

**O MOVIMENTO QUEER RAP NO BRASIL E
A DESCENTRALIDADE DA IDENTIDADE EM “ACEITE-C”,
DE RICO DALASAM**

**THE QUEER RAP MOVEMENT IN BRAZIL AND THE DECEN-
TRALIZATION OF IDENTITY IN THE MUSIC “ACEITE-C” BY
RICO DALASAM**

Eder Ahmad Charaf Eddine¹

DOI 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143071

RESUMO: O *Queer Rap* (Rap Gay) é um movimento musical que chegou ao Brasil na metade da década de 2010 e tem como expoente o músico Rico Dalasam, com o lançamento da música “Aceite-C”, em 2015. A partir dessa letra e de matérias jornalísticas publicadas sobre o cantor, o presente artigo introduz e analisa o movimento à luz da concepção de descentralidade da identidade. Para tanto, inicialmente, teoriza sobre o *rap* como manifestação cultural e artística e descreve o *Queer Rap* a partir de *rappers* assumidamente gays. Diante desse artista e de sua peça musical, conclui-se que há variados jogos de identidades no movimento *rap* e que o *Queer Rap* busca o enfrentamento do racismo e da

¹ Doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo. Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Professor do Magistério Superior da Universidade Federal do Tocantins.

homofobia por meio da música e da dança. Muitos desses artistas são gays, negros e pobres e, dentro da política da diferença, esses marcadores fundamentam suas diversas formas de identidade e produções artísticas.

ABSTRACT: The Queer Rap (Gay Rap) is a musical movement that arrived in Brazil in the middle of the decade of 2010 and has as a representative the musician Rico Dalasam, with the debut of the music “Aceite-C”, in 2015. From this lyric and articles published about the singer, this paper presents and analyzes the movement in light of the conception of decentralization of identity. To do so, initially, it theorizes about the Rap as a cultural manifestation and artistic and describes the Queer Rap from openly gay rappers. In front of this artist and your musical piece, it concludes that there are many identity games in the rap movement and that the Queer Rap looks for confronting racism and homophobia through music and dance. Many of these artists are gay, black and poor, within the politics of difference, these features ground their many forms of identity and artistic productions.

PALAVRAS-CHAVE: *Rap Gay; Hip Hop; Marcadores sociais da diferença; Identidade.*

KEYWORDS: Gay Rap, Hip Hop, Social Markers of Difference, Identity.

INTRODUÇÃO



rap é uma música falada e ritmada, geralmente acompanhado por baterias eletrônicas, sintetizadores, *samplers*, entre outros, e é considerado um dos quatro elementos da cultura *hip hop* (FERREIRA, 2011). Os demais são: o grafite, o DJ (Disk-Jockey) e a dança, com seus B-boys e B-girls. Para a autora, a palavra *rap* é formada pelas iniciais de *Rhythm and Poetry* ou, em português, Ritmo, Atitude e Protesto, e define as músicas produzidas por *funkeiros* e *hip hoppers*.

Amaral (2011), apoiada em Béthune, esclarece a origem africana do movimento *hip hop*. A estudiosa afirma que é no canto falado que se expressam as angústias e as violências de uma sociedade marcada pelas disparidades. A diáspora africana trouxe no corpo sua identidade e suas diferenças e, na contemporaneidade, reinterpreta seus sofrimentos a partir desse mesmo corpo.

Béthune (2003), ao realizar um estudo da história do *rap*, relata que sua origem está na música afro-americana, principalmente no *jazz* e no *blues*, e que esses estilos são inspirados nos caminhos percorridos pela população negra nos Estados Unidos. Para o pesquisador, o movimento é marcado pelas violências corporais e psicológicas da escravidão negra e, nos primórdios do século XX, pela depressão econômica sofrida, principalmente, pela população mais pobre.

Sobre esse contexto, nas palavras de Amaral,

[...] o lamento fez-se sentir em suas músicas. Um passado que [...] não desapareceu e, mais do que isso, encontra-se presente no estilo rap da música, inaugurado pelo hip hop americano. (AMARAL, 2011, p. 287)

O *rap* é uma manifestação artística importante, pois destaca os permanentes e históricos sofrimentos da população negra. É um estilo que se encontra no *hip hop*, cultura composta por várias manifestações artísticas, como a música, a dança, o desenho, a literatura e/ou a aglomeração de todas.

