sua grande maioria, a resposta sempre apontava para as seguintes afirmações: “ser homem é o contrário de ser mulher” ou “ser homem é não ser mulher”. O que talvez caiba aqui é dizer que, hoje, ser homem é ser livre para ser o ser humano que eu quiser, desde que seja justo, verdadeiro e respeitoso.” (Volpi, 2022. p. 212.)

Durante o processo de pesquisa do álbum *Bluesman*, me deparei com a produção do escritor Stefano Volpi, em especial seu livro *Homens pretos (não) choram* (2022). Confesso que à primeira vista não imaginava que se tratasse de um livro de contos, mas a surpresa dessa descoberta se mostrou a melhor possível no processo de leitura em torno do livro, cujas histórias não possuem uma ordem linear deixando a cargo do leitor o caminho que bem lhes interessa.

Apesar de não ser um livro teórico em sua medida, a produção de Stefano Volpi não deixa a desejar quando o assunto é a profundidade das reflexões que cada história se encarrega. Pautada principalmente em figuras de homens negros, o autor desenvolve uma série de narrativas que possuem como plano de fundo uma única questão que acarreta uma pluralidade de atravessamentos distintos, no caso, pensar o local da vulnerabilidade do homem negro frente à sociedade branca e a si mesmo.

⁸⁶ Uma das histórias mais conhecidas envolvendo o blues é a do cantor Robert Johnson que, segundo o mito popular, teria vendido a sua alma para o demônio em troca de adquirir maestria musical. Hoje, o que alguns autores defendem é que Robert Johnson, assim como outros músicos ligados ao blues, tinha conhecimento da figura de Legba como referencial de uma ancestralidade diaspórica que se davam em meio as encruzilhadas, o que fez com que sua história fosse demonizada por um olhar ocidental branco (Marvin, 1996. p.587).

⁸⁷ Simas, 2019, p. 31

Ao entender que o corpo preto é um corpo que passa por um constante processo de desumanização, como já vimos em Frantz Fanon, algumas características tidas como naturais da humanidade branca não são vistas como pertencentes a tais corpos. Dentro do próprio hip-hop, por vezes artistas que trazem questões de ordem subjetiva, ou mesmo afetiva, são vistos como “modinha” ou como se perdessem sua racialização, sendo taxados como “rap de branco”. O que não poderia ser mais equivocado, tendo em vista que mesmo artistas das gerações anteriores traziam essa vulnerabilidade presente em suas letras, cada um à sua maneira, como podemos ver em produções como *Dear Mama*, de Tupac Shakur ou mesmo em Jesus Chorou, dos Racionais MC’s.

Por mais que demonstração de vulnerabilidade ou falibilidade não seja algo pioneiro quando pensamos a história do movimento hip-hop de uma maneira geral, elas ainda parecem ser um tabu que precisa ser destrinchado. Em diálogo com bell hooks em seu artigo *Vivendo de Amor*, o que explicaria essa dificuldade em torno das pessoas pretas – em especial homens pretos – em poder vivenciar o amor e o afeto seria justamente a inexistência de segurança para se manter relações afetivas durante o período da escravidão. Em um contexto onde os escravizados não sabiam se estariam vivos por muito mais tempo, ou mesmo se seus pares ficariam vivos também, manter sentimentos uns com os outros poderia representar uma fraqueza frente à sobrevivência⁸⁸.

Dentre os muitos marcadores do amor e do sentimento, o ato de chorar assume um papel central quando pensamos no momento em que esse sujeito se permite extravasar todas as angústias. Não à toa, Stefano Volpi traz esse ato para o título de sua obra. O livro de Volpi ainda conta com um prefácio do também escritor Jeferson Tenório, que vai dar um destaque basililar ao ato de chorar na obra de Volpi. Segundo o autor:

“E chorar é um tipo de sonho para aqueles que carregam um certo deserto interior, e é também um tipo de coragem naturalmente vista como fraqueza dentro de uma sociedade patriarcal.

Porém, para o homem negro, o ato de chorar adquire uma outra camada: a de resistência. Se o riso é um modo de resistir, aqui nestas narrativas o pranto também é. O pranto é uma renovação do instante porque materializa as mágoas, as dores e as alegrias. Chorar é também uma atualização da ancestralidade. É trazer o tempo sagrado dos mais velhos para os olhos. O pranto é a consagração dos que se arriscam a enfrentar os próprios infernos. No entanto, homens negros não tiveram essa chance, como diria Frantz Fanon.” (Tenório, 2022, p. 22)

Bluesman, ao mobilizar esforços para se afastar de um ideal de sociedade branca vai, ao mesmo tempo, operar um distanciamento com um ideal de sujeito negro masculino calcado em construções decorrentes do processo de desumanização colonial, que as antigas gerações do hip-hop ajudaram a sedimentar com a figura do “gangsta boy”. Como foi dito

⁸⁸ Hooks, 2010. p. 2-3.

anteriormente, é preciso entender que essa construção assume contornos distintos em contextos diferentes, não sendo possível dizer que a ideia de masculinidade do homem no rap norte-americano – que muitas vezes o termo “gangsta” se refere – é a mesma do homem do rap brasileiro. Cada ideal de masculinidade tem seus acertos e ou seus erros e, no caso de Baco, o artista vai tentar se afastar de certos erros, cair em outros e permanecer limitado em alguns.

É importante destacar que esse aspecto de Bluesman não é um pioneirismo de Baco Exu do Blues, tendo outros artistas se propondo, anteriormente, a explorar uma construção de masculinidade preta fora dos moldes do hip-hop tradicional e da sociedade branca. Entre esses artistas, a produção de Kendrick Lamar nos serve aqui com um ponto de partida até desembocarmos novamente em Bluesman.

Kendrick Lamar – como bom expoente da geração pós hip-hop para alguns autores – vai mergulhar no conceitualismo de alguns temas que antes não eram tão explorados dentro do movimento. *To Pimp a Butterfly*, terceiro álbum de estúdio do artista gravado em 2015, traz muitos desses temas que perpassam a resiliência, o abuso de entorpecentes na juventude⁸⁹, bem como questões que afligem diretamente a saúde psíquica da população negra, o que fez com que ele fosse considerado o “Poeta da Saúde Mental”⁹⁰.

Tal como em Bluesman, em *To Pimp a Butterfly* Kendrick se utiliza de samples e de uma musicalidade ligada a uma tradição vernacular negra norte-americana para construir uma atmosfera melancólica onde o blues – que, como vimos, tende a aparecer como uma referência musical para se tratar do sofrimento negro – vai ser utilizado pelo artista com um de seus elementos melódicos. Na música “u” talvez haja a melhor síntese da junção desses elementos. Durante toda a música, o personagem de Kendrick está em um devaneio autodepreciativo, onde os barulhos de copos e a agressividade de seu discurso contra si mesmo sugerem o abuso de álcool durante o processo de isolamento em um quarto de hotel.

Pensar em absolutos – o chamado pensamento branco e preto – é o caminho que o artista percorre em seu devaneio, onde os fatores negativos de sua pessoa são potencializados em detrimento dos positivos, num claro sintoma do estado depressivo que o artista coloca. “*Love you is complicated*”⁹¹ diz Kendrick para si mesmo no refrão da música ao sentir que será julgado permanentemente pelos seus atos.

A música de Kendrick Lamar, nos ajudam a entender certos aspectos produzidos por Baco Exu do Blues no desenvolvimento de Bluesman. “Tô entre tirar a sua roupa e tirar a

⁸⁹ Dentre eles o consumo de álcool que vimos ser um tema constante na produção de alguns artistas do blues.

⁹⁰ Sule; Inkster, 2015, p. 1.

⁹¹ “Te amar é complicado” em tradução literal.

minha vida // Procuro um motivo pra sair da cama // E melhorar meu autoestima”, como é possível ver nos versos da música “*Me desculpa Jay-Z*”, o personagem de Baco também sente sua existência por meio de absolutos, onde a falta de esperança no cotidiano reforça o tom depressivo de sua narração que fala explicitamente em cometer suicídio.

Apesar de expressar sua vulnerabilidade através dos versos, Baco Exu do Blues parece não se importar com possíveis julgamentos advindos da abertura para lidar com esses males. Pelo contrário, uma vez que o artista fala de forma afirmativa “Eu sou um dos poucos que não esconde o que sente // Choro sempre que eu lembro da gente // Lágrimas são só gotas o corpo é enchente” na música de abertura do álbum.

Diferentemente de uma tradição que via no ato de chorar uma fraqueza, em Bluesman o pranto parece ser mais um fator biológico a ser encarado não somente como um momento de deixar fluir a fragilidade do sujeito, como também uma possibilidade de cura para esse corpo. Estudos como os de Cassandra Chaney e Krista Mincey mostram como a sensibilidade do homem negro dentro da produção musical pode ser caracterizada em ao menos quatro formas, sendo elas: sensibilidade privada, sensibilidade de parceria, sensibilidade perceptiva e sensibilidade pública.

No caso da sensibilidade privada, o homem negro estabelece um local privado onde possa expressar sua vulnerabilidade de forma particular através da criação de “espaços seguros”. Em se tratando de Bluesman, a sensibilidade em questão parece ser justamente a oposta, no caso, a sensibilidade pública, onde o homem negro expressa verbalmente que ele não se importa com o ato de chorar, muito menos chorar na frente dos demais. Nesse sentido, o ato de choro parece se aproximar do efeito de catarse que a figura do bluesman já personificava no começo do blues, colocando assim que: “Quando os homens negros na sociedade expressam publicamente a sensibilidade na forma de lágrimas, eles podem ser catalisadores de cura para a comunidade negra⁹²”.

Mais importante do que deixar escoar a sensibilidade e a vulnerabilidade, a produção de Bluesman parece levar a cabo a ideia de que essa exposição de si entra em contradição com a rebeldia. O homem preto pode ser violento contra um sistema que quer o seu fim, sem que a violência o endureça como ser. “Racista filha da puta, aqui ninguém te ama // Jerusalém que se foda, eu tô à procura de Wakanda, ah”. É como Baco Exu termina sua apresentação de Bluesman ao ter como miríade de busca um futuro afrocentrado em direção a Wakanda, em recusa de um ideal de terra sagrada tal como a mentalidade ocidental propõe. O futuro é

⁹² Chaney; Mincey, 2014. p. 15

afrocentrado, é importante que saibamos construir nossos próprios agenciamentos de cura. Aqueles que seguiram na caminhada. O importante é saber como.

Ao mesmo tempo em que Baco explora essa vulnerabilidade, que por vezes não é inicialmente associada aos corpos dos homens pretos, também cai em alguns erros que reforçam estereótipos de gênero. Se voltarmos a tomar como referencial a música “Me desculpa Jay-Z”, uma das grandes críticas feitas à persona do Baco nela é fazer coro com um processo de objetificação da mulher negra, personificada na música através de Beyoncé. “Tá tudo confuso, como meus sonhos eróticos // Com a Beyoncé” são os versos que dão indícios de como a figura masculina que Baco constrói em Bluesman pode fugir de alguns aspectos problemáticos, mas se manter estático em outros.

Para além de algumas perspectivas problemáticas que o discurso das letras de Baco Exu evoca, outro ponto em que a obra se mostra limitada é justamente ao pensar essa vulnerabilidade enquanto uma perspectiva somente subjetiva. Digo isso pois um dos grandes motivos para trabalhar a obra do Baco e seus entrecruzos com as discussões da arte contemporânea foi justamente a apresentação feita em conjunto com o artista carioca Maxwell Alexandre e o também rapper Bk’ no Museu de Arte do Rio de Janeiro, em 2019, para a exposição Pardo é Papel (2019).

Maxwell Alexandre, assim como Baco Exu do Blues, é um preto periférico, cuja produção é atravessada por pensar a vulnerabilidade, só que em compassos distintos aos do rapper baiano. Apesar de creditar ao Baco e a outros artistas do hip-hop como referenciais norteadores de seu trabalho, a vulnerabilidade de Maxwell perpassa a produção crua e muitas vezes inacabada de grandes pinturas feitas em papel pardo se utilizando de materiais alternativos como graxa e outros pigmentos mais baratos que a pintura a óleo.

Após abrir seu pavilhão próprio no bairro de São Cristóvão, na zona norte do Rio de Janeiro, Maxwell Alexandre utiliza esse espaço como um laboratório para mostrar todo o processo de obras inacabadas e que muitas vezes contém algum erro da mão do artista. No texto curatorial do espaço assinado pela curadora Nathalia Grilo, esse dado da vulnerabilidade de sua produção vai ganhar um destaque. Segundo a autora, Maxwell entende esse espaço do pavilhão como um local de risco onde ele pode mostrar a vulnerabilidade de seus trabalhos imaturos, duvidosos e até mesmo constrangedores⁹³. É importante destacar esse aspecto porque temos duas perspectivas distintas de pensar a vulnerabilidade trabalhadas de formas diferentes por dois artistas negros.

⁹³ Grilo, 2023, p. 2.

Por mais que Bluesman de Baco tangencie questões relacionadas à falibilidade e vulnerabilidade do homem preto, sua obra ainda possui um alto grau de refinamento tanto da pré quanto da pós-produção. Se pegarmos a produção do curta em si, temos justamente essa produção que se dá mediante a muitas mãos e que passa por um rigor técnico desde as atuações até o seu processo de montagem⁹⁴.

