

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERATURA, MEMÓRIA E IDENTIDADES

Orgulho depois da vergonha: (re)construções identitárias em *Orgunga*, de Rico Dalasam

LUCAS DIAS DIONÍSIO

UBERLÂNDIA

2024

LUCAS DIAS DIONÍSIO

Orgulho depois da vergonha: (re)construções identitárias em *Orgunga*, de Rico Dalasam

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para conclusão do curso de Mestrado em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento

UBERLÂNDIA

2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

D592 Dionísio, Lucas Dias, 1997-
2024 Orgulho depois da vergonha [recurso eletrônico] : (re)construções identitárias em Orgungá, de Rico Dalasam / Lucas Dias Dionísio. - 2024.

Orientador: Sérgio Guilherme Cabral Bento . Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em:
<http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.92> Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. , Sérgio Guilherme Cabral Bento. 1979-. (Orient.). II. Universidade

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091 Nelson
Marcos Ferreira - CRB6/3074



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	06 de março de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:15
Matrícula do Discente:	12112TLT012				
Nome do Discente:	Lucas Dias Dionísio				
Título do Trabalho:	Orgulho depois da vergonha: (re)construções identitárias em Orgungá, de Rico Dalasam				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Entre o moderno e contemporâneo: diálogos temporais na literatura brasileira				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Sérgio Guilherme Cabral Bento da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador do candidato; Diego Grando da Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Sérgio Bento, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca

Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/03/2024, às 15:54, conforme [horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Guilherme Cabral Bento, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/03/2024, às 17:57, conforme [horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Dias Dionísio, Usuário Externo**, em 06/03/2024, às 20:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Diego Grando, Usuário Externo**, em 07/03/2024, às 17:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5246368** e o código CRC **477E6E09**.

Referência: Processo nº 23117.017614/2024-02

SEI nº 5246368

À tia Teresa

AGRADECIMENTOS

Acredito que este seja o momento mais esperado dos últimos anos. Escrever os agradecimentos desta dissertação diz respeito aos sentimentos que não cabiam em mim e foram transpostos para a pesquisa. Durante todo o processo árduo para tornar-me um acadêmico, aos poucos fui descobrindo um pouco mais sobre mim, sobre meus propósitos e o que espero para o futuro. Afinal de contas, para que uma pesquisa tenha real sentido, precisa trazer impactos e mudanças.

No processo de crisálida que me encontrei por esses anos, pude contar com o suporte de diversas pessoas que terei a oportunidade de agradecer aqui. Assim como pude contar comigo, ser minha própria companhia quando o processo de pesquisa e escrita se torna solitário e turvo. Lidei com muitas perdas, principalmente de pessoas queridas que me impulsionaram e contribuíram para que eu chegasse até aqui, por isso agradeço e celebro a memória de minha tia Teresa e minha madrinha Regina.

Celebro e vibro, na mesma frequência e intensidade, a vida de meus pais Maria Izildinha e Noel. Pais pretos que entregaram a única e melhor herança: o conhecimento. Diante de todas as dificuldades que passamos, a última palavra sempre foi: “a educação e o conhecimento ninguém pode te roubar”. Celebro meu pai pelo esforço do trabalho braçal para garantir meu material escolar, e minha mãe por a cada ano solicitar bolsa de estudos e ouvir muitos “nãos” e portas fechadas. Hoje sou o primeiro da família a concluir o mestrado graças às duas pessoas que me formaram e fizeram com que eu acreditasse no poder de transformação e emancipação da educação.

Agradeço minha irmã Maria Beatriz por ser exemplo e resiliência. A primeira da família a concluir a graduação em universidade pública e mostrar que era possível. Mesmo sem verbalizar, ela me ensinou e ensina muito sobre ser um jovem preto em uma sociedade racista. Por ela, por meus pais e pelos meus, o silêncio já não é um lugar que me cabe. Minhas palavras escapam dos cativeiros e atingem meus algozes, minha força e escrita é ancestral, portanto, agradeço aos meus ancestrais que já partiram e aqueles que ainda estão em matéria no mundo, como meu tio-avô Orlando de 107 anos.