Segundo Rose:

Os temas e os estilos no hip hop dividem semelhanças culturais e musicais que contêm expressões antigas e contíguas da diáspora africana; esses temas e estilos, em sua maioria, foram revistos e reinterpretados pela cultura contemporânea por meio dos elementos tecnológicos. As principais formas do hip hop – o grafite, o break e o rap – foram desenvolvidas dentro das prioridades culturais da diáspora afro e em relação às grandes forças e instituições industriais. [...] importantes mudanças pós-industriais na econo-

mia, como o acesso à moradia, à demografia e às redes de comunicação, foram cruciais para formação das condições que alimentaram a cultura híbrida e o teor sociopolítico das canções e músicas de hip hop. (ROSE apud FERREIRA, 2011, p. 262)

Para Béthune (apud AMARAL, 2011, p. 280, grifo do autor), “[...] o rapper não fala *da* realidade, ele fala *na* realidade e, colocando-se no coração da ação, ele transforma fortemente sua fisionomia”. Para isso, o *rap* se diferencia de uma formação musical considerada disciplinar. Ou nas palavras de Ferreira (2011, p. 264), seus músicos “[...] ‘fagocitam’ arranjos musicais de diferentes estilos e os remontam a seu gosto por meio do sequenciador.”

O *rapper* deve ser dotado de um conhecimento poético, estético e, principalmente, de um afinado ouvido musical que ultrapassa seus saberes e habilidades técnicas. Em sua produção, os caminhos e as variações técnicas são muitos, a exemplo do corte e colagem; mistura e amostragem; *sampling*; *beat boxing*; *looping*; e *scratching*. Essas possibilidades podem ser manuais e/ou eletrônicas².

² Ferreira (2011) esclarece cada uma dessas técnicas, as quais reproduzimos na íntegra, devido ao seu caráter de definição técnica: “Corte e colagem: Consiste em fragmentar e desestruturar frases musicais. Mistura e amostragem: Misturar informações de diferentes recursos sonoros, seja manualmente ou por meio de um dispositivo eletrônico, procurando garantir um sentido de continuidade entre eles. *Sampling*: Sampler é um aparelho de computador que registra qualquer som em forma numérica, e por meio

As composições do *rap* utilizam uma ou mais técnicas das apresentadas acima e, na maior parte das vezes, utilizam várias delas.

Pensando no contexto brasileiro, a condição da mistura é muito comum. Aqui, não é difícil encontrar as danças de *hip hop*, conhecidas como *break*, junto aos passos da capoeira, do frevo, do maracatu etc. Todas essas manifestações são danças de rua cuja origem está no seio da senzala, como a capoeira, que representa a resistência, pelo corpo, aos sofrimentos da escravidão, e o *break*, o qual reproduz os corpos quebrados, as hélices dos helicópteros e as mortes em tiroteios, mimetizando as barbáries sofridas pelos afro-americanos que foram à guerra do Vietnã.

Essa potência crítica do *hip hop* é identificada por Amaral (2011) ao realizar uma pesquisa em escolas públicas do Estado de São Paulo. A esse respeito, a estudiosa afirma:

de um sequenciador, é possível recompô-lo. Assim, a técnica do *sampling* se utiliza do aparelho citado para introduzir uma sequência melódica no interior de um trecho musical já gravado, podendo não apenas reuni-los como modificá-los por meio da informática. *Beat Boxing*: É a técnica de fazer um som com a boca imitando as caixas de bateria. *Looping*: Consiste em formar uma espécie de núcleo repetitivo ou aleatório cujo efeito é obtido retirando um trecho musical de um contexto e inserindo-o em outro. *Layering*: Por meio dessa técnica se produz um tipo de orquestração da música, obtida pela superposição de variados trechos de diferentes peças musicais. *Scratching*: Uma decomposição rítmica de algumas métricas por meio da fricção de suas platinas, produzindo um movimento de vai e vem, uma ranhura provocada pela agulha no vinil que permite um efeito de percussão” (FERREIRA, 2011, p. 264, adaptado a partir das notas de rodapé).

[...] pareceu-nos que os jovens estavam reivindicando ou mesmo recriando a cultura popular – que se encontra, a um só tempo, enraizada nas origens “sertanejas” do homem rústico do Nordeste brasileiro e combinada com a cultura afro-brasileira -, mas que, ao se depararem, nas metrópoles, com o duro retrato do homem pobre suburbano, se viram impelidos a expressar suas angústias e seus anseios de satisfação por meio de raps e danças dotados de aguçada potência crítica. (AMARAL, 2011, p. 282)

Como mostra a autora, a cultura está em movimento, não é estanque e acabada, portanto, recriar não significa apagar as origens sertanejas e afro-brasileiras e nem negar sua existência na atualidade. Pelo contrário, é reivindicar seu espaço no mundo contemporâneo, marcado por desigualdades sociais e econômicas, e que segue relegando as minorias à margem de tudo, dos melhores lugares para se viver, das melhores escolas, postos de trabalho, centros de convivência etc.:

A nosso ver, esses movimentos da cultura popular urbana – o hip hop e o funk – constituem-se em manifestações estéticas de vanguarda, portadoras de potência crítica (ou seja, cuja capacidade de apanhar as condi-

ções do objeto, no caso, uma sociedade calcada na exclusão, faz-se por meio de um estilo musical renovador). (AMARAL, 2011, p. 283)

A arte, principalmente a arte negra, sempre teve e tem um potencial denunciante, ou, mais que denúncia, o combate à reificação: “[...] enquanto o *blues* desenvolveu-se sob condições opressivas de trabalho, o *hip hop* se levantou sob condições do ‘não-trabalho’” (AMARAL, 2011, p. 288, grifos do autor).

Amaral (2011) aponta que, no Brasil, o *hip hop* chegou a partir do *break*, na década de 1980. Inicialmente era atribuído às camadas sociais mais ricas, o que é uma contradição, pois, como vimos, o movimento nasce das camadas pobres e negras da sociedade norte-americana. Assim, coube a Nelson Triunfo levar essa dança para as ruas, após ter entrado em contato com essa arte nas danceterias da classe média paulistana, iniciando um movimento que se:

[...] caracteriza pela denúncia da exclusão social do negro e pela ideologia inspirada na autovalorização de suas origens africanas, recusando a violência e a marginalidade a que têm sido relegadas as populações moradoras das periferias. (AMARAL, 2011, p. 291)

Diante de tais informações, percebemos que, também no Brasil, o movimento *hip hop*, mesmo tardiamente, vai para as ruas e se caracteriza pela denúncia da opressão sofrida pelos negros e pobres. Diante de tais características, temos no movimento *hip hop* um terreno fértil para o surgimento de outro movimento, o denominado *Queer Rap*, como relataremos nas seções seguintes, mas antes precisamos compreender o processo de identidade cultural que irá embasar nossas análises. Pois, é essa noção que perpassará nossa compreensão do *rapper* que se autodenomina como *rapper gay*, negro e pobre.

Para Hall (2014b), as identidades modernas estão em processo de descentramento, isto significa que elas estão deslocadas ou fragmentadas. Segundo o teórico, o próprio conceito de identidade é muito complexo, pouco desenvolvido ou compreendido na ciência social contemporânea:

A identidade é um desses conceitos que operam “sob rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma ideia que não pode ser pensada de forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas.
(HALL, 2014a, p. 104, grifo do autor)

Segundo o autor, a identidade que sempre foi considerada única, completa e coerente é uma fantasia, pois, na medida em que os sistemas de significação e representação

cultural se multiplicam, ela será móvel, transformada continuamente. Dessa forma, os sujeitos são constantemente confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis.

Essas novas formas de subjetivação e de compreensão do “eu”, segundo Hall (2014b), criam “jogos de identidades” que constituem consequências políticas, as quais permeiam os sujeitos. Sendo assim,

De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente, da erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos.

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpretado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (HALL, 2014b, p. 15-16, grifo do

autor)

A característica principal dessas formas de identidade é a descentralidade. De acordo com essa teoria, existem cinco grandes eixos de descentramentos do sujeito: o primeiro refere-se às tradições do pensamento marxista; o segundo vem dos trabalhos sobre o inconsciente de Freud; o terceiro está associado ao trabalho da linguística estrutural de Saussure; o quarto ocorre no trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault; e, por fim, o quinto é o impacto do feminismo, “tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social” (HALL, 2014b, p. 27).

A compreensão de uma identidade descentralizada é importante para percebermos como se produzem os processos dos sujeitos a partir de alguns acordos teóricos. Isso traz mudanças significativas nas formas de percepção da identidade.

Essas formas eram, no sujeito do Iluminismo, fixas e estáveis; e, no sujeito da contemporaneidade, foram descentrando, gerando identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas.

As mudanças conceituais de identidade e de sujeito podem levantar novas questões para a compreensão das identidades culturais. Hall (2014b) analisa as identidades nacionais e relata que elas não são “coisas” com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior de representação:

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. (HALL, 2014b, p. 30)

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, oficializando uma língua em toda a nação, criando uma cultura homogênea e mantendo instituições culturais nacionais. O estudioso cita o sistema educacional como exemplo dessas instituições, e, “dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade” (HALL, 2014b, p. 30).

Hall (2014b), ao analisar a Europa Ocidental, fala que lá não há qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. E conclui que “*as nações modernas são, todas, híbridos culturais*” (p. 36, grifo do autor).