Não que seja um demérito do artista poder investir em uma super produção, porém é importante ressaltar que o que Baco desenvolve em Bluesman é a exceção e não a regra do hip-hop contemporâneo, onde na maioria das vezes os artistas precisam se esforçar muito para fazer uma produção conceitual/experimental conseguir atingir cifras significativas nas plataformas. É importante destacar isso para que o hip-hop contemporâneo não vire uma corrida por quem faça a produção mais profunda esteticamente, até porque, se assim fosse, é bem provável que aqueles que possuem um aporte financeiro de grandes gravadoras já sairiam na frente.

Assim sendo, a produção de Bluesman pode tangenciar questões pertinentes à vulnerabilidade subjetiva do homem preto frente à sociedade agora, mas, no que tange ao desenvolvimento técnico, Bluesman é tudo menos frágil, mostrando ser uma obra extremamente complexa no seu desenvolvimento e ainda pouco acessível para aqueles que desenvolvem o movimento no contemporâneo. Para muitos, a produção de um filme ou videoclipe com uma estética *trash* e amadora é mais do que uma escolha estética, mas sim uma necessidade, por conta, muitas vezes, de uma escassez de recursos⁹⁵.

⁹⁴ Não à toa, o álbum venceu o Festival de Publicidade de Cannes no ano posterior ao seu lançamento. Como dito, não é demérito algum um artista ser reconhecido e premiado pelo seu trabalho, mas é importante sempre destacar quem são os artistas que conseguem chegar a esses espaços e disputar essas premiações mesmo que sejam racializados.

⁹⁵ Destaco que mesmo com recursos escassos muitos artistas conseguem desenvolver produções potentes no cenário do hip-hop atual, não tornando essa máxima uma regra absoluta. Dentre as essas produções, destaco o recente trabalho do rapper carioca Badaion e seu álbum “Estação Conforto” em que o artista tangencia toda uma estética relacionada aos deslocamentos urbanos feitos por trem no Rio de Janeiro. Dentre todos os recursos utilizados na produção do álbum, foram desenvolvidos uma série de máscaras cenográficas que, além de terem sido usadas em alguns clipes do álbum, posteriormente foram expostas na exposição “Pode o periférico criar” (2022) no Museu de Arte do Rio.

3.2 - Perspectivas Afro e ciborgues

“As origens de todos nós, físicas e artísticas, estão na natureza. Pense num urso ou um pássaro é tão contemporâneo e transcultural quanto um automóvel”

(Domingo Cisneiros – New Work by a New Generation)

Como vimos na análise do álbum *Bluesman* de Baco Exu do Blues, pensar a ancestralidade negra por meio de musicalidades ancestrais possui um potencial muito grande em torno dos debates em torno do tempo presente. Assim como a própria ideia da *sankofa* pautava um constante retorno ao passado para ressignificar o futuro mediante as novas perspectivas afrocentradas, o trabalho de Baco Exu do Blues parece, através do passado, trazer uma potencialidade de ressignificação do presente. Uma vez trabalhada essa questão, chega o momento de pensarmos o seu inverso temporal. No caso, pensar uma ressignificação do presente por meio de perspectivas do futuro. Senhoras e senhores, é hora entrarmos na produção de Edgar.

Porém, antes de entrarmos propriamente na produção de Edgar é importante destacar o porquê de sua escolha em detrimento de outros artistas. Utilizando de uma estética totalmente distinta da produção de Baco Exu, a produção de Edgar nos interessa para esse debate por trazer uma nova perspectiva em torno da negritude, calcada em pensar diferentes formas de violência que atravessam os corpos racializados, bem como outros tipos de ataques que não são diretamente físicos, mas também geográficos e ambientais.

Pensar no processo de degradação ambiental e como a sociedade controla diretamente nossos corpos pelas imagens e outros sistemas parece algo distante quando abordamos a negritude, no entanto, essas são questões que estão extremamente interligadas. Com o aumento das mudanças climáticas somado aos avanços de governos reacionários ao redor do mundo nas últimas décadas, um dos elementos basilares do afrofuturismo vem à tona: como um povo que teve seu passado apagado pode ter perspectivas em um futuro que se mostra tão hostil e que pode não existir? De que adianta olharmos para o passado para ressignificar o futuro – tal como propõe a obra de Baco – se talvez não haja um futuro que possibilite a existência humana no geral, e o que dirá a existência preta⁹⁶. É nesse debate que a produção de Edgar entra em cena.

⁹⁶ É sabido que o artista possui também um livro autoral que mergulha em pensar a ficção especulativa tomando como uma metáfora o contexto nacional contemporâneo tanto político e racial. O livro em questão se chama *Ragde* (2021) e conta a história de um planeta chamado *Millitarius* cujo o governo tirano que o comanda mantém uma postura extrativista com os demais planetas. Esetoren, anti-herói da trama é um desertor do governo tirano, cujas atitudes provocam os desencadeamentos da obra.

Entra em cena também abordagens em torno de alguns temas que perpassam os debates sobre bioconceitualismo dentro das artes, como a noção ciborgue e das próprias noções de arte e vida. No que tange à produção de Edgar, essa dinâmica assume uma nova roupagem: a racialização do debate. Nesse sentido, sua obra consegue tensionar novas discussões associadas tanto a um campo quanto a outro, operando em um novo entre-mundos de produção. Tal como em Baco Exu do Blues, pensar a ancestralidade e as novas formas de resistir se faz presente aqui, assim como as múltiplas discussões em torno das noções filosóficas e religiosas que perpassam a vivência negra em diáspora.

Assim sendo, dentro do cenário do hip-hop brasileiro, Edgar se mostra um agente de destaque. Oriundo da cidade de Guarulhos na Grande de São Paulo, Edgar se coloca, para além de rapper, como um artista visual que reveza sua agenda entre shows e exposições de arte onde realiza performances diretamente ligadas à sua produção estética. Se instalando, assim, em um espaço entre as instituições artísticas legitimadoras – no das galerias e museus – e um movimento artístico cultural que nunca se preocupou em ser legitimado por essas mesmas instituições – o hip-hop.

Por esse e por outros motivos, é natural que a produção de Edgar se aprofunde mais intensamente nos debates da arte contemporânea, por ser ele próprio um artista contemporâneo⁹⁷. Enquanto Baco Exu do Blues faz aparições discretas com alguns artistas do campo das visualidades, Edgar mergulha de cabeça nessas produções.

Nesse sentido, Edgar parece seguir uma das máximas colocadas pelo pesquisador Ricardo Basbaum, ao pensar a noção de “artista etc”, ou seja, esse artista que assume ao mesmo tempo vários campos de atuação. Destaco que essa dupla identidade presente na persona de Edgar não é um pioneirismo do mesmo, visto que antes dele outros artistas do hip-hop se ocuparam em estabelecer essa dupla função estético/política. Mas tomando como recorte o caso nacional, a produção de Edgar se distancia do que é compreendido, até então. Tornando-se algo sem precedentes.

As próximas páginas serão destinadas justamente a entender como se dá essa produção tão ímpar no cenário do hip-hop nacional e como ela parece tensionar tanto os debates em torno da nova geração de artistas da cena, tal como da arte e da teoria da imagem contemporânea, bem como os debates em torno do bioceitualismo e do afrofuturismo. Para entendermos melhor sua produção, vamos tomar como recorte visual e sonoro o álbum Ultrassom lançado em 2018.

⁹⁷ Durante o processo de escrita desta pesquisa, Edgar passou a ser agenciado por uma das principais galerias do país, o que mostra como a sua produção já não se encontra somente vinculada ao campo fonográfico.

O álbum *Ultrassom*, corresponde ao terceiro álbum de estúdio gravado por Edgar e, juntamente com ele, o artista começou a ganhar mais destaque no meio hip-hop nacional, uma vez que o álbum foi muito elogiado pela crítica especializada. Para a presente pesquisa, meu objetivo não é destrinchar o álbum de ponta a ponta, mas sim selecionar algumas músicas – juntamente com os clipes, quando for caso – para fundamentar os debates que o processo investigativo se propõe a fazer. Tal como no caso de *Baco Exu Blues*, essa curadoria se faz necessária para melhor compreender a singularidade de sua produção. Para além das músicas selecionadas, outro material tomado como base para a análise foi sua exposição individual intitulada “Novíssimo Edgar – A Invenção do Espelho”, realizada pela Gentil Carioca, em sua galeria própria em São Paulo.

É importante destacar que a exposição não é foco de análise da presente pesquisa, mas um referencial teórico e visual, por onde a produção de Edgar se ramifica. Dentro da exposição, muitos elementos trabalhados durante essa pesquisa se mostraram presentes. Resta-nos saber quais são os limites e aprofundamentos de sua produção.

3.2.1 - Não deixe rastros

Talvez um dos principais caminhos proporcionados pela presente pesquisa tenha sido pensar a performatividade do sujeito negro em um constante devir fugaz que extrapola a noção pré-concebida de um local de covardia frente às instituições que seguem o processo de violentar esse sujeito negro. Vimos como em *Bluesman* esse devir furtivo assume o ponto principal na narrativa do sujeito protagonizado pela figura de Kelson. Já na produção de Edgar esse viés assume uma nova camada.

Tomemos como ponto de partida inicial para entender a produção do artista sua música *Print*, na qual há um amálgama de elementos que dão o tom de alguns elementos de sua estética. Circunscrito ao mesmo momento histórico de *Baco Exu do Blues*, a poética de Edgar procura tangenciar outras questões diferentes do rapper baiano. Puxando para a produção mais experimental sem abandonar alguns elementos da sonoridade e da lírica do hip-hop, Edgar vai explorar elementos advindos da estética das novas mídias atreladas a elementos provenientes das culturas populares, religiosidades afro-diaspóricas, dentre outros signos de diferentes culturas.

Dito isso, em *Print* somos apresentados, em um primeiro momento, à figura de três rapazes não-brancos⁹⁸ que correm em meio a um ambiente florestal, que se assemelha a uma

⁹⁸ Por não saber como os atores se autorreferenciam e por apresentarem aspectos fenotípicos a outros grupos étnicos, escolhi esse termo genérico como marcador da racialidade dos seus corpos sem ter uma certeza absoluta de como me referir.

floresta de coqueiros. Cada um carrega em cada mão um peixe. Aqui já temos alguns elementos discutidos em torno da questão dessa performance que permeia a fuga em meio a um ambiente florestal ou pelos menos fora de um ideal civilizacional branco, marcado por prédios e concreto. O fato de cada um levar um peixe nas mãos, nos faz crer que a fuga tem um propósito objetivo de garantir a janta dos envolvidos em detrimento de algum pescador desavisado.

Por hora, é importante destacar que, durante o clipe, o refrão dá o tom de outra necessidade da furtividade que o momento contemporâneo nos coloca. “Cuidado com o histórico // Print não some // Print não some” é a orientação direta de Edgar para o seu ouvinte e, posteriormente, o artista enfatiza esse dado com o seguinte verso: “Conversas printadas se transformam em documentos // Abreviados se chamarão docs”.

Dentre as muitas dinâmicas colocadas para os artistas da cena do hip-hop contemporâneo, o acesso às novas mídias como a internet proporciona uma maior proliferação de trabalhos autorais, bem como maior contato com as mais diferentes produções, como vimos nas contribuições de Asante. No entanto, por se tratar de um novo espaço onde uma nova militância se faz presente, novas questões que permeiam a furtividade precisam ser repensadas.

Como sabemos, com os avanços das tecnologias digitais é praticamente impossível o anonimato dentro da rede mundial de computadores. Tudo é criptografado em determinada medida e deixa um rastro que pode muito bem servir diretamente como evidências de possíveis movimentações que se dão nesse espaço. De um lado, isso pode ser usado de forma benéfica para a descoberta de possíveis crimes que se desenrolam em ambientes virtuais, mas por outro pode impedir a construção de espaços de luta dentro dessa mesma rede.

Com o surgimento do ciberativismo é fundamental entender como se dá a furtividade dentro desse espaço não material, para não ser apanhado pelos mais diferentes mecanismos de coerção. Conceitos como a própria ideia de Zonas Autônomas Temporárias – conhecidas pela sigla em inglês como TAZ –, que se referem a espaços tomados por meio de uma operação de guerrilha que libera uma área geográfica, mas que se dissolve com rapidez para que o Estado não a esmague, encontra no ambiente virtual não somente um apoio logístico como também um espaço para sua criação⁹⁹.

Essa seria uma das camadas adicionais que a produção de Edgar nos proporciona para entender esse devir furtivo em um campo mais expandido dos debates, e que entra nas contribuições que o já citado Dénètem Toam Bona nos proporciona para falar da fuga. Nesse

⁹⁹ Bey, 1990, p. 24

aspecto, ao falar da experiência de um refugiado etíope do porto de Calais na França, Bona vai enfatizar que:

Na era cibernética, o faro e os dentes dos mastins compõem os traços de uma fronteira móvel e reticular que não mais se confunde com os limites territoriais do Estado-nação. As fronteiras se tornaram smart, verdadeiros microprocessadores que não cessam de ultrapassar os limites das nações, de proliferar ao mesmo tempo no interior de cada uma delas, a ponto de transformar em checkpoint a menor via de acesso a um local público ou privado, e tornar suspeito qualquer elemento humano que integre um fluxo. (Touam Bona, 2020, p. 44)

Como dito anteriormente, Edgar vai tangenciar um debate muito centrado nas perspectivas momentâneas do avanço das tecnologias e nas perspectivas da população preta e racializadas frente a essas mesmas tecnologias. Antes de darmos continuidade em compreender de que maneira o artista perpassa essas e outras questões dentro de sua produção, vamos nos pautar primeiramente nas imagens presentes do clipe.