Agradeço às minhas primas Priscila e Raquel e todos meus familiares por mostrarem que era possível, por compreenderem minhas renúncias e contribuírem

para que, mesmo com todas as dificuldades, tivesse o máximo de conforto e tranquilidade para seguir no processo de escrita. Agradeço também por estarem presentes em todos os momentos importantes e determinantes de minha vida, sejam positivos ou desafiadores.

Agradeço aos meus amigos por seguirem comigo neste processo, nunca me esquecerei que “tudo que nós tem é nós”. Agradeço à Cecília por ser casa física e coração, aconchego e companheira desde o primeiro dia de graduação. À Mariana por ser minha eterna dupla de trabalho e companheira, Mônica por ser emoção e exemplo de honestidade e resiliência. Juntos formamos o trio “professorinhos sem classe”, que me mostrou como é importante contarmos com amizades e companheiros de trabalho.

À Júlia pela amizade, correção deste trabalho e por todos os anos compartilhados desde a graduação – que não foram poucos! Aos meus eternos companheiros do apartamento 301 Gabriel (Mentira) e João Vinícius, gratidão que não cabe neste texto. À Ana Letícia por estar comigo no início de minha trajetória profissional que se tornou irmandade pura e sincera. À Maria Emília que chorou e sofreu junto comigo todo processo e que também conclui o mestrado, desejo sucesso, carinho e amor!

Aos meus amigos Luís Otávio, Lígia, Letícia, Rafael, Kimberly, Priscila, Otávio e Thomaz, gratidão por toda trajetória compartilhada desde o início da vida escolar até o mestrado. Agradeço a Deus e aos Anjos da Guarda me protegerem e me livrarem de todo mal. Agradeço ao meu psicólogo José Lucas por elaborar junto comigo as possibilidades de concretização do mestrado, reconhecimento de minhas potências e coragem para trilhar novos caminhos e jornadas.

Ao meu orientador prof. Dr. Sérgio Bento todo meu carinho e admiração. Exemplo de orientação humana e comprometida, escuta acolhedora e norteadora para a conclusão deste trabalho. À Universidade Federal de Uberlândia, que me acolhe desde a graduação, em 2016, eterna gratidão. Diante de todos os desmontes da educação segue comprometida a entregar ensino gratuito e de qualidade à população, é resistência e persistência diante dos tempos sombrios.

“A poesia insurge pujante no texto, no corpo e na voz. Arrebata e arrebenta a um só tempo. Descoloniza mentes, atravessa estruturas, quebra paradigmas em seu estado pleno de consciência, memória e ancestralidade.”

(Luna Vitrolina)

Aí, maloqueiro, aí, maloqueira
Levanta essa cabeça
Enxuga essas lágrimas, certo? (Você memo)
Respira fundo e volta pro ringue (vai)
Cê vai sair dessa prisão
Cê vai atrás desse diploma
Com a fúria da beleza do Sol, entendeu?
Faz isso por nós
Faz essa por nós (vai)
Te vejo no pódio

(AmarElo, Emicida, 2019)

RESUMO

A presente dissertação de mestrado busca investigar a importância do rapper Rico Dalasam para a propagação, difusão e consolidação do queer rap no Brasil, bem como a influência do artista para o acesso de outras vozes LGBTQIAPN+ ao gênero que chega ao território nacional. Assim como busca comprovar a influência de Dalasam a outras pessoas artistas da cena musical dissidente, busca-se investigar através do álbum *Orgunga* (2016) as tensões que contribuíram para a formação de identidade de bixas pretas, assim como por obras anteriores e posteriores do artista, para uma análise baseada em evidências empíricas anteriores e posteriores. Também busca-se investigar a relevância do reconhecimento do rapper na cena do hip-hop nacional que surge racialmente marcado (Teperman, 2015), e o combate às violências homofóbicas através do fervor em forma de protesto que em união às referências do pop, pop rock e funk constrói-se uma nova forma de produzir e consumir rap na contemporaneidade.

Palavras-chave: Rico Dalasam; RAP; Queer Rap; LGBTQIAPN+; Identidade.