Assim, tal teoria compreende que as identidades são constituídas nas políticas das diferenças, nos descentramentos dos sujeitos. A seguir, tentaremos compreender o movimento *Queer Rap* a partir da noção da identidade des-

centralizada esboçada até este ponto.

O MOVIMENTO *QUEER RAP* E SUA INSERÇÃO NO BRASIL

O *Queer Rap* é uma realidade nos Estados Unidos. Inicialmente, foi criado para reivindicar um espaço dentro do movimento *hip hop* norte-americano e passou a denunciar a violência contra a população LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros. Hoje, também é conhecido pelos nomes *LGBT Hip Hop*, *Gay Hip Hop*, *Homo Hip Hop*, *Queer Hip Hop*, entre outras denominações.

O movimento *Queer Rap* é caracterizado pelas performances e danças que misturam os estilos de cantoras populares conhecidas como “divas”, tais como Madonna, Beyoncé, Lady Gaga, entre outras. Com roupas extravagantes que compõem uma mistura de elementos femininos e masculinos, coloca no corpo o ser diferente, o impacto do incomum, aborda a tripla exclusão: a do negro, do pobre e do homossexual. O aspecto visual, por si só, mostra que o *hip hop* pode denunciar essas exclusões e dar visibilidade e voz aos excluídos.

No Brasil, temos o início do *Queer Rap* com Rico Dasilva. Segundo Ponciano (2015), o *rapper* “[...] se autointitula minoria. Negro, gay, pobre, e agora um dos primeiros (se não o primeiro) homossexual assumido dentro do

universo do rap brasileiro”. O seu estilo é semelhante ao que se encontra nos Estados Unidos, com misturas de roupas que, socialmente, são atribuídas às figuras femininas e masculinas.

Nascido em Taboão da Serra, região metropolitana de São Paulo, em 22 de julho de 1989, e morador dessa cidade, Jefferson Ricardo da Silva, nome artístico Rico Dalasam, começou a fazer rimas de *rap* aos 13 anos de idade e, dos 17 anos aos 21, frequentou as batalhas de rimas e improvisado do metrô Santa Cruz, onde foi revelado como *rapper* (BLOG..., 2015; PASCOAL, 2015).

Sobrinho (2015) comenta que Rico Dalasam era o único negro de sua escola, uma instituição particular em que recebeu bolsa de estudos. Por ser negro e pobre, era o primeiro a ser questionado quando a borracha de alguém desaparecia: “Não tinha outros negros no colégio e eu me culpava por ser a ‘coisa’ errada ali no meio” (DALASAM apud PASCOAL, 2015, p. 2).

Sobre essa questão da identidade racial e, principalmente, como se constrói o discurso racista, Hall (2014b) comenta que:

É ainda mais difícil unificar a identidade nacional em torno da raça. Em primeiro lugar, porque – contrariamente à crença generalizada – a raça não é uma categoria biológica ou genética que

tenha qualquer validade científica. Há diferentes tipos e variedades, mas eles estão tão largamente dispersos no interior do que chamamos de “raças” quanto entre uma “raça” e outra. A diferença genética – o último refúgio das ideologias racistas – não pode ser usada para distinguir um povo do outro. A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em torno de características físicas – cor de pele, textura do cabelo, características físicas e corporais etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro. (p. 36-37, grifos do autor)

Mesmo com todas as dificuldades que a identidade racial impõe, Dalasam, ao completar 18 anos, ingressou na faculdade de artes visuais do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – Senac e conseguiu pagar seus estudos trabalhando como assistente de maquiador do cabeleireiro Max Weber, um renomado profissional na área. Essa profissão perdurou até completar a faculdade e hoje sobrevive fazendo apresentações em todo o Brasil (PASCOAL, 2015).

Sobre ser cabeleireiro, ele diz que gosta muito da profissão, inclusive, corta o próprio cabelo. No futuro: “se pintar uma grana a gente tem a ideia de empreender no ramo da beleza, os preto pira na ideia” (DALASAM *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 1).

Em relação ao nome artístico, Dalasam comenta que Rico provém de Ricardo, nome dado pela irmã, e “Dalasam vem da minha busca por construir palavras legais. Para mim significa: Disponho Armas Libertárias a Sonhos Antes Mutilados” (DALASAM *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 1). O que expressa sua criatividade e grafa em seu nome a ideia do *rap* como manifestação revolucionária.