Após a cena inicial, em que mostra os três personagens fugindo com os peixes em mãos, temos um contraponto que reflete um dos principais interesses do artista ao pensar nas relações diretas entre o popular e o institucional. Gravado em Alagoas, mais especificamente na cidade de São Miguel dos Milagres, Edgar traz paralelos para a discussão ao se utilizar da presença do Bumba Meu Boi como um elemento de performatividade que se dá em meio à mata, um culto cristão – provavelmente de viés neopentecostal – e um bar/mercadinho, esses últimos dois em ambiente privado.

Durante o clipe, as imagens são entrecortadas para esses ambientes de pura entropia e, tal como na narrativa de Bluesman, o processo de fuga inicial dos personagens também perdura no desenrolar da obra. Dentre as imagens presentes, Edgar tangencia algumas questões pertinentes à própria formação histórica do país, pela presença dessa marca da religiosidade dominante transfigurada na presença do culto religioso e pelo seu lado profano marcado por uma relação sexual em cima da mesa de oração.

Em relação ao que acontece no altar da igreja, temos no ambiente do bar uma relação entre dois personagens que parece iniciar de uma forma consensual e terminar num abuso sexual filmado por outra três pessoas que estavam no bar. Esse é um dado fundamental da produção de Edgar, conseguir falar e produzir imagens que remetem a violências que marcam corpos racializados do Brasil, bem como a instituições políticas e religiosas que lhes dão sustentação.

Se pegarmos como recorte a violência sexual contra os corpos pretos, principalmente das mulheres negras, essa temática vai aparecer em outras produções do artista. Dentre elas, a obra *Rape of Europe* (2023) tem um destaque central, uma vez que o artista faz uma releitura

do quadro de mesmo nome do pintor italiano Tiziano Vecellio, em que retrata o rapto e estupro da princesa Europa por Zeus, transformado em um touro branco. Edgar, portanto, traça um paralelo entre o rapto e o estupro da princesa Europa com o processo colonizatório brasileiro que, por sua vez, também tem o bovino como um símbolo dessa violência, quando pensamos que o latifúndio ainda é um dos principais símbolos da agressão colonial¹⁰⁰. A tríade reacionária bíblia, boi e bala¹⁰¹ se mostra um dos principais assuntos que o artista contrapõe em seu trabalho.

Figura 11 – Obra *Rape of Europe* (2023)



Fonte - Catálogo da exposição "A Invenção do Espelho"

Enquanto uma das principais vítimas dessa violência, as mulheres pretas que foram reduzidas ao lugar do trabalho doméstico e da constante objetificação sexual seguem sendo as figuras mais exploradas e violentadas da sociedade contemporânea brasileira. “Pois de todas as formas o capital te dá um tiro // Porque é ele quem faz o mundo dar os seus giros”, como diz Edgar nos primeiros versos da música, enfatizando como o avanço do capitalismo em decomposição pode ser versátil quando se trata de perpetuar a violência e como, para determinados corpos, essa violência se acumula mediante a recortes de classe, raça e gênero¹⁰².

¹⁰⁰ De certa forma, a presença do Bumba Meu Boi no clipe parece também ser um contraponto a essa figura do gado enquanto um símbolo reacionário. Quase como quem diz que é preciso saber valorizar os bois corretos.

¹⁰¹ Referente a música do mesmo artista intitulada “Bíblia, Boi e Bala” lançada em 2022.

¹⁰² Posteriormente na mesma letra, Edgar destaca como “As mulheres do acarajé não invisíveis // Como as discussões que são feitas pelas relações estreitas // Através das janelas inbox”. O artista

Uma vez colocada essa série de imagens, temos o desfecho do processo de fuga dos personagens colocados no início do clipe. Diferentemente do que uma análise preliminar pudesse nos induzir a pensar, o desfecho mostra que a fuga com os peixes não representava uma vontade em saciar a fome dos envolvidos. Ao final do clipe, duas figuras humanas vestindo túnicas que cobrem quase o corpo inteiro, fazem a passagem do peixe de uma mão para outra até que o animal seja colocado de volta na água, sugerindo, assim, o fim do processo que vimos durante o clipe.

A cena em si pode ter múltiplas interpretações, dependendo da leitura de quem a veja. Mais importante do que validar ou invalidar alguma dessas interpretações, o processo de retorno do peixe às águas, bem como a fuga que se dá em meio à mata, refletem parte do interesse de Edgar na busca por refletir sobre o que entendemos como o local da natureza e o local do humano.

Assim sendo, Edgar perpassa aspectos de uma “ontologia-relacional”, onde é possível pensar as relações entre humanos e não humanos baseadas em um complexo de inter-relações, se afastando assim de um ideal de distanciamento da natureza, vista, até então, como um local à parte da cultura. A fuga, que em um primeiro momento era vista como um aspecto de sobrevivência – predatório até certo ponto – assume um caráter ritualístico ao desembocar na volta do peixe às águas. Dentre os debates trazidos pela ontologia-relacional, Renzo Taddei destaca:

“A questão aqui é que, quando as questões ontológicas, dentro de filosofias relacionais e perspectivistas, passam a ser tomadas em conta, a comunicação passa a ser outra coisa. O exemplo mais bem acabado de teorização sobre isso é a teoria do perspectivismo ameríndio, desenvolvida por Viveiros de Castro e por Tania Stolze Lima. Esta teoria postula que o que os seres percebem no mundo é definido pelo tipo de corpos que têm, dentro de relações interespecíficas perigosas (de predação, por exemplo), e frente a um pano de fundo cosmológico em que grande parte dos seres têm consciência e intencionalidade equivalentes às humanas. Para alguns povos, por exemplo, a onça vê o humano como porco do mato e sangue como cerveja de caium, enquanto o porco do mato vê o humano como onça. A questão crucial, aqui, é que nenhuma das visões é ontologicamente superior à outra.” (Taddei, 2020, p. 6-7)

Em “Print” temos, sintetizada, parte dos interesses que permeiam as narrativas poéticas de Edgar. Proveniente da cultura hip-hop, o artista não deixa de tangenciar temas que permeiam questões de violência racial além das múltiplas formas de violência que o capitalismo tardio impõe aos indivíduos. No entanto, seu debate vai além e perpassa questões que nos fazem refletir sobre novas dinâmicas relacionais.

assim enfatiza o reconhecimento da presença dessas mulheres que na maioria das vezes carregam em si muitos conhecimentos tradicionais em contraponto com as discussões e saberes mais superficiais que as novas mídias proporcionam.

Uma vez imerso em novas discussões que marcam nosso tempo presente, já é possível ver na poética de Edgar algo que não se via com tanta frequência no hip-hop até então: um maior enfoque em pensar o sujeito frente à natureza e aos outros seres. Enfoque esse que não aparece somente no discurso e nas letras, mas também na estética dos seus clipes e performances.

3.2.2 - Modos de ver a violência

Diferentemente das duas outras músicas escolhidas, “Go Pro” não possui um videoclipe, porém isso não faz dela uma música menos imagética quando paramos para analisar seu conteúdo lírico. Digo isso pois essa música, dentre as três escolhidas, é a que mais dialoga com o campo da teoria da imagem contemporânea, devido aos temas tratados pelo artista no seu decorrer.

“Novas guerras vão gerando novos games” é o refrão que dá o tom do diálogo direto com alguns aspectos da teoria da imagem. Quando pensamos na noção de um homem pós-orgânico – no sentido que cada vez mais estão sendo superadas as barreiras biológicas do ser – pensamos também na superação do ato de ver como um processo de assimilação do espectador, ou seja, a constante construção de um olhar que olha, mas não vê, que olha, mas não interpreta o que está sendo visto. Para alguns debates, essa visão que exclui o dado humano de sua assimilação pode ser chamada de visão mecânica ou “visão drônica”, e está diretamente ligada a uma tecnologia de guerra que visa a uma melhor performance de equipamentos bélicos em determinados contextos.

Em torno dessa questão, a autora Paula Sibilia, em diálogo com o sociólogo português Hermínio Martins, vai colocar que os saberes hegemônicos da sociedade ocidental estariam baseados numa tradição fáustica das tecnologias em detrimento da tradição promética. Em resumo, as tecnologias estariam gradativamente deixando de atuar como elementos de potencialização das capacidades do corpo – tradição promética – e se encarregando de pensar a superação da condição humana por meio da tradição fáustica¹⁰³. É nesse contexto que os debates em torno do “Homem pós-orgânico” ganham mais destaque.

No caso da música de Edgar, essa relação direta fica bastante evidente, uma vez que o artista constrói a ligação entre uma visão sem humanidade e a perpetuação de violência colonial contra povos radicalizados, por meio da guerra. Tal como um drone, cuja visão se encarrega de jogar uma bomba em alguma construção de Alepo¹⁰⁴, sem se preocupar se

¹⁰³ Sibilia, 2002. p. 13.

¹⁰⁴ A escolha aqui pela cidade síria se deve ao fato de o artista mencionar os bombardeiros na cidade na música “Antes Que as Libélulas Entrem em Extinção” presente no mesmo álbum. Apesar da

resultará na morte de civis, a visão do espectador contemporâneo tende também à abstração e cada vez mais à falta de assimilação do que é visto.

A versatilidade dos temas propostos por Edgar em “Go Pro” se encarrega de tangenciar aproximações entre as chamadas imagens operativas e as imagens pós-fotográficas. As imagens operativas são aquelas imagens que pretendem restituir a realidade sem que haja o interesse de servirem de entretenimento¹⁰⁵ ao espectador¹⁰⁶. Já as imagens pós-fotográficas são aquelas que partem de uma simulação ou construção digital. Dentre os principais propagadores de imagens pós-fotográficas, a indústria dos games segue sendo utilizada como ferramenta para treinar e tratar soldados que vão às guerras, como é possível observar em trabalhos como *Serious Game* do cineasta Harun Farocki¹⁰⁷.

Com o aumento do acesso a vídeo games no contexto histórico contemporâneo, você não tem uma colaboração somente no processo de abstração do olhar e proliferação de imagens pós-fotográficas, mas também no constante fluxo de dados que é arquivado e utilizado como meio de controle pelos algoritmos e pelos softwares. Nesse caso, a máxima foucaultiana do “vigiar e punir” parece assumir uma nova camada na obra de Edgar e, como vimos na música anterior, a necessidade da furtividade se faz necessária em outros compassos, como reflete Fernanda Bruno:

“Uma vasta e múltipla rede de captura de dados amplia-se com a difusão de tecnologias que já incluem em seu funcionamento mecanismos de monitoramento e coleta de dados pessoais: cartões de crédito e de fidelidade, telefonia móvel, etiquetas RFID, cartões de transporte, sistemas de geolocalização por satélite, navegações e buscas on-line, participação em redes sociais, **jogos ou ambientes colaborativos na Internet etc.** Conforme aponta Lessig já em 1999, uma das novidades da vigilância na era computacional residiria na facilidade de estocagem e recuperação de informações que derivam do monitoramento cotidiano das ações dos indivíduos.” – grifos nossos - (Bruno, 2013, p. 149)

Quando Edgar, ao final da música, nos questiona se “Será que estamos jogando videogame ou matando civis inocentes // Pilotando outro drone do lado do deserto?”, ele pode estar justamente questionando se os jogos de guerra estão colaborando para essa falta de percepção do espectador moderno, onde a câmera Go Pro, que dá nome à faixa, se torna mais

referência aos ataques no Oriente Médio, é importante destacar que o uso de drones não é uma exclusividade das guerras de dominação do outro lado do mundo, sendo usados também pelas forças de segurança nacional em conflitos fundiários e ações em favelas.

¹⁰⁵ No caso das imagens feitas por GoPro essa questão é um pouco ambígua. Da mesma forma que ela é uma câmera usada por muitos criadores de conteúdo pela sua versatilidade ela também é usada como dispositivo operacional em certos casos. Pelo fato do artista enfatizar na música a presença da câmera “nos capacetes” a interpretação primeira que se aproxima é que Edgar esteja se referindo a ela no sentido operacional e não de entretenimento.

¹⁰⁶ Tais como os rastros deixados no ciberespaço, a proliferação de câmeras operacionais como câmeras de segurança, imagens de satélite, etc. também são alguns obstáculos para se pensar a furtividade no contemporâneo.

¹⁰⁷ Genaro, 2015, p. 138.

do que um dispositivo de captação de imagens, mas um dispositivo androide que faz parte da indumentária dos soldados modernos¹⁰⁸.

Nesse ponto, é importante estabelecer uma divisão clara entre o ciborgue e o androide, comumente visto como sinônimos. No caso do androide, a pesquisadora Donna Haraway vai colocar que, diferentemente do ciborgue, sua história é muito mais antiga e remete à criação dos primeiros brinquedos mecânicos do século XVIII, enquanto que o ciborgue tem o seu tempo histórico circunscrito durante a Segunda Guerra. Donna Haraway faz essa distinção por entender que a noção do androide se circunscreve de forma mais orgânica na dicotomia corpo/máquina, enquanto a noção ciborgue pode também tangenciar esse aspecto, mas não se restringe somente a ele, podendo se estender para pensar novas associações entre corpos e demais formas de organismo,¹⁰⁹ dialogando com o que já foi comentado sobre a ideia de “ontologia-relacional”.

É importante destacar essa relação porque o que Edgar coloca nos aproxima a pensar a violência que utiliza corpos andróides – só lembrar que a Go Pro também está na farda de muitos policiais militares no país – como ferramentas de perpetuação da violência contra corpos racializados. No caso das associações ciborgues, onde essa noção se estende para pensar associações com outras formas de vida, Edgar se mostra mais interessado em pensar esses agenciamentos como uma forma de resistência, bem como de responsabilidade ancestral.