ABSTRACT

The present master's dissertation aims to investigate the importance of rapper Rico Dalasam in the propagation, diffusion, and consolidation of queer rap in Brazil, as well as the artist's influence on providing access to other LGBTQIAPN+ voices within the genre entering the national territory. It also aims to demonstrate Dalasam's influence on other dissident musical scene artists, exploring the tensions that contributed to the formation of identity among black bixas individuals through the analysis of the album *Orgunga* (2016) and examining the artist's earlier and later works for an evidence-based analysis. Furthermore, the study delves into the significance of the rapper's recognition in the racially marked national hip-hop scene (Teperman, 2015), and the resistance against homophobic violence through fervent protest that, in collaboration with pop, pop rock, and funk influences, shapes a new way of producing and consuming rap in contemporary times.

Keywords: Rico Dalasam; RAP MUSIC; Queer Rap; LGBTQIAPN+; Identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Registro do encontro dos quatro Racionais.....	23
Figura 2 – capa do álbum <i>Sobrevivendo no inferno</i>	24
Figura 3 – <i>Pra quem ja mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...</i> (2009).....	30
Figura 4 – Majur, Pablio Vittar e Emicida.....	37
Figura 5 – Coletivo Quebrada Queer.....	46
Figura 6 – Hiran.....	49
Figura 7 – Gloria Groove para o álbum <i>Lady Leste</i>	50
Figura 8 – Rico Dalasam e Glória Groove.....	52
Figura 9 – capa do álbum <i>Pajubá</i>	53
Figura 10 – Rico Dalasam no programa <i>Encontro</i>	65
Figura 11 – Encontro com Rico Dalasam, <i>Arte na praça</i> Uberlândia.....	66
Figura 12 – Show de Rico Dalasam (2022)	67
Figura 13 – Capa EP <i>Modo Diverso</i>	72
Figura 14 – capa do álbum <i>Orgunga</i>	74
Figura 15 – Rico Dalasam em Taboão da Serra.....	77
Figura 16 – Rico Dalasam em Taboão da Serra.....	78
Figura 17 – Rico Dalasam para Avon.....	85
Figura 18 – Cena inicial do clipe “Esse close eu dei”	88
Figura 19 – Cena do clipe “Esse close eu dei”	90
Figura 20 – Rico Dalasam para “Esse close eu dei”	90
Figura 21 – Rico Dalasam emoldurado para arte: “Esse close eu dei”	91
Figura 22 – Rico Dalasam e banda	94
Figura 23 – escritos de “Vambora” 1.....	96
Figura 24 – escritos de “Vambora” 2.....	96
Figura 25 – escritos de “Vambora” 3.....	97
Figura 26 – escritos de “Vambora” 4.....	97
Figura 27 – Rico e moradoras da Casa1.....	98
Figura 28 – Cena do filme <i>Dolores Dala Guardiã do Alívio</i>	100

Figura 29 – Religião em <i>Dolores Dala Guardiã do Alívio</i>	100
Figura 30 – Capa do álbum <i>Dolores Dala Guardiã do Alívio</i>	102
Figura 31 – divulgação DDGA.....	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CAPÍTULO 1: NOVAS NARRATIVAS NO RAP CONTEMPORÂNEO: PERSPECTIVAS ORIGINAIS	20
1.1 A PRESENÇA SINTOMÁTICA DE RACIONAIS MC'S.....	20
1.2. RAP: MOMENTO DE RUPTURA DA MÚSICA TRADICIONAL BRASILEIRA.....	28
1.3. INTRODUÇÃO AO QUEER RAP	38
2. CAPÍTULO 2: “NEGROS, GAYS, RAPPERS, QUANTOS POR AQUI?” O MANIFESTO DAS BIXAS PRETAS NO RAP CONTEMPORÂNEO	55
2.1. O ORGULHO DEPOIS DA VERGONHA	55
2.2. RICO DALASAM	59
2.3. O AMOR ROMÂNTICO PRESENTE NA OBRA DE RICO DALASAM.....	67
2.4. PRODUÇÕES ANTERIORES	70
2.5. <i>ORGUNGA</i>	73
2.6 PRODUÇÕES POSTERIORES	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