Para este trabalho, escolhemos Rico Dalasam por ele ser o primeiro MC assumidamente homossexual (RAPPER..., 2015) que constrói sua música relatando como é ser negro, pobre e gay no Brasil. “Existe um risco na minha existência devido a cor, classe social e sexualidade” (DALASAM *apud* PASCOAL, 2015, p. 2). A escolha da música “Aceite-C” se deve ao fato de que se trata do primeiro e mais importante trabalho divulgado pelo MC na internet até então. Como ele relata em entrevista para a revista *Rolling Stone Brasil*:

Quando você lançou “Aceite-C”, há um ano, esperava que a canção tivesse essa repercussão?
Rico Dalasam: *Nós sempre tivemos noção do*

barulho que faríamos e que “Aceite-C” seria a faixa perfeita para isso. A canção tem uma parte festiva que gosta de gritar “aceite-c”, mas também tem um lado de confronto. Queríamos mesmo que isso fosse incômodo para algumas pessoas e que isso quebrasse alguns paradigmas. Felizmente, é o que tem acontecido. (BLOG..., 2015, p. 2)

Dalasang, ao comentar as influências e o amor pelas divas gays, relata seu gosto pelas americanas, mas destaca sua preferência pela brasileira Alcione. Ao comentar sobre as principais divas americanas, ele esclarece que prefere a Rihanna: “[..] é lógico que eu gosto da Beyoncé, mas hoje eu prefiro Rihanna. Ela é mais favela, que nem a gente” (DALASAM *apud* SOBRINHO, 2015, p. 2).

Sobre ser rapper e gay, Dalasang (*apud* BOLDRINI, 2015, p. 1) define que: “existe um novo significado do ‘corajoso’ no rap: eu posso ser morto todo dia, porque sou negro, gay e da periferia é só você olhar as estatísticas -, e eu coloco minha cara lá fora”. Para ele, “o fervor é protesto” (LONGO, 2015), o que nos mostra as diversas formas de denunciar o racismo e o preconceito a partir da descentração da identidade e da busca por sua diferença (HALL, 2014a).

Segundo Dalasang, o *hip hop* “salva vidas, educa, re-

educa, o hip hop é bárbaro” (*apud* "Conheça Rico Dalasam...", 2015), e a sociedade consome o *hip hop* tanto por meio do grafite, como de um rap que toca no ambiente: “A cultura [*hip hop*] tem entrado na casa das pessoas, nas vidas e em um futuro próximo, com suas variações, vai ter *hip hop* pra todo mundo e todo mundo vai ter um grau de relação com a cultura.” (DALASAM *apud* "Conheça Rico Dalasam...", 2015, p. 3)

O SER GAY NO SÉCULO XXI: “ACEITE-C” COMO RESISTÊNCIA

Nessa seção do artigo iremos nos ater à letra da música que se encontra no nosso título e que possui diversas gírias e palavras em inglês que já estão incorporadas no dia a dia do universo LGBT, o que demonstra, como foi apontado anteriormente, que as nações modernas são todas híbridos culturais. (HALL, 2014b).³

Na escolha do título, “Aceite-C”, o MC aponta para um discurso da autoaceitação, da relação com a ideia de “sair do armário”, termo que se convencionou no movimento gay e que faz alusão à visibilidade homossexual. Essa noção de estar à vontade para se aceitar é reforçada na passagem: “Que ainda dá tempo de ser quem se é/ Tempo de ser quem se quer/ Assim sem se importar”.

³ Sugerimos a leitura da letra Aceite-C em Dalasam (2015) para acompanhamento das análises.

Ao usar o verbo “aceitar” na disposição “aceite-se”, o *rapper* aponta para duas possibilidades de modo temporal: a do subjuntivo e a do imperativo. No primeiro, o modo se presta a uma construção que atesta um desejo, ou emite um julgamento sobre aqueles que ainda não se assumiram. A ideia do eu lírico poderia ser, então, a de defender a asunção dos seus interlocutores no tocante à sexualidade.

No segundo modo, ainda que esteja expresso um tom de vontade do falante, em relação ao ouvinte, o caráter de imposição soa mais forte. Não raramente, o imperativo de imposição soa mais forte. Não raramente, o imperativo é utilizado para construir uma ordem. Neste caso, a ordem da autoaceitação.

No início da música, há um *sample* da canção “O Mais Belo dos Belos”, composição de Guiguio, do bloco afro-brasileiro Ilê Aiyê, popularizada com a versão de Daniela Mercury. O dado é importante porque Daniela assumiu sua homossexualidade em abril de 2013 e, a partir de então, é considerada um ícone para a população LGBT.

Dalasang, ao fazer um *sample* da versão de Daniela Mercury, destacando os versos “não me pegue não, não/me deixe à vontade”, mostra que sua letra está duplamente engajada, tanto na questão do negro, reproduzindo os ritmos dos tambores afros, quanto na questão gay. Retrata, também, a busca pela liberdade do negro e do gay numa sociedade opressora.