A aproximação de pensar o desenvolvimento de certos paralelos entre a condição do sujeito racializado frente às novas tecnologias que os séculos XX e XXI têm colocado é uma das grandes máximas do pensamento afrofuturista, bem como a robótica, pautada em um viés de estruturação branco. Dentro do campo da ficção especulativa afrofuturista, o escritor Samuel Delany vai propor uma aproximação muito interessante no que tange a se pensar a aproximação da robótica e das questões raciais.

Segundo Delany, o fato de pessoas pretas terem sido por séculos desumanizadas pelo colonialismo e pelo racismo institucional, sendo colocadas na condição de objeto, fez com que, na visão da robótica branca, elas se aproximassem da condição instituída aos robôs – aqui se trata de robôs de fato, e não andróides –. Para se basear nesse debate, Delany busca referências nas Leis da Robótica propostas por Isaac Asimov em seu conto “Andando em círculos”. Para Delany, as máximas da robótica que colocam o robô como um ser passivo

¹⁰⁸ Autores como Julianna Nogueira Ronna, em diálogo com as obras do cineasta Harun Farocki, vai colocar como esse novo regime de imagens dos games entendidos como pós-fotográficas conduzem nossa percepção do real tendo em vista o avanço de suas qualidades gráficas e movimentos. Ao final de seu estudo, a autora se pergunta se essas representações se aproximam do real ou reforçam um novo construtivismo (Ronna, 2017, p. 218).

¹⁰⁹ Haraway, 2015, p. 59

diante dos humanos seria metaforicamente uma condição similar à imposta aos negros durante o processo escravagista¹¹⁰.

Assim sendo, um dos aspectos que permeiam a robótica moderna é a construção de robôs que continuem sendo subservientes a uma condição de humanidade branca. Em se tratando do androide que já estabeleceria esse paralelo entre o corpo/máquina, essa subserviência não ficaria escanteada. Como foi dito anteriormente, as novas tecnologias de captação e proliferação de imagens que prescindem do olhar interpretativo humano se mostram presentes nas múltiplas institucionalizações das violências contra esses corpos. Como bem disse Racionais MC's certa vez “O Robocop do governo é frio, não sente pena // Só ódio e ri como uma hiena¹¹¹”.

Dando sequência à análise da letra, Edgar demonstra um outro aspecto presente na obra, e que dialoga diretamente com os debates em torno do afrofuturismo: a responsabilidade ancestral com os mais novos enquanto potencial transformador de novas perspectivas. Como dito, a maior proliferação de jogos de guerra e a vulnerabilidade dos jovens frente a esse avanço são colocadas em debate. Ao falar que “Já faz tempo que estão acostumando as mentes das nossas crianças // Com jogos de guerra, simuladores de combate no shopping // simuladores de caça do exército”, Edgar se afasta de um ideal moralista que vê nos jogos ditos violentos uma “má influência” para a juventude. O problema não é a violência em si, mas qual narrativa está por trás dela, uma vez que “Dos soldados em missão para melhor resolução da cenografia // E perspectiva do game, com mesmo enredo da guerra fria” mostra como essas narrativas podem conduzir a diferentes interesses.

Recentemente, Edgar parece ter levado a cabo o refrão de “Go Pro” e desenvolvido um jogo cuja narrativa é inversa às que usualmente se vê em jogos de tiro. Baseada em uma outra música do artista intitulada “Prêmio Nobel”, o jogo se desenrola em torno do refrão “Em toda favela tem // Um prêmio Nobel // Que a polícia caça e mata”. Assim como em “Go Pro”, onde Edgar destaca como novas guerras vão gerando novos games, as múltiplas guerras que acontecem em território nacional também ganharam porte para jogabilidade na produção do artista

Na obra intitulada “Prêmio Nobel 4”, temos um jogo experimental de computador que coloca o espectador na pele de um miliciano que entra em uma favela com o objetivo de matar periféricos que poderiam ser futuros ganhadores do prêmio Nobel. O artista, assim, propõe-se a uma narrativa inversa de alguns jogos de ação, onde a violência é um dos

¹¹⁰ Gomes de Souza, 2019, p. 10

¹¹¹ Frase retirada da música Diário de um Detento de autoria compartilhada entre Mano Brown e Jocenir Prado a respeito do Massacre do Carandiru (1992).

elementos que geram entretenimento. No caso de Prêmio Nobel 4, essa violência é o que afasta o espectador de se sentir confortável com a experiência narrativa do game por estar controlando um personagem que materializa a violência estatal contra corpos favelados.

Em determinada parte do jogo – que ainda está em desenvolvimento – o protagonista miliciano se vê obrigado a fugir da favela e a encontrar esconderijo em uma fazenda de gado. Novamente, outros elementos presentes na obra dialogam diretamente com as questões abordadas anteriormente. Em Prêmio Nobel 4, Edgar não só subverte a lógica da narrativa dos games de tiro como a própria noção de furtividade que temos apresentado, ao colocar uma figura opressora nessa condição. Diferentemente da furtividade dos corpos racializados e desertores, essa figura já encontra um esconderijo estabelecido por esse espaço reacionário que o latifúndio pecuário proporciona. Essa fuga não constrói potências, somente as destrói.

3.2.3 - Mundo plástico e a poética em meio ao Antropoceno

“Talvez a indignação merecedora de um nome como Antropoceno seja a da destruição de espaços-tempo de refúgio para as pessoas e outros seres.”

(Donna Haraway)

Dentre as grandes discussões geológicas que mais despertam posicionamentos distintos dentro da academia, a ideia de estarmos vivendo no Antropoceno, sem dúvidas, é uma das mais destacadas. Em resumo, o Antropoceno seria uma hipótese levantada por alguns pesquisadores de que a Terra já estaria em uma nova época geológica marcada diretamente pela presença da vida humana que, por sua vez, já teria causado marcas significativas nas camadas geográficas, o suficiente para serem consideradas uma nova era.

Atualmente, a hipótese do Antropoceno não foi inteiramente provada como legítima, havendo tanto argumentos contrários e favoráveis, que são bem embasados cientificamente. Apesar de não ser uma teoria unânime em seu meio, a ideia do Antropoceno representa mais um peso político do que científico propriamente, ao conscientizar que as mudanças climáticas provocadas por agentes humanos possuem um impacto gigantesco.

Da mesma forma que a ideia do Antropoceno, outros termos também ganham destaque em torno das discussões do tempo presente. Assim como o Antropoceno, cada

termo carrega em si um viés político singular. Capitaloceno, Plantationceno e Chthuluceno¹¹² – esse último como colocaria Donna Haraway – são os múltiplos nomes que podem aparecer para pensar um momento em que os avanços tecnológicos e industriais são sentidos como signos de uma nova era por todas as formas de vida humanas e não humanas.

Dentre as múltiplas discussões que tangenciam a ideia do Antropoceno, a hipótese de Gaia também se faz presente na discussão. Gaia, diferentemente de uma noção do senso comum que representaria uma Terra Viva, é na verdade um sistema muito mais complexo do que alguns autores colocam que, em um constante equilíbrio mutável, garante a manutenção da vida terrestre.

Chamo Gaia de um sistema fisiológico porque parece dotada do objetivo inconsciente de regular o clima e a química em um estado confortável para a vida. Seus objetivos não são pontos fixos, mas ajustáveis a qualquer meio ambiente atual e adaptáveis às formas de vida que mantenha. (Lovelock, 2020, p. 1)

Ainda sobre Gaia, Lovelock vai colocar que:

Até recentemente, aceitávamos que a evolução dos organismos ocorre de acordo com a visão de Darwin, e a evolução do mundo material das rochas, ar e oceano, de acordo com a geologia dos livros didáticos. Mas a teoria de Gaia vê estas duas evoluções antes distintas como parte de uma só história da Terra, em que a vida e seu ambiente físico evoluem como uma entidade única. Acho útil pensar que o que evolui são os nichos, e os organismos discutem a ocupação deles. (Lovelock, 2020, p. 22)

Segundo Lovelock, a noção darwiniana de que os seres vivos só se adaptam a um espaço em questão e não o transformam diretamente está equivocada e como que, à medida que certas noções antes dogmáticas da biologia vão se alterando aos poucos, a humanidade vai se aproximando cada vez mais de um desequilíbrio de Gaia que será fatal. Parafraseando as palavras de Ailton Krenak, o mundo é frágil, mas não é passivo e a qualquer momento ele pode se vingar de nós.

Assim como as discussões em torno do Antropoceno, a hipótese de Gaia também não é totalmente confirmada por estudiosos da área, tendo esta também múltiplas denominações a

¹¹² Capitaloceno seria o termo que daria mais destaque ao modo produção responsável pelos avanços das degradações ambientais, no caso, o modo de produção capitalista. Plantationceno, por sua vez, estaria ligado diretamente ao método de produção conhecido como “*plantation*” dando ênfase principalmente no simbolismo da monocultura tanto agrária quanto de ideias. Já Chthuluceno, reflete as contribuições da pesquisadora Donna Haraway sobre a discussão ao se utilizar da metáfora dos múltiplos tentáculos a autora coloca que o Chthuluceno “emaranha-se com uma miríade de temporalidades e espacialidades e uma miríade de entidades em arranjos interativos, incluindo mais-que-humanos, outros-que-não-humanos, desumanos e humano-como-húmus (human-ashumus).” (Haraway, 2016, p. 140)

depender da autoria. Porém, por mais que não sejam unanimidades em seus respectivos meios, ambas as discussões são fundamentais para compreendermos a última música selecionada para o debate em torno da produção de Edgar.

Dentre os múltiplos impactos produzidos pelos seres humanos no meio ambiente, a presença cada vez maior de plásticos – principalmente nos oceanos – é um dos fatores de maior impacto no ambiente. E também a ideia de que cada vez mais vivemos em um mundo marcado pela presença de cimento, de combustíveis fósseis e de plástico em abundância. São alguns dos fatores que levam certos pesquisadores a pensar em um “Mundo Plástico”. Partiremos, então, desse mesmo material para falar da última música dessa parte.

“Plástico” é a última música que escolhi para a presente pesquisa para pensar as noções do ciborguismo e da teoria da imagem contemporânea na produção de Edgar, e aqui vou adentrar nos termos que citei no começo, na possibilidade de pensar a produção do artista sob a óptica que dialoga diretamente com produções afrocentradas em diálogo direto com estudos ciborgues que se encarregam de pensar as colaborações entre diferentes formas de vida.

Dito isso, o clipe de Plástico se desenvolve de uma forma bastante caótica, algo comum na produção visual de Edgar – como já destacamos anteriormente em “Print” –, tendo vista do bombardeamento de diferentes imagens que o clipe evoca nos seus quase 5 minutos de duração. Para a presente pesquisa, pude conversar diretamente com o diretor e artista visual Gustavo Égus, que dividiu a coautoria da produção com Edgar¹¹³, cujas contribuições foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Dentre os aspectos principais perguntados a Égus está o fato de que o videoclipe não se assume como tal, tendo um aviso nos segundos iniciais de que se trata de um filme. Segundo Égus, ao assumir como um filme, a produção, além de poder transitar por festivais de audiovisual que não aceitariam se a obra fosse vista somente como um videoclipe, também carrega uma posição política do diretor frente ao próprio fazer cinematográfico.

Apesar da obra dirigida por Edgar e Égus ser uma ficção, o próprio autor afirma que ficção especulativa não é uma preferência de temática de sua poética, estando mais interessado em desenvolver documentários. Nesse ponto, a escolha por avisar ao espectador que se trata de um filme é também para se distanciar de uma tradição documentarista que entende o gênero como uma visão “neutra” de determinada situação. A partir do momento em

¹¹³ É importante destacar esse dado. Edgar, assim como outros artistas que citamos no decorrer da pesquisa, encabeça o processo criativo do seu próprio clipe, entrando assim novamente na ideia do “artista etc” colocada no começo de sua apresentação.

que se liga uma câmera de vídeo ou se tira uma foto, você está assumidamente construindo uma narrativa.

Esse dado que Égus traz juntamente com Edgar para pensar o começo de Plástico, se assemelha muito ao que alguns artistas contemporâneos da fotografia e do audiovisual comentam para pensar uma filmografia contracolonial, principalmente quando se tem corpos e corpos racializadas ocupando o outro lado das lentes. Para além desse ponto, outra marca da produção de Égus e que conversa diretamente com a produção de Edgar é sua estética vinda do cinema *trash*.

Essa estética está presente em boa parte do filme, onde a presença de imagens de granuladas e de baixa qualidade fazem parte da narrativa. Como dito anteriormente, a fragilidade de uma produção pode assumir caminhos diferentes, que vão além da subjetividade do artista. Diferentemente de Bluesman que, apesar de tratar da fragilidade, é uma obra bem sólida e “limpa” num sentido visual, em Plástico temos uma estética caótica e suja que dialoga diretamente com o tema central da obra.

Uma vez iniciado o filme, Edgar começa a ganhar destaque nas cenas subsequentes juntamente com outros atores que fazem parte do espetáculo. O artista estabelece um paralelo entre a poluição e o dano ambiental causado pela ação humana, e como ela afeta outras formas de vida, além das contradições de um mundo englobado pelo capitalismo tardio. Já vimos como em “Print” o artista tangencia um pouco das noções que permeiam o Antropoceno e a destruição de Gaia. Mas em Plástico a associação está para além de Gaia. Está para uma noção que se aproxima dos debates que alguns autores colocam em torno do ciborguismo.

Não somente o ciborguismo, mas também a noção do androide, que já comentamos, se faz presente nesse filme através de vários vestíveis que Edgar utiliza durante a obra. Uma mistura de peças de vestuário com aparelhos cibernéticos virou uma marca registrada do artista que gosta de trabalhar com roupas usadas de pessoas próximas pelo afeto que cada roupa carrega dos seus proprietários anteriores.