Para iniciar minha trajetória de pesquisa para o desenvolvimento desta dissertação que apresento, realizei um exercício teórico muito caro ao meu objeto de pesquisa: estabelecer, em aspectos gerais, as movimentações e impactos da “velha escola” – *old school* – para a transição para o que hoje é conhecido como “nova escola” – *new school* – do Rap brasileiro, revisitando elementos fundamentais de antecessores para construir uma nova forma de se fazer, consumir e interpretar Rap.

Utilizei como um dos elementos teóricos a dissertação ***O negro e a canção, a canção e o negro: um estudo do rap gay de Rico Dalasam*** (2023) de um colega pesquisador Hilário Zeferino, da Universidade Federal da Bahia. Tal dissertação é a primeira no que tange a pesquisas de mestrado relacionadas à persona pública e à arte de Rico Dalasam, sendo um marco de abertura de caminhos para novas possibilidades dentro da academia, assim como Dalasam buscou fazer no cenário musical contemporâneo. Assim, utilizei, na presente dissertação, elementos da pesquisa de Zeferino para me basear e constituir o que atualmente constitui-se como dissertação.

No primeiro capítulo, refletirei sobre a presença sintomática do grupo Racionais MC's pelo álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e sua influência para transformações da cena musical; a presença do *rapper* Emicida como elemento fundamental para transição de uma escola a outra; e o processo inicial de experimentação e consolidação do *Queer Rap* trazido por Rico Dalasam para o Brasil, apresentando referências que foram diretamente influenciadas pelo cantor, como Hiran, o coletivo Quebrada Queer, Glória Groove e Linn da Quebrada.

Trazendo os anos 1990 e a evolução da cena do rap, foi importante observar a chegada e presença da comunidade LGBTQIAPN+ que, aos poucos, galgou espaço e assumiu o protagonismo trazendo à tona a própria voz. A virada de discurso e a mudança do local vexatório a que estava submetida pelas rimas cisheteronormativas dão lugar e vazão, na contemporaneidade, às vozes dissidentes que, inspiradas por Dalasam, desenvolvem um novo imaginário no rap contemporâneo.

O segundo capítulo concentra análises das obras de Dalasam que comprovam o processo de construção de identidade para artistas LGBTQIAPN+ e para

interlocutores que têm seu processo de identificação atravessado pela arte. Do exercício iniciado no primeiro capítulo, em que foram apresentadas as transições e transformações no rap até a contemporaneidade e a chegada do *Queer Rap* – que conta com artistas queer influenciados explicitamente por Dalasam – neste momento serão analisados componentes do álbum *Orgunga* (2016) e os reflexos da construção de identidade, bem como obras anteriores.

No segundo capítulo também serão analisadas as poesias, performances e articulações de imagem do rapper Rico Dalasam, que entregam a possibilidade de identidade e comprovam o papel precursor do “rap bixa” na cena musical brasileira, proposta apresentada no primeiro capítulo. Além disso, serão analisadas trajetórias de composições anteriores e posteriores ao álbum de objeto de pesquisa como o *Extended Play (EP) Modo Diverso* (2015) e o álbum *Dolores Dala Guardiã do Alívio* (2020) para evidenciar as transformações do percurso do artista que cria uma nova maneira de produzir rap e apresenta um hibridismo de referências rítmicas como o pop, pop rock, funk e MPB.

Portanto, para este segundo capítulo, cara pessoa que me lê, uno-me à obra de Rico Dalasam para falar sobre existência. A partir do momento em que deixo registrado aqui meu processo de estudo, descoberta e autopercepção, a escrita não é mais minha, é coletiva, é construída e constituída ciência, a ciência do risco. Assim como o rapper assume o risco de ser quem se é nos palcos dos shows da vida, assumo aqui o risco de ser quem sou enquanto jovem acadêmico.

Percebi durante o período de pesquisa teórica que o espaço acadêmico apresenta vasto repertório de pesquisas acerca da