O *sample* que abre a música será retomado em outros

momentos, estabelecendo esse diálogo com um discurso em prol da liberdade. É esse discurso que inicia, medeia e finaliza a própria mensagem do eu lírico de Dalasam.

A primeira estrofe da canção: “boy, vim para ser seu man”, Dalasam marca a identidade homossexual do sujeito da música, o ser e pertencer a alguém do mesmo sexo. Na estrofe seguinte, chama a atenção do interlocutor, o boy, com o seguinte dizer: “[...] muda esses teus lances prum romance nota cem”. Solicita uma mudança, uma aceitação, condição para se viver um romance que pode chegar ao topo. Pensando na escala de valoração do eu lírico, expresso na “nota cem”, e que a escala métrica usada seja a moeda brasileira, a nota cem é a maior disponível, assim, o número cem seria o topo dessa medida. Em muitos sentidos, “chegar ao topo” equivale ao “chegar às alturas”, ao ápice do prazer sexual.

Na letra, há manifestações urbanas do jovem pobre que, para conseguir trabalhar e estudar na maior cidade do Brasil, precisa passar por uma maratona de horas dentro de transportes públicos lotados: “Minha saga é de quem pegou dois busão e trem pra faculdade, trampo porque a grana convém/Mistura o Brasil Sri Lanka e Barém/Quem vem da lama aqui não tem medo de rain”. O MC não perde o hibridismo cultural, ao misturar Brasil, Sri Lanka e Barém e a língua inglesa, incluindo em sua letra o processo de globalização.

Não ter medo da chuva (“rain”) para quem vem da

luma é uma condição básica para sobrevivência em um país com tanta desigualdade social e econômica como o Brasil. Dalasam não faz sua música sobre essa desigualdade, mas sim na desigualdade, ele está lá, vivendo dentro da periferia, resistindo às dificuldades do dia a dia de ser negro, pobre e gay em uma sociedade que desvaloriza e desrespeita essas identidades. Desse modo, o próprio artista se confunde com o seu eu lírico.

Esses descentramentos da identidade, transformados em rap por Dalasam, reafirmam os dizeres de Hall (2014b):

Nos últimos anos, as noções biológicas sobre raça, entendida como constituída de espécies distintas (nação que subjaziam as formas extremas da ideologia e do discurso nacionalista em períodos anteriores: o eugenismo vitoriano, as teorias europeias sobre raça, o fascismo), têm sido substituídas por definições culturais, as quais possibilitam que a raça desempenhe um papel importante nos discursos sobre nação e identidade nacional. (p. 37, grifo do autor)

A condição do negro, no Brasil, ainda está carregada de muita violência e desrespeito, não somente discursivos, mas também físicos, por parte de diversas instituições, como a policial. Essas violências sofridas pelos setores marginalizados originam diversas manifestações também

agressivas por parte desta população excluída. A esse respeito, aponta Herschmann (1997, p. 63):

[...] neste contexto marcado pelo descaso e/ou impunidade, podemos considerar a violência desencadeada pela sociedade civil não só como caos mas também como forma de expor a insatisfação perante uma estrutura autoritária e clientelista que promove sistematicamente a exclusão social.

Os dramas vividos pelos sujeitos marginalizados não estão presentes apenas na letra, mas também numa fala de Dalasam, quando afirma que “fervo é protesto” (LONGO, 2015).

A gíria, muito usada pelos MCs, é uma das formas de se relacionar com a localidade e de trazer, pela linguagem, o pertencimento. No caso da letra de Dalasam, a expressão “punga”, que aparece em “Viu que eu tô em punga né?”, no contexto paulistano, relaciona-se à ideia de “estar pronto”. Na Região Sul do Brasil, tem sentido diferente, como algo ruim, geralmente, relacionado à pessoa que furta carteiras. Em outras regiões, principalmente no Maranhão, é uma dança afro marcada pelo tambor de crioula.

Ao usar a gíria “punga”, no sentido de estar pronto, marca também que o eu lírico salienta a sua condição de autoaceitação e que está pronto para buscar novas formas

de socialização/negociação, pois “Fino no inglês/ Vou fazendo contato com os contratos que me vêm”. Falar inglês é uma condição para se globalizar na periferia, o que mostra o trecho “Vou mandando um tchauzinho da escada airplane/ Ai, eu mudei de classe quando eu decidi ser quem só”. Também podemos apontar o processo da ironia do MC, ao destacar que a mudança de classe social é uma questão individual, que depende de sua aceitação e de suas próprias forças.