Aqui temos essa associação direta entre corpo e máquina que alguns autores vão colocar como a base do pensar o androide e que outros artistas como Rammellzee já exploraram em momentos anteriores, mas como vimos, a noção de ciborguismo vai muito além dessa relação. No caso de Edgar, a construção dos seus vestíveis também é orientada por influências de entidades da religiosidade africana e afro-brasileira, onde a presença de

palhas, espadas de São Jorge e outros elementos orgânicos e não orgânicos estão em constante diálogo com essas espiritualidades¹¹⁴.

Antes de entrarmos propriamente nas relações ciborgues de Plástico, vamos nos ater por um momento a esse dado racial de sua obra. Para além da busca de um referencial artístico e espiritual nessas entidades, a racialização da produção do artista também perpassa por pensar os problemas advindos do racismo ambiental e da maquinaria de moer corpos que o Antropoceno trata de potencializar. Em torno dessa questão, a pesquisadora Selene Herculano definirá o racismo ambiental como sendo:

O conceito diz respeito às injustiças sociais e ambientais que recaem de forma desproporcional sobre etnias vulnerabilizadas. Como escreveu Tania Pacheco no blog sobre racismo ambiental, ele não se configura apenas por meio de ações que tenham uma intenção racista, mas igualmente por meio de ações que tenham impacto racial, não obstante a intenção que lhes tenha dado origem (Herculano, 2017, p. 1)

Em se tratando dos debates sobre o racismo ambiental e as perspectivas das pessoas racializadas com o avanço do Antropoceno, Edgar vai colocar na segunda estrofe como o continente africano, dando destaque para Gana, se tornou uma “África Hitech de resíduos”. Atualmente, o continente africano é um dos principais locais de destino do lixo industrial, radioativo e tecnológico dos países do hemisfério norte, causando sérios danos às populações locais.

Para além do racismo ambiental direcionado às pessoas pretas, o artista também aponta como outras identidades não brancas são vítimas desse sistema. Dentro desse recorte mais amplo, o artista vai colocar na quarta estrofe que: “Manifestantes segurando suas placas de led // Com escritos do tipo, o Facebook é um lixo radioativo // Como a Samsung vem dizimando os coreanos // Com fabricações de seus aparelhos”, estendendo o debate para outros grupos que também são dizimados e escravizados em nosso momento contemporâneo¹¹⁵.

Saindo um pouco da questão do racismo ambiental e adentrando mais profundamente nos debates sobre ciborguismo, Edgar, durante a música, demonstra como o processo que nos

¹¹⁴ Durante o clipe o artista se utiliza em certos momentos de vestíveis que cobrem o corpo inteiro onde a presença desses elementos se faz presentes. Durante uma entrevista realizada em 2019, o artista comentou as influências como o culto de Egungun no Benin como parte desse interesse em pensar essas vestimentas sobre novas perspectivas. Segundo o próprio artista, “O que o Elvis faria com o Egungun? O que ele continuaria fazendo com a cultura preta”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TsnGJJbkqtE&t=7s>

¹¹⁵ No caso da Samsung citada na letra, a própria empresa é acusada de se beneficiar das extrações ilegais de cobalto na República Democrática do Congo, além do uso de mão de obra escrava tanto em África quanto no leste asiático.

mantém vivos depende de relações simbióticas, e como deixar de notar essas associações pode ser prejudicial à nossa existência.

Dentre as cenas mostradas durante o clipe, está a dissecação de um peixe contaminado com glitter, sugerindo que certas ações pessoais podem afetar diretamente outras formas de vida e que, por sua vez, afetam o que ingerimos como alimento¹¹⁶. Segundo Donna Haraway, o processo simbiótico, entendido como esse processo associativo entre indivíduos de espécies distintas, não é necessariamente benéfico para ambas as partes¹¹⁷. No caso de Edgar, nenhuma das partes está sendo beneficiada.

Ainda se ancorando nas contribuições de Donna Haraway, pensar o ciborguismo está nesse campo de pensar associação com formas de vida não humanas, podendo essas serem construídas artificialmente ou não¹¹⁸. No caso de Plástico, essas associações se dão tanto na forma da degradação ambiental, que provoca um desequilíbrio para outros seres, como na tentativa de garantir recursos vitais através de outras associações, como fica claro no seguinte trecho: “Não deixem proibir o plantio de árvores em casa // Você pode produzir o seu próprio oxigênio”.

Esses são alguns dos aspectos em que podemos pensar a noção de ciborguismo no clipe. No entanto, o aspecto principal do clipe e que o coloca em diálogo direto com a noção de afrofuturismo, é a perspectiva ancestral daqueles que virão que o artista já demonstrou anteriormente em Print, mas que, em Plástico, assume um papel central ao ser destacada no refrão. Edgar assume um tom muito destrutivo em relação ao tempo presente, porém ainda assim esperançoso com aqueles que ainda não nasceram, por isso, manifesta a necessidade de abirmos os olhos para os aspectos danosos em que a nossa sociedade atual está mergulhada.

Um dos aspectos principais do afrofuturismo, para além de uma visão de um futuro cibernético, onde as pessoas pretas seriam protagonistas, está a responsabilidade ancestral com os que virão e os que já se foram. Ao estabelecer uma relação com os futuros ancestrais através do refrão “O futuro é uma criança com medo nós”, a obra de Edgar parece unir de forma orgânica perspectivas tanto do afrofuturismo como do ciborguismo. A ideia das relações afro e ciborgue aparece, portanto, na possibilidade de pensar as associações com futuras formas de vida – sejam humanas ou não humanas – em contato direto com o momento

¹¹⁶ Assim como as discussões em torno do racismo ambiental, outro debate em torno das perspectivas atuais da população preta e racializada é em torno do nutricídio. O conceito foi cunhado pelo médico e escritor americano Llaila Afrika que reflete o processo de extermínio das populações negras por meio de uma imposição de uma alimentação precária e que contenha substâncias nocivas à saúde acarretando, assim, o adoecimento desses corpos e conseqüentemente a morte.

¹¹⁷ Haraway, 2019, p.101.

¹¹⁸ Haraway, 2015, p. 55.

presente e com a nossa responsabilidade ancestral de compreender essas futuras gerações como um desdobramento desse momento.

O presente é futuro em relação ao passado, para pessoas negras é também projeção coletiva. A luta pela liberdade definiu isso, e continuar desejando que as gerações futuras vivam em contextos menos opressivos que os de hoje mantém essa relação. São ficções e noções de futuro constantemente criadas e que se conectam por fazer parte de uma mesma experiência. Por isso o afrofuturismo não precisa falar necessariamente sobre um tempo futuro para fornecer imagens para a população negra. A força está na narrativa em si, em sua recepção e no seu poder de cura. (Gomes Souza, 2019, p. 93–94)

Foi através dessa leitura particular que essas aproximações apareceram nas minhas pesquisas sobre o álbum de Edgar, em especial nessa música. Porém nesta análise algumas questões podem ser levantadas em contrapartida. Como pensar uma associação ciborgue entre um corpo material e um corpo ancestral? O que de materialidade carregamos dos nossos ancestrais, para além de bases de DNA ou de RNA em alguns seres?

Fato é que somente essas duas perguntas já dão muito pano para o desenvolvimento de pesquisas futuras. É sabido de antemão que para muitas religiões/filosofias de matriz afro-brasileira e africana a relação com a ancestralidade é algo extremamente material, não acontecendo somente no local do sagrado, mas em contato direto com os espaços naturais. Porém até que ponto aproximar essas relações de ancestralidade com a noção de ciborguismo não é também parte de um academicismo eurocêntrico que quer encaixotar epistemologias distintas sobre um mesmo termo?

Apesar de ter mais perguntas do que respostas nesse momento, o caminhar da pesquisa já demonstra alguns resultados imediatos que são importantes de serem mencionados nesta parte. Primeiro que lidamos com conceitos que não estão fechados em si mesmos, podendo assumir novas leituras mediante o modo que o debate vai se estabelecendo. A própria Dona Haraway vai colocar como o conceito de ciborgue e de ciborguismo é um tópico em aberto e responde a questões contraditórias. Da mesma forma que podemos entender que os debates em torno do afrofuturismo – ainda bastante escassos no Brasil – também não estão fechados para diferentes leituras e interpretações.

No caso do hip-hop, os estudos de caso mostram alguns aspectos extremamente potentes que alguns artistas da cena trazem de bagagem teórico/artística. Através de seis músicas de dois artistas distintos foi possível colocar conceitos que são muito retrabalhados na academia por artistas e pesquisadores. O que fica evidente é como o não voltar os olhos para essas produções emergentes pode representar uma lacuna nos debates, não só da música contemporânea, mas da própria arte contemporânea.

Em se tratando tanto da produção de Edgar quanto de Baco, a intenção primeira não foi validar suas respectivas produções como arte contemporânea, mas entender seus entrecruzos com a mesma e seu potencial estético. Mas do que músicos multifacetados, essas novas personalidades do meio são agentes transformadores do campo epistemológico e proporcionam leituras outras no campo dos debates contemporâneos sem cair em binarismos estanques.

Já a intenção secundária foi demonstrar uma leitura possível dessas novas experimentações que o campo do hip-hop nos tem apresentado nos últimos anos, sem querer que essa seja a única leitura viável para se compreender essas produções. Em caso de alguma leitura equivocada de minha parte, tire um *print* nesse momento já que ele não desaparece com facilidade, para que outros deem continuidade ao debate.

4 – NOVOS REFÚGIOS

“O q Faço é Música”

(Hélio Oiticica)

Desde que eu cheguei ao Rio de Janeiro, no ano de 2015, percebi como muito do meu processo tanto artístico quanto acadêmico operam em compassos bem definidos. Os intervalos de tempo entre uma produção e outra sempre se mostraram necessários e, quando eu pensava em tentar extrapolar tais intervalos por uma cobrança pessoal, na maioria das vezes eu acabava não dando conta da demanda.

Pode parecer clichê falar que “tudo tem seu tempo”, mas às vezes preciso repetir tal questão como mantra quase diário como forma de não cair em velhas armadilhas conhecidas de outrora. Digo isso pois essa parte final – ou inicial, como preferir – precisou de um grande tempo de maturação, tanto da pesquisa quanto pessoal, para que pudesse enfim surgir e que está longe de terminar com a dissertação. Os caminhos foram abertos, falta agora eu definir qual pretendo seguir.

Por mais sintomático que seja, essa produção começa a se gestar justamente após 3 anos de um dos momentos mais marcantes desde a minha chegada ao Rio. O dia era 3 de abril de 2020, quando saí de casa para ir a uma república de uns amigos na mesma rua da minha. Era começo da pandemia de Covid-19 e a única coisa que tínhamos era a possibilidade de ir na casa dos nossos amigos na pequena Vila Residencial, na Ilha do Fundão. Em casa, somente meu amigo de república Raffa estava presente desenvolvendo suas vestimentas carnavalescas.

Fiquei tanto tempo na república desses meus amigos vendo filmes e jogando conversa fora que nem reparamos que na rua de casa o caos estava instaurado. Uma coisa que poucos sabem é que a Ilha do Fundão sofre ciclicamente com inundações provenientes da maré cheia da Baía de Guanabara e naquela noite vários fatores foram determinantes para que ela enchesse novamente.

“Tem 20 anos que eu moro aqui e nunca vi a água encher tanto quanto hoje” foi a fala do meu amigo Estevão – cria da Vila Residencial –, na hora que eu me deparei com ele na saída da república dos meus amigos. A água batia nas coxas, e a caminhada pela rua inundada demorava três vezes mais. Nesse momento só pensava como deveriam estar meus pertences e se o Raffa havia conseguido salvar algumas coisas que estavam no chão. A nossa casa, por ser a mais baixa da rua, era também a que mais sofria com as inundações cíclicas, mas nunca

subia mais que dois dedos de água. Nada que um pote de sorvete para raspar a água não resolvesse, mas dessa vez o buraco era mais em baixo.

Chegando em casa, me deparei com água até a altura da coxa e, ao me movimentar, as ondas acabavam batendo na cintura. Água da baía de Guanabara senhores, água esta que até quem não é cria do Rio de Janeiro sabe que a procedência não é das mais seguras. Mais uma obra prima da escalada do Antropoceno que tratou de inundar toda a nossa casa e colocar três jovens estudantes pretos – o terceiro morador chamado Marcos também não estava em casa no ocorrido – sem ter onde dormir e abarcando um prejuízo material e afetivo.

Até então, vivíamos uma vida baseada nos intervalos da maré que ora subia e ora descia, mas até então nunca tínhamos passado por um evento tão catastrófico na nossa casa. Quase que em uma releitura do filme *Parasite* (2019), no dia seguinte à inundação tivemos que ver o noticiário falando que os surfistas do Leblon aproveitaram a maré alta para pegar ondas de até 3,5 metros¹¹⁹. A pouco mais de 13 quilômetros da região com o metro quadrado mais caro do Brasil, estávamos em processo de assimilar tudo o que tinha acontecido. Nem nos preocupamos em retirar a água da nossa casa pois seria uma tarefa em vão visto que a previsão era de que na noite seguinte ocorreria uma maré de menor proporção, mas que alagaria novamente a Vila Residencial. Dito e feito...

Começo essa parte final com esse relato de experiência por entender ele como a faísca inicial de todo o processo que acabou desembocando na pesquisa atual, bem como nos atravessamentos práticos que serão expostos. Pela segunda vez me vi diante da possibilidade de operar o devir furtivo tal como em *Bluesman* e tentar vislumbrar novas perspectivas de futuro para meu corpo racializado em meio ao caos como em *Ultrassom*. A primeira vez, tratou-se da minha saída de Uberlândia (MG) para a cidade do Rio em 2015 para fazer faculdade, e a segunda nesse momento em que tive que fazer o caminho inverso. Era uma fuga de tudo, principalmente de um passado não muito distante, mas que a covid-19 tinha tratado de transformar em algo de outro mundo.

Quem vê todo esse processo, pode achar que houve um trauma da Ilha do Fundão e da maré. De fato, nas cosmovisões diaspóricas e racializadas, o mar é uma fronteira ainda bastante nebulosa. Visto como um cemitério onde as lágrimas dos pretos trataram de temperar suas águas, relações afetivas com esse espaço podem operar em um local controverso. No entanto, da minha perspectiva enquanto artista, aquele trauma foi o elemento catalisador de várias mudanças.

¹¹⁹Disponível

em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/blog/edimilson-avila/noticia/2020/04/04/mar-invade-o-calcadiao-d-o-leblon-durante-ressaca-com-ondas-de-ate-35-metros-no-rio.ghtml>

O que não significa que eu aceitei o processo de forma resiliente como vira e mexe vemos na romantização do sofrimento. Foi um processo doloroso, mas nem por isso deixa de ser importante para a minha trajetória. Depois do ocorrido, ainda morei no Fundão por vários meses até encontrar um espaço outro nessa cidade que pudesse me abrigar, mas sempre voltei para o Fundão para visitas esporádicas. Território de muitos problemas, mas também de muitos afetos da minha pessoa.

A importância de trazer a Ilha do Fundão para essa parte final não é um mero capricho pessoal. Essa parte final que adentra na questão prática é reflexo direto de como uma pesquisa pode começar de um jeito, mas o resultado final pode ser – e na maioria das vezes é – completamente diferente do que se imaginava. O Fundão, para bem ou para mal, é parte do processo inicial da pesquisa, e como início eu não poderia deixar de começar tratando desse espaço de memória.

O que isso tem relação com o hip-hop e com arte contemporânea? Para muitos, talvez não muita coisa, mas para minha poética praticamente tudo. Começamos, então, essa parte final retornando a um dos autores trabalhados na análise dos álbuns da parte anterior, no caso o filósofo Dénètem Touam Bona. Em seu livro mais recente “Cosmopoéticas do Refúgio” (2020), Touam Bona vai expandir a leitura sobre pensar a fuga enquanto elemento primordial que orienta os modos de resistência da morronagem. Em uma sociedade em que abundam dispositivos de controle sobre corpos racializados – seja em meio material ou em meio digital – o devir furtivo é mais que uma necessidade frente aos aparelhos de captura.

Já no prelúdio do livro, Touam Bona em diálogo direto com Donna Haraway e outros pesquisadores do Antropoceno, ao iniciar demonstra de forma alarmante o avanço das degradações ambientais, e como ela impulsiona o desenvolvimento de novas formas de subalternizar corpos e aniquilar perspectivas de futuro. Porém, por mais que sejam alarmantes essas questões que permeiam nosso estado contemporâneo, Touam Bona enfatiza que não podemos cair num fatalismo, e sim encontrar novos horizontes possíveis de resistência¹²⁰. Da mesma forma, Donna Haraway coloca a necessidade de não medirmos esforços para tornar o Antropoceno um evento passageiro na história da humanidade e assim reconstruir nossos refúgios¹²¹.

Dentre esses exemplos da resistência a essa destruição e desencantamento do mundo – como diria Luiz Antonio Simas – Touam Bona demonstra como o ritmo é um dos elementos fundamentais da organização e dos enfrentamentos dos negros marrons. Sobre isso, Touam Bona vai colocar como:

¹²⁰ Touam Bona, 2020, p. 10

¹²¹ Haraway, 2016, p, 140

“Na origem, todo ritmo é um ritmo de corrida: o martelar dos pés sobre o chão, o martelar do coração dentro do peito, o martelar das mãos sobre o couro estendido. É antes de tudo por meio do ritmo que o *nègre* traça uma linha de fuga. Propulsor de sonhos, o fraseado rítmico opera distorções nos próprios corpos e no espaço tempo.” (Touam Bona, 2020, p. 30)

Ainda sobre a linha de fuga *nègre*, Touam Bona vai colocar mais à frente em seu livro que:

“A linha de fuga do marron se conjuga com a linha “do além” do pajé: uma para além do visível, que também é um além da realidade colonial, a projeção de um mundo ao mesmo tempo passado e ainda por vir, aquilo que Édouard Glissant chama de “visão profética do passado” (Touam Bona, 2020, p. 37)

Assim sendo, temos um diálogo direto com as questões levantadas por ambos os álbuns trabalhados no transcórre desta pesquisa. Desde uma fuga performática colocada por Bluesman até o poder de reconhecer novos inimigos tecnológicos por meio da música Go Pro e deixar o mínimo de rastros possível. É por meio desses paralelos que começo a desenvolver meu recorte prático desta pesquisa, para condensar todos os caminhos abertos durante o processo de análise das produções do hip-hop contemporâneo e de seus “entrecruzos” com os campos de debate da arte contemporânea.

É por meio desse fim/início que se constitui a série artística “Novos Refúgios”, que condensa todo o processo das minhas experimentações artísticas gestadas no decorrer desta pesquisa, que vão desde a pintura até a produção audiovisual. Para melhor entendimento de tudo a que esta etapa derradeira se propõe, dividiremos o processo nos três atos subsequentes.

4.1.1 - O Fim e o início

“Quando acordou, o caranguejo percebeu que já havia amanhecido. Viu a girafa com uma cabeça em cima de um pescoço enorme, o boi e o cavalo não dobravam mais o joelho para comer o capim e o caranguejo permanece até hoje sem o presente de Exu”

(Trecho da história **Reino dos sem cabeça** - autoria de Marlon Espalha N’goma)

O processo inicial dessa produção se pautou em um processo de retorno. Parti para o Fundão na expectativa de um religamento com esse espaço que marcou muito minha caminhada por terras cariocas. Inclusive, a caminhada aqui se mostra ponto de partida para o

se reconectar ao espaço da ilha, antes de pensar na corrida como um elemento mais pulsante da produção.

É importante destacar que os espaços do Fundão, como as rotatórias e os canteiros, são verdadeiros espaços de sociabilidades para os moradores do entorno, principalmente para os residentes do Complexo da Maré. Para além disso, o Fundão se configura como uma enorme encruzilhada, onde a presença de alguidares e figuras encantadas fazem parte da paisagem da ilha que abriga uma das principais universidades do país. Foi nesse espaço que eu iniciei o meu processo de conhecer o chão pisável abaixo de mim.

Assim como André Lepecki coloca em suas contribuições como os diferentes “chãos” na dança contemporânea podem provocar os mais diferentes atravessamentos, a necessidade de sentir o chão nesse primeiro momento se mostra mais do que um atravessamento do espaço, mas uma necessidade estratégica. Em diálogo direto com o pensador Paul Carter, André Lepecki vai colocar que:

“Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história. Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças.” (Lepecki, 2012, p. 47)

Enquanto uma ilha incrustada na margem da baía de Guanabara, os depósitos de lixo se fazem presentes ao redor de toda ilha, cuja água abriga uma quantidade significativa de peixes que servem de sustento para muitos pescadores da região. A contaminação por estanho ou glitter do último carnaval é só um dos fatores preocupantes da biodiversidade local.

Entender em qual ritmo correr, bem como compreender o espaço em que essa corrida se daria se mostrou mais do que uma proposta da obra, mas uma precaução com a integridade do artista. Por ser uma corrida descalça, um corte no pé ou uma torção de tornozelo poderiam significar mais do que ferida, e sim algum vestígio daquele processo materializado num rastro de sangue. Não deixar vestígios, seja no meio virtual ou material, é sempre fundamental para tecermos nossas formas de resistência.

Essa dicotomia que perpassa tanto o virtual quanto o material também foi o elemento condutor para pensar a sonoridade atrelada a essa primeira parte. Dotado de uma curadoria prévia de sons que abrangia elementos de uma sonoridade ancestral, foi escolhida a música Africadeus de Naná Vasconcelos como sample desse processo que se fez presente no vídeo final da série Novos Refúgios. Assim como outras produções musicais que utilizam samples

de outros autores, a infinidade de recursos que dispomos hoje em meio online foi um dos elementos facilitadores para o diálogo direto com a produção de Naná Vasconcelos. Atrilados a essa sonoridade, momentos de silêncio se fizeram presentes pois, como vimos, ele também é um elemento estratégico para a furtividade.

E todo esse processo furtivo teve um ponto final, mas que para essa pesquisa também se torna o início de tudo. Da mesma forma que iniciamos esse processo de pesquisa falando das potencialidades de pensar os entrecruzos do hip-hop e da arte contemporânea, a presente obra não poderia deixar de expressar o mesmo. Ao final da captação de imagens em uma das principais rotatórias da Ilha do Fundão, foi o momento de nos deslocarmos diretamente para a saída da Linha Amarela, em meio a uma das entradas/saídas da ilha, para termos o encontro com o mensageiro.

Incrustado entre pés de leucena, sua presença é difícil de ser notada em meio ao trânsito diário na ilha, mas mesmo escondido ele está presente. A estátua de Exu Ventania de autoria do artista plástico baiano Mário Cravo Neto, passa quase que despercebido pelas pessoas que transitam pelo local. Aos seus pés, alguidares dividem o espaço com restos de velas queimadas e algumas ossadas de animais. Por mais que esteja escondido na Ilha do Fundão, aqueles que sabem de sua potência vão sempre ao seu encontro para utilizar seus pés como um altar dos trabalhos. Apesar de descabeçado¹²², sua presença ainda irradia nesse espaço, que como dito, é uma grande encruza.

Na sua base, encontro o primeiro grande refúgio de todo esse processo performático inicial. Da mesma forma que no hip-hop contemporâneo muitos artistas têm buscado a potencialidade das figuras encantadas em meio a esse constante “desencantamento” do mundo que passamos, a produção dessa obra final não poderia começar de outra forma senão com o encontro com aquele que abre nossos caminhos e potencializa novos horizontes de produção feitos com base na “encruza”, onde esses novos mundos se fazem possíveis.

¹²² A obra original de Mário Cravo Neto possuía uma parte superior representando os braços e a cabeça do Exu Ventania. Por risco de possíveis furtos das estruturas de ferro que compõem a escultura, a parte de cima se encontra hoje no elevado da rua Trinta e Um de Março, sendo que na Ilha do Fundão temos somente sua base em forma de tridente.

Foto 1 – Início do Processo de Caminhada



Fonte – Fotografia de Ana Coutinho

Foto 2 – Reconhecimento do Chão pisável



Fonte – Fotografia de Ana Coutinho

Foto 3 – Devir furtivo (frame de corrida)



Fonte – Fotografia de Ana Coutinho

Foto 4 – Chegada ao refúgio na estátua de Exu dos Ventos



Fonte – Fotografia de Ana Coutinho

4.1.2 - Travessia trans-baia

*“Foi no balanço do mar que eu vim, é no balanço do mar
que eu vou embora.
Quem parte leva saudade, quem fica soluça e chora”*

(Ponto de marinheiro)

Assim como vários processos transculturais que marcam as cosmopoéticas negras em diáspora, o hip-hop contemporâneo também tem seus processos de travessia marítima. Marcado principalmente pela globalização por que a indústria passou nos últimos 30 anos, não é exagero pensar que o movimento perdeu a ideia de pertencimento a algum espaço e país específico. Novos contextos tanto políticos quanto culturais e religiosos marcam os novos compassos que o gênero assume em diáspora, e não reconhecer isso evidencia uma monocultura de ideias que nada condiz com as bases em que se estrutura a cultura. Tal como outros exemplos culturais pretos, o hip-hop se faz nas travessias.

Não é por menos que o movimento foi bastante discutido pelo teórico Paul Gilroy no seu livro “O Atlântico Negro”. Dialogando com outros gêneros musicais de origem afro-americana, Gilroy vai destacar que a música negra é utilizada não apenas como um referencial estético, mas também político e epistemológico na construção de novas teorias sociais críticas dos protagonistas desses movimentos musicais¹²³.

Tal como as narrativas transatlânticas das musicalidades negras, o contato com o mar foi um dos elementos catalisadores dessa segunda parte da proposta prática. Como salientado anteriormente, o mar assume uma perspectiva complexa quando pensamos nas cosmopolíticas negras diaspóricas. De um lado temos o cenário de todo um processo de rapto dos escravizados da África para as Américas, de outro temos um local de potência ancestral, onde muitas entidades físicas e imateriais se fazem ainda presentes. Por essa noção complexa de sua presença que eu decidi que o mar e a travessia precisavam se fazer presentes também no objeto final desta pesquisa, mesmo que em menor escala.

Essa escolha se dá não apenas pela noção de deslocamento e fuga, mas por um processo pessoal que me levou até a Universidade Federal Fluminense durante a pós-graduação. Encerrar o ciclo no Fundão e me deslocar a Niterói acarretou novos processos

¹²³ Gilroy, 2001, p. 169

de conhecer um espaço ainda não explorado, até então, tendo as barcas como único deslocamento possível de uma cidade para outra.

O deslocar, portanto, traz uma camada de conhecimento desse espaço, bem como a experimentação de novas afetações que o mesmo pudesse proporcionar. Marcado pela presença de banzeiros em diferentes dias em que realizava a travessia, era possível compreender como o espaço, tal como a fuga, era marcado por um ritmo bem definido.