Essa relação meritocrática é muito difundida em nosso país, ou seja, culturalmente cabe ao próprio sujeito a mobilidade de classe sem levar em conta outros fatores sócio-histórico-culturais. O processo de autoaceitação se confunde, então, com um *upgrade* de categoria nesse voo que é a vida do MC/eu lírico.

No verso “Eu/ outro não dá pra ser/ sem crise, sem chance/ Uma dica/ Aceite-C”, Dalasam remete claramente aos jogos mutáveis de identidade que relata Hall (2014b). Já no verso “outro não dá para ser”, destaca-se a noção da identidade como única, fixa e imutável. Ou seja, como nos diz Hall:

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda histórica sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do ‘eu’”. (HALL, 2014b, p. 12)

Com isso, podemos encontrar em “Aceite-C”, tanto as formas “aceite-se” e “aceite ser”. Ao aceitar-se gay, o sujeito não está mais assumindo uma concepção biológica de sua identidade, pois esta passa a ser histórica e social. Da mesma forma, os jogos de identidades permitem que ela seja política, configurando o “Aceite-C” como uma forma de se mostrar e superar as dificuldades.

É esse título que marcará, na voz cantada, essa dimensão de conselho no “aceite-se” repetido de maneira exaustiva no refrão. O título, graficamente, sinaliza para o imperativo: aceitar ser.⁴

O efeito de aceitar-se é “pluralizante sobre as identidades” (HALL, 2014b, p. 51), deslocam as “identidades centradas”, tornando-as políticas e possibilitando o que Stuart Hall (2014b) vai chamar de *tradução*: “esse conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais” (p. 52). Ele está se referindo à composição de pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal e que retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, contudo, sem a ilusão de um retorno ao passado:

⁴ Aceite-se, aceitar ser, se aceitar, aceite ser e se aceite são maneiras de interpretar o “Aceite-C”, uma das formas de assumir os diversos modos de ser e existir no mundo, aceitar que sua identidade é diferente, divergente da identidade hegemônica que é prescrita como heterossexual, branca e que valoriza o macho. Ao aceitar as identidades não-hegemônicas, o sujeito assume ser a resistência e, com isso, seu corpo e seu discurso se tornam “armas libertárias” (DALASAM apud GUIMARÃES, 2015, p. 1).

Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. (HALL, 2014, p. 52)

Aqui não estamos falando somente das pessoas que foram dispersadas, pois consideramos que essas negociações acontecem constantemente ao longo da vida dos sujeitos, porque eles estão inseridos dentro dessas “culturas híbridas” que são compostas por pluralidades culturais inseridas numa sociedade globalizada. Com isso, podemos dizer que a letra de Rico Dalasam fala em “aceitar” e assumir as identidades LGBTs e negras como forma de resistência, da luta pela sobrevivência do negro, do gay e do pobre. Tentando ser, a partir de “ser quem se é”, o corpo e a voz contra os preconceitos raciais e as LGBTfobias.⁵

O imperativo soa como conselho. Em um mundo cruel, se aceitar pode ser a chave para sobreviver, um ato de resistência.

⁵ Queremos destacar que, conforme já foi dito anteriormente, estamos falando de resistir, pelo corpo e pela arte, aos diversos sofrimentos que as identidades negras, femininas, LGBTs e outras não-hegemônicas estão submetidas numa sociedade machista, misógina, LGBTfóbica e excludente, formulando uma política da diferença em uma cultura que sempre desvalorizou os indivíduos que não são brancos, machos e heterossexuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante salientar, como aponta Amaral (2011), o caráter denunciante das músicas dos *rappers*, considera os novos cronistas das metrópoles, que utilizam suas letras como arma para combater a violência e as injustiças cotidianas. Esses jovens, segundo Amaral e Ferreira (2014), são os primeiros a lutar por uma vida melhor e o *rap* tem sido a voz solitária contra as desigualdades raciais. Para esses autores, os *rappers* não estavam presentes nas manifestações do Movimento Passe Livre, mas estavam embalando as manifestações de rua da primavera árabe.

Devemos lembrar que a cultura *hip hop* é uma expressão popular marginal que também está em sintonia com a lógica capitalista, que absorve essas manifestações gerando renda para os MCs:

[...] o funk e o hip hop, ao lado de outras importantes expressões culturais populares e de massa, ocupam uma posição marginal e ao mesmo tempo central na cultura brasileira. Os segmentos populares associados a esse tipo de manifestação cultural, embora frequentemente excluídos e estigmatizados, estão também em sintonia com a lógica do capitalismo transnacional. (HERSCHMANN, 1997, p. 66, grifos do autor)

O *rap*, como uma das manifestações do *hip hop*, não foge dessa característica que destacamos acima, a do mercado capitalista, ou seja, nas letras e nos cliques a cultura consumista e de ostentação é parte importante do movimento. No caso do MC Rico Dalasam, esse caráter pode ser visualizado de maneira mais evidente no clipe da canção “Aceite-C”. Entre as marcas usadas pelo artista, estão as mundiais Adidas e Nike.

Para finalizar, percebemos a necessidade de se analisar os outros *raps* do *Extended Play* – EP, de Dalasam, *Modo Diverso*, lançado gratuitamente na internet, em março de 2015, além de outros *Queer Rappers* que surgiram e continuam surgindo no Brasil, para que se possa aprofundar mais as categorias aqui levantadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Monica G. T. do. A estética transgressora do rap e do funk: em direção à reversão dialética da educação pública nas metrópoles brasileiras. In: AMARAL, Monica G. T. do; SOUZA, Maria Cecília C. C. de. *Educação pública nas metrópoles brasileiras: impasses e novos desenlaces*. Jundiaí: Paco Editorial; São Paulo: Edusp, 2011, p. 279-300.

AMARAL, Monica G. T. do; FERREIRA, Tiago L. A primavera juvenil no Brasil e no mundo: o “senso de possibilidade” e

o sentido da “pós-história” em jogo no aprofundamento do sentido da democracia. *Publ. UEPG Ci. Soc. Apl.*, Ponta Grossa, 22 (2): 215-228, jul./dez. 2014. Disponível em: www.revistas2.uepg.br/index.php/social. Acesso em: 29 jun. 2015.

BÉTHUNE, Christian. *Le rap – une esthétique hors de la loi*. Paris: Éditions Autrement, 2003.

BOLDRINI, Angela. MCs paulistanos fazem rap LGBT e enfrentam homofobia e machismo. *Folha de São Paulo*, 31 mar. 2015. Disponível em: www1.folha.uol.com.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

"Conheça Rico Dalasam, rapper paulistano de 24 anos que prepara álbum de estreia". *Vírgula*, 28 fev. 2014. Disponível em: <http://virgula.uol.com.br>. Acesso em: 29 abr. 2015.

Cultura de Rua (blog). Exclusivo: Rico Dalasam mostra que o “fervo é protesto” em *Modo Diverso*. *Rolling Stone Brasil*, 10 abr. 2015. Disponível em: www.rollingstone.uol.com.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

DALASAM, Rico. Aceite-C. In: DALASAM, Rico. *Modo Diverso*. [S.l]: Gravação independente, 2015. EP. Faixa 03. Disponível em: <http://www.deezer.com/>. Acesso em: 07 jul. 2015.

FERREIRA, Maíra S. Hibridismos culturais “glocais” do hip hop. In: AMARAL, Monica G. T. do; SOUZA, Maria Cecília C. C. de. *Educação pública nas metrópoles brasileiras: impasses e novos desenlaces*. Jundiaí: Paco Editorial; São Paulo: Edusp, 2011, p. 259-278.

GUIMARÃES, Juca. Rico Dalasam amplia os limites do rap com estilo. *Diário SP*, 31 jan. 2015. Disponível em: www.diariosp.com.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014a, p. 103-133.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014b.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: _____ (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LONGO, Ivan. “O ferve é protesto” Conheça Rico Dalasam o rapper gay que está quebrando tabus. *Geledés*, 8 jan. 2015. Disponível em: www.geledes.org.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

PASCOAL, Carol. Rico Dalasam: rapper gay tem chamado atenção no meio musical. *Veja SP*, 17 abr. 2015. Disponível em: <www.vejasp.abril.com.br>. Acesso em: 29 abr. 2015.

PONCIANO, Ana Luiza. Conheça Rico Dalasam, o pioneiro do *queer rap* no Brasil. *MTV Brasil – Notícias*. 2015. Disponível em: <http://www.mtv.com.br/noticias/rico-dalasangay-queer-rap/>. Acesso em: 25 jun. de 2015.

"Rapper gay, Rico Dalasam quebra barreiras em seu primeiro clipe, 'Aceite-C'". *Monster Pop*, dez. 2014. Disponível em: www.monsterpop.com.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

SOBRINHO, Wanderley Preite. O rapper gay brasileiro que quebra tabus rimando. *Carta Capital*, 23 jan. 2015. Disponível em: www.cartacapital.com.br. Acesso em: 29 abr. 2015.

Submissão: 04/02/2018

Aceite: 31/03/2018