Esse foi o cenário do deslocamento que tinha como ponto central o transporte da sankofa até Niterói. Enquanto peça “cabeça” da instalação, a sankofa representou para a pesquisa mais do que uma metodologia dos estudos em torno do hip-hop contemporâneo no Brasil, mas uma filosofia norteadora para pensar novos horizontes possíveis para essa performatividade negra que se dá em compassos distintos. E, durante a travessia, sua presença deixou-se ser afetada pelo balanço das águas cariocas.

Disposta no parapeito da janela, à medida que a barca era afetada pelo balanço banzerístico, seu corpo era afetado em igual medida. Num primeiro momento, os riscos da queda na água foram levados em consideração para que uma possível catástrofe não ocorresse, mas, em uma determinada altura da travessia, se ela caísse na água entendi que não seria um acidente, mas somente uma vontade de se juntar às forças que regem esse espaço tão significativo.

É importante destacar que o recorte dessa travessia se baseia em entender esse espaço do mar como local de potência espiritual, onde a travessia é feita de forma intencional, não sendo assim uma referência ao mar enquanto a kalunga grande. Sim, o peso histórico das travessias forçadas pelo período colonizatório é sabido, mas aqui nesse contexto específico está mais diretamente ligada a entender tais espaços naturais afetados pelo Antropoceno, como espaços de busca de refúgios possíveis e de resistência.

Tais atravessamentos estão diretamente relacionados ao local geográfico de onde essa segunda etapa parte, bem como aos referenciais sonoros que acompanham a gravação. Partir de um local insular como a Ilha do Fundão não teve como um princípio buscar somente um retorno sankófico a um espaço afetivo pessoal, mas também um retorno geográfico a um espaço que está bastante ligado ao processo de luta daqueles que um dia se encontravam nas ilhas na costa africana.

Sendo considerados laboratórios coloniais, países insulares como Cabo Verde e São Tomé e Príncipe eram países que não possuíam população originária antes da colonização, o que fez com que fossem usados como entreposto do processo de rapto dos escravizados até as Américas. Ao mesmo tempo que tem esse caráter, tais ilhas também protagonizaram as primeiras resistências de escravizados negros no além-mar, principalmente São Tomé e

Príncipe, palco da Revolta dos Angolares, umas das primeiras revoltas da marronagem enquanto fenômeno transatlântico.

Sonoramente, a travessia trans-baía de Guanabara não poderia deixar de tangenciar noções de uma sonoridade transatlântica insular. Cesária Évora, uma das representantes mais potentes do arquipélago cabo-verdiano, foi a referência escolhida como base para a questão sonora dessa parte. Sampleando a música “Jardim Prometido”, em que a cantora fez os gêneros musicais coladeira e morna se difundirem pelo mundo, a travessia da sankofa até as terras de Arariboia se conjugou em um passado, um presente e um futuro onde a questão marítima evocou diferentes atravessamentos, às vezes conflitante, às vezes vitoriosas.

Foto 5 – Cabeça de Sankofa em processo de travessia



Fonte – Foto Autoral

Foto 6 – Chegada em Niterói



Fonte – Foto Autoral

Foto 7 – Transporte da cabeça em meio às barcas



Fonte – Foto Ana Coutinho

Foto 8 – Cabeça em meio a penumbra



Fonte – Foto Ana Coutinho

Foto 9 – Penumbra em meio a travessia



Fonte – Foto Ana Coutinho

4.1.3 - O Altar Marginal

*“Meu pai sempre me dizia, meu filho tome cuidado
Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado”*

(Trecho da música "Dança da Solidão" de Paulinho da Viola)

Todo processo de investigação tende a abrir novos caminhos de desdobramentos possíveis e no caso da atual pesquisa não é diferente. Como dito na parte introdutória deste trabalho, o leitor estaria diante de um amálgama de temas que, por mais distantes que pudessem parecer, a narrativa que me propus a desenvolver tratou de vinculá-los da forma mais coerente e orgânica possível.

Dentro da cultura hip-hop, o ritmo – entende-se ritmo aqui como algo que extrapola a questão sonora, mas que opera em compassos bem definidos – é mais do que forma de resistência. É produção de locais de refúgio, onde os artistas desenvolvem sua poética e produção. Como todo ritmo de fuga, produz o refúgio, não podendo este existir sem a ação primária da performance do deslocar.

Por mais que a produção de artistas como Edgar e Baco Exu do Blues pareçam distantes quando analisamos o conteúdo das letras e a estética das suas produções, eles se aproximam ao propor novos horizontes para os artistas do gênero quando trabalham, cada um à sua maneira, a performatividade negra e as perspectivas ancestrais que extrapolem uma noção linear de história.

Noções como a de pós hip-hop, ou qualquer outro rótulo que se pretendam colocar para entender a nova geração de artistas do gênero, se mostram limitados diante de tamanha diversidade de produções díspares que não negam sua origem nesse movimento que marcou e ainda marca os modos de expressão da juventude negra. Como sempre, uma questão perdura, independente da geração que tomemos como recorte, que é o respeito e a memória dos que fizeram esse movimento ser possível.

É com essas questões em mente e em alma que eu dou prosseguimento à parte final – ou inicial – da produção prática, bem como da própria pesquisa em si. Uma vez feito o processo de travessia trans-baía com a sankofa em mãos, se faz necessário colocá-la em seu devido lugar momentâneo. Porém, assim como sua própria simbologia, precisamos retornar ao ponto inicial da presente pesquisa e saudar aqueles que pavimentaram nossos caminhos até aqui. Retornamos, então, a falar das figuras de Luiz Fernando Santana e Black Benjy.

De início, a escolha por essas duas figuras como ponto inicial da pesquisa se deu mais por uma escolha narrativa de querer se distanciar das múltiplas obras que tentam historicizar o movimento hip-hop de forma linear. Partindo de duas mortes que marcaram a cena do hip-hop como um todo, tomando um recorte nacional e outro estrangeiro, pudemos ver como o movimento hip-hop sempre foi passível de mudanças, por fatores externos e internos, o que mostra toda a organicidade que esse movimento apresenta.

Retornemos a essas duas figuras não como meramente uma homenagem aos mártires ou uma celebração de suas vidas, mas como potencial ancestral para aqueles que virão e que, dotados de uma responsabilidade, possam operar novos caminhos para o movimento. Parafraseando Luiz Antonio Simas, há mortos que estão mais vivos que muita gente viva¹²⁴, que é o caso de ambas as figuras citadas que, pelo menos na minha produção, adquirirão mais do que uma presença memorial, mas também combativa. Nesse caso tomo as figuras de Black Benjy e Luiz Fernando Santana como meus ancestrais para além da concepção biológica de familiaridade sanguínea. Uma associação corpórea para além das noções ciborgues que permeiam o campo biológico, uma vez que as cosmopoéticas diaspóricas entendem essas associações entre diferentes corpos em outras medidas¹²⁵.

Uma vez tendo essa associação como elemento norteador, partimos para o desenvolvimento do instrumento que seria o mediador dessas associações ancestrais. Como dito no decorrer da pesquisa, a fragilidade que permeia o acesso de determinados artistas a materiais de qualidade para sua produção poética pode assumir um dado tanto estético quanto social daquele que o faz. Portanto, a escolha por desenvolver esse instrumento com materiais acessíveis se deu mais do que por uma escolha estética, mas por uma necessidade. Caixotes de feira, barras de metal e arame retorcido foram os elementos base para a criação da obra final intitulada “Altar Marginal”.

Se pensarmos que artistas como Racionais MC’s conseguiram construir a figura do pastor marginal como esse personagem que orienta os irmãos que estão perdidos, de forma não professoral e distanciada dos mesmos, o Altar Marginal segue por referências próximas. Meu interesse com a sua montagem não seria para pôr à prova qualquer devir messiânico, mas sim desenvolver um monumento de memória e potência para aqueles que, como eu, buscam suas referências na cultura hip-hop e por vezes se esquecem dos que vieram antes.

¹²⁴ Simas, 2019, p. 15

¹²⁵ Digo isso pois, quando pensamos algumas filosofias de matriz africana presentes em religiões como o candomblé e a umbanda, a noção de espaço sagrado e espaço da natureza ficam borrados devido às múltiplas interações que ambos os espaços têm entre si proporcionando as mais diferentes potências. Se pensarmos também nas perspectivas dos povos originários do Brasil, essas associações ficam ainda mais evidentes.

Pensar os “entrecruzos” do hip-hop e da arte contemporânea é mais do que pegar referências dos dois campos e traçar suas aproximações. “Entrecruzos” por entender que esses campos operam fora de lógicas pré-estabelecidas e que, mesmo aqueles que tentam defini-los sob alguma égide, acabam por também tentar encaixotá-los em noções estanques. Noções estas que, sabemos, envelhecem como leite.

Entrecruzos por entender, também, como nossas narrativas estão em constante diálogo com tempos e contextos dos mais diversos. Saber lembrar aqueles que se foram e os que virão é necessário para construir novos horizontes de possibilidade, não só para o hip-hop, mas outros campos das artes negras.

É por meio dessa noção que chegamos à ativação do Altar Marginal em meio à orla do Campus Gragoatá em Niterói. Um agradecimento ao espaço que me foi tão potente durante o desenvolvimento da pesquisa e se materializou no uso da sua paisagem visual e sonora para o fechamento momentâneo desse caminho.

Uma vez colocada a sankofa na parte superior do altar, deu-se início ao processo de ativação do mesmo. Para os dois mártires da cultura, duas velas foram acesas no incensário que tinha em sua base ramos de arruda seca e cravo, ambas as plantas com potencial de purificação, benzimento e de afastamento de energias negativas¹²⁶. Não se tratava, assim, de uma presença fúnebre, como quem está de luto pelo processo de perda. Ao fim de todo processo, a contemplação desse espaço e das potências construídas frente a um pôr do sol em meio à Baía de Guanabara.

A série Novos Refúgios se inicia/finaliza, dessa maneira, tendo como resultado último um curta metragem que amalgama todas as cenas supracitadas que são ao mesmo tempo passado, presente e futuro, de todo o processo de pesquisa, bem como de todos os atravessamentos que o movimento hip-hop me proporcionou ao longo de quinze anos de vivência¹²⁷. A todos que construíram, constroem e seguirão construindo a cultura hip-hop sobre novos compassos, desejo o meu salve mais profundo. E ao leitor, obrigado pela companhia até aqui.

¹²⁶ A ideia inicial era que, com a queima das velas sobre as ervas, fosse possível que o altar emitisse uma fragrância das ervas em combustão. Devido aos fortes ventos no dia da gravação não foi possível atingir esse dado na primeira realização da obra, mas posteriormente em uma exposição realizada no Galpão Bela Maré essa ativação foi possível.

¹²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V0Tx1z0x9FQ>

Figura 12 – Esboço inicial da localização do Altar



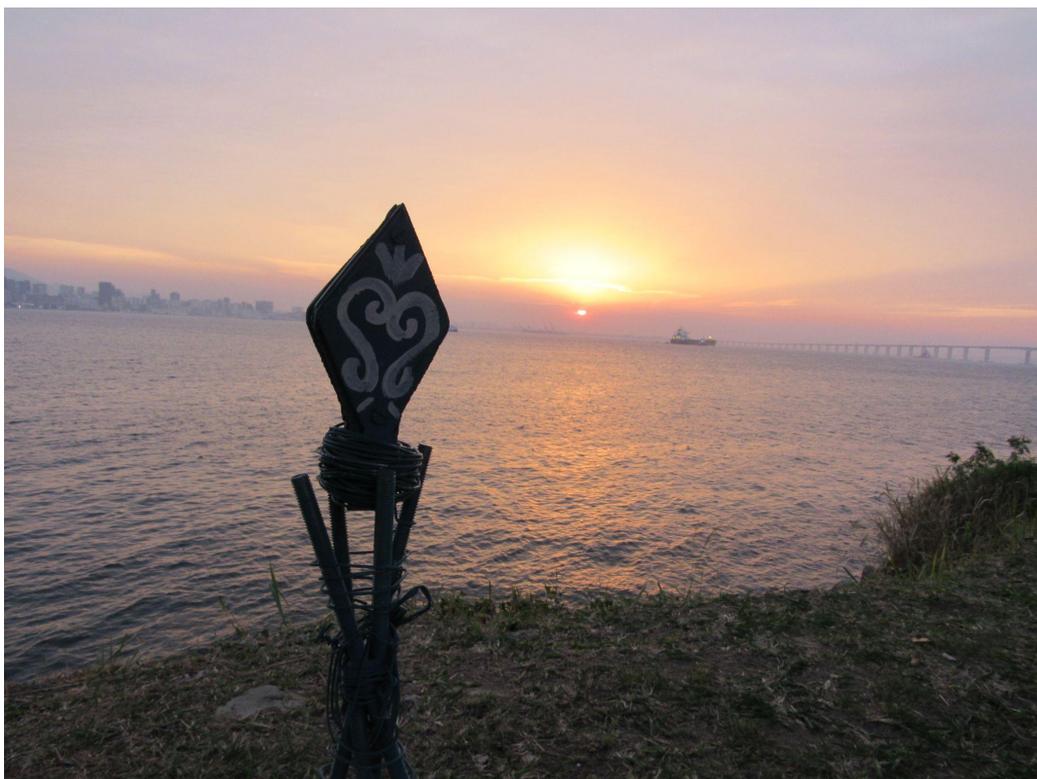
Fonte – Obra autoral

Foto 10 – Disposição final do Altar sem a cabeça



Fonte – Foto de Ana Coutinho

Foto 11 – Altar com a cabeça posta



Fonte – Foto de Ana Coutinho

Foto 12 – Processo de ativação do Altar



Fonte – Foto de Ana Coutinho

Foto 13 – Finalização da instalação



Fonte – Foto de Ana Coutinho

5 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentários:

A 13° EMENDA. Direção de Ava DuVernay. Produção: Howard Barish. Estados Unidos, 2016. Plataforma de streaming Netflix.

FLYIN' Cut Sleeves. Direção e produção de Rita Fecher e Henry Chalfant. Estados Unidos, 1993. Youtube. Publicado dia 29 de junho de 2012. (1 hora, 4") Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CKbqGNtkIsM> Acesso em: 03 Abr. 2023

NOS Tempos da São Bento. Direção de Guilherme Botelho. Brasil, 2011.

RACIONAIS: das ruas de São Paulo pro mundo. Direção de Juliana Vicente. Produção de Netflix. Brasil, 2022. Plataforma de Streaming.

STYLE Wars. Direção de Tony Silver. Produção de Public Art Films. Estados Unidos, 1983. Youtube. Publicado dia 24 de março de 2012. (1 hora, 9 '46 ") Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wuRr4n1ZTRM> Acesso em: 27 Jan. 2023.

Vídeos:

Bluesman (2018) – Curta metragem – Link: <https://youtu.be/-xFz8zZo-Dw>

Runaway (2010) – Curta metragem – Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Jg5wkZ-dJXA&t=365s>

Músicas:

This is America (2018) - Link: <https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY>

Bluesman (2018) - Link: <https://www.youtube.com/watch?v=82pH37Y0qC8>

BB King (2018) - Link: <https://www.youtube.com/watch?v=qYPZYyPYDeA>

Me desculpa Jay-Z (2018) - Link: <https://www.youtube.com/watch?v=N9gRDSBPhLo>

u (2015) - Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IB7j6GmEiik>

Print (2019) - Link: <https://www.youtube.com/watch?v=6rW6bOMxigQ>

Go Pro (2018) - Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jKCZiyeYGEA>

Plástico (2018) - Link: <https://www.youtube.com/watch?v=j4CJ6OVFceY>

Textos:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 64 p.

ARLANDER, Annette. **Introduction to future concerns: Multiple futures of performance as research?** 1.ed. Routledge, 2017

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araujo. **Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC**. Org. Verena Alberti e Amilcar Araujo Pereira. Rio de Janeiro: Pallas; CPDOC-FGV, 2007.

ALEXANDRE, Maxwell. **Maxwell Alexandre: Pardo é Papel**. / Maxwell Alexandre... [et. al]; Organização: Instituto Inclusartiz. Rio de Janeiro: Instituto Inclusartiz : Instituto Odeon, 2020. 128 p.: il. color ; 28 cm.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, 78.

ASANTE, M. K. **It's Bigger Than Hip Hop: The Rise of the Post-Hip-Hop Generation**. 1st edition. Nova York, St. Martin's Press, 2008.

_____. **We are the post hip-hop generation**. Disponível em: <https://www.sfgate.com/opinion/openforum/article/We-are-the-post-hip-hop-generation-2504977.php>: Acesso: 25 Ago. 2022.

BASBAUM, Ricardo. **Bioconceitualismo: exercícios, aproximações e zonas de contato**. Revista Concinnitas. Rio de Janeiro. v. 1, n. 32 (2018).

_____. **Manual do artista-etc**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BEY, Hakim. **TAZ – Zona Autônoma Temporária**. São Paulo. Livros da Revolta, 1990.

BROZAN, Nadine. For Hundreds of Girls in City, Street Gangs Offer a Way of Life. **New York Times**, Nova Iorque, 9 de mai. de 1972. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1972/05/09/archives/for-hundreds-of-girls-in-city-street-gangs-offer-a-way-of-life-in.html>. Acesso 25 Abr. 2023.

BRUNO, Fernanda. **Ver e ser visto: subjetividade, estética e atenção**. in: Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre, Sulina, 2013.

BHABHA, Homi K. **O compromisso com a teoria**. in: O Local da Cultura, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

CANNEN, Emma. **Avant-Garde Militarism and a Post-Hip-Hop President**. International Feminist Journal of Politics, 2014, 16:2, 255-277, DOI: 10.1080/14616742.2013.780375

CHANEY, Cassandra; MINCEY, Krista D. **Typologies of Black Male Sensitivity in R&B and Hip Hop (2014)**. in: Journal of Hip Hop Studies: Vol. 1: Iss. 1, Article 9. Disponível em: [https://scholarscompass.vcu.edu/jhhs/vol1/iss1/9/#:~:text=Qualitative%20analysis%20of%20the%20lyrics,and%20\(d\)%20Public%20Sensitivity](https://scholarscompass.vcu.edu/jhhs/vol1/iss1/9/#:~:text=Qualitative%20analysis%20of%20the%20lyrics,and%20(d)%20Public%20Sensitivity).

CLINES, Francis X. SOUTH BRONX GANG SEEKS PEACE ROLE. **New York Times**, Nova Iorque, 4 de dez. de 1971. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/12/04/archives/south-bronx-gang-seeks-peace-role-ghetto-brothers-move-to-bar.html> Acesso: 27 Abr. 2023.

COSTA, Rachel. **Após o fim da arte europeia**: uma análise decolonial do pensamento sobre a produção artística. Revista dois pontos, Curitiba, São Carlos, volume 15, número 2, p. 89-98, setembro de 2018. Doi: <http://dx.doi.org/10.5380/dp.v15i2.62705> Acesso: 31 Jul. 2023.

CUSTÓDIO, Tulio Augusto. **Per-vertindo Homem Negro**: reflexões sobre masculinidades negras a partir de categorias de sujeição. Diálogos Contemporâneos entre Homens Negros e Masculinidades. Orga. Restier, Henrique e Souza, Rolf Malungo de Souza. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. 232p.

ENGELS, Dustin. **Baadasss Gangstas**: The Parallel Influences, Characteristics and Criticisms of the Blaxploitation Cinema and Gangsta Rap Movements. Journal of Hip Hop Studies: Vol. 1: Iss. 1, Article 7. (2014) Available at: <https://scholarscompass.vcu.edu/jhhs/vol1/iss1/7>

EUBANKS, Kevin. **After Blackness, Then Blackness**: Afro-Pessimism, Black Life, and Classical Hip Hop as Counter-Performance. Journal of Hip Hop Studies: Vol. 4: Iss. 1, Article 3. (2017) Available at: <https://scholarscompass.vcu.edu/jhhs/vol4/iss1/3>

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMES DE SOUZA, Waldson. **Afrofuturismo**: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea. Tese (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, p. 102. 2019.

GRILO, Nathalia. **Maxwell Alexandre – Novo Poder**: passabilidade. Rio de Janeiro, 2023, 6 p.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.1-18.

HOOKS, bell. **Vivendo de Amor**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>. 2010. Acesso: 24 dez. 2022

MACEDO, Marcio. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, Lúcio. **Pluralidade Urbana em São Paulo: Vulnerabilidade, Marginalidade, Ativismos**. São Paulo: Editora 34; FAPESP, p. 23-54, 2016.

MARTINS COELHO, Bruna. **A filosofia a golpes de martelo de Elsa Dorlin: “Se defender”** contra o terrorismo de Estado — resenha crítica. Revista TEL, Irati, v. 10, n.2, p. 282-297, jul./dez. 2019-ISSN 2177-6644

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2. ed., rev. e atual. São Paulo : Perspectiva ; Belo Horizonte [MG] : Mazza Edições, 2021.

MARVIN, Thomas F. **Children of Legba: Musicians at the Crossroads in Ralph Ellison’s Invisible Man**. American Literature, vol. 68, no. 3, 1996, pp. 587–608. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2928245>. Acesso: 5 set. 2023.

MC’S, Racionais. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo, SP Companhia das Letras, Edição 1ª, 2018

NEW YORK TIMES. **Bronx Gang Leader Is Slain Trying to Arrange Peace**. Nova Iorque, 3 de dez. de 1971. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/12/03/archives/bronx-gang-leader-is-slain-trying-to-arrange-peace.html> Acesso: 27 abr. 2023.

OBSERVATÓRIO RACIAL DO FUTEBOL. **Boxe, o braço negro e o golpe no racismo**. Disponível para leitura em: <https://observatorioracialfutebol.com.br/boxe-o-braco-negro-e-o-golpe-no-racismo/> Acesso: 15 Jan. 2023.

OLIVEIRA, Juliane Ferraz. **Bluesman – Baco Exu Do Blues pela criação de novas narrativas possíveis para o sujeito negro**. Cadernos Cespuc. 2º Semestre de 2019 - n. 35.

OLIVEIRA (Thi.Gresa), J. P. A. (2020). **Guerrilhas, Performance e Territórios: vivendo nas fissuras**. *Olhares*, 7(1 e 2), 39–44.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª. ed. São Paulo : Boitempo, 2015.

OLIVEIRA-MONTE, Emanuelle K.F. **Lu Ain-Zaila’s Sankofa and Brazilian Afrofuturism: Akan Philosophy and Black Utopia in a Postapocalyptic World**. Journal of Lusophone Studies. Vol 7 N° 1 (2022): SPECIAL DOSSIER: Narratives of the apocalypse. Disponível em: <https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/472>

ROBERTSON, A. ASANTE, M. K. (2011). **Review of The Rise of the Post Hip Hop Generation It’s Bigger Than Hip Hop**. Journal of Black Studies, 42(8), 1336–1338. <http://www.jstor.org/stable/41304587>

RODRIGUES SANTANA, Lucas Henrique. (2018). **Discursos na construção de inimigos: A guerra às drogas como objetivo de intervencionismo e repressão de grupos sociais.** CSONline – REVISTA ELETRÔNICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS (25). <https://doi.org/10.34019/1981-2140.2017.17487>

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2019. 164 p.

HARAWAY, Donna; GOODEVE, Thereza Nichols. **Fragmentos: Quanto como uma folha.** Entrevista com Donna Haraway. Mediações, Londrina, V.20, nº1, p.48-68, Jan/Jun 2015.

_____. **Sympoiesis: Symbiogenesis and the Lively Arts of Staying with the Trouble.** in: Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene. Durham, Duke University Press, 2016. **Simpoiesis: simbiogénesis y las artes vitales de seguir con el problema.** in: Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao, Consoni, 2019.

_____. **Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes.** ClimaCom, ano 3, n. 5, “Vulnerabilidade”, 2016. Disponível em: <climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=5258>. Acesso: 14 jun. 2023.

LEPECKI, Andre. **Coreopolítica e coreopolícia.** Ilha, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.

LOVELOCK, James. **O que é Gaia?; História da vida de gaia,** in A Vingança de Gaia. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2020.

LIPPARD, Lucy R. **Mixing.** In: Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America, 151 – 197. New York: Pantheon Books, 1990.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais /** Paula Sibilia. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas** [recurso eletrônico] / Luiz Antonio Simas. - 1. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2019.

SOARES, Thiago A. S; ARAUJO, Douglas J. G. **Homem negro, corporeidades e saúde: perspectivas históricas e sociológicas.** Diálogos Contemporâneos entre Homens Negros e Masculinidades. Org. Restier, Henrique e Souza, Rolf Malungo de Souza. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. 163 – 196.

SULE, Akeem; INKSTER, Becky. **Kendrick Lamar, street poet of mental health.** The Lancet Psychiatry. Volume 2, ISSUE 6, Publicado em 29 abr. 2015. Disponível em: [https://www.thelancet.com/journals/lanpsy/article/PIIS2215-0366\(15\)00216-3/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/lanpsy/article/PIIS2215-0366(15)00216-3/fulltext). Acesso: 29 jan. 2023.

TADDEI, R. ; SCARSO, D. ; CASTANHEIRA, N. **A necessária indomesticabilidade de termos como “Antropoceno”:** desafios epistemológicos e ontologia relacional. Revista Opinião Filosófica, [S. l.], v. 11, n. 3, 2020. DOI: 10.36592/opiniaofilosofica.v11.1009.

Disponível em: <https://opiniaofilosofica.org/index.php/opiniaofilosofica/article/view/1009>. Acesso: 31 jul. 2023.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. 1ª ed.. São Paulo : Claro Enigma, 2015. (Coleção Agenda brasileira)

THIGRESA. **Corporalidades [des]localizadas**: acionamentos de performance de Pêdra Costa. Revista Poiésis, Niterói, v. 22, n. 38, p.279-292, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.49077>

TOMÉ, Pedro e FALEIROS, Álvaro. **Poemas de blues e jazz: a musicalidade negra de Langston Hughes**. Revista Literatura em Debate, v. 6 n. 10, p. 55-67, 2012 Tradução. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/624/1155>. Acesso: 29 jan. 2023.

TORTURRA, Bruno Nogueira. **Pela ordem e progresso**. Trip. N° 134 . São Paulo, 2005.

TOUAM, Dénetèm Bona. **Arte da Fuga – dos Escravos Fugitivos aos Refugiados**. (Oficina de Imaginação Política, 2017). Tradução de Amilcar Packer.

_____. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

VOLPI, Stefano. **Homens pretos (não) choram**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2022.

VOLOJ, J.; AHLERING, G. **Ghetto Brother**: uma lenda do Bronx / Julia Voloj e Claudia Ahlering. Tradução de Alexandre Matias e Mariana Moreira Matias. Introdução Jeff Chang. São Paulo: Veneta, 2016.

WILDERSON III, Frank B. **Afro-pessimismo**. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2021.

ZOLNERKEVIC, Igor. **A era humana**. Pesquisa FAPESP, ed. 243, mai. 2016. Geologia. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2016/05/19/a-era-humana>. Acesso: 25 jan. 2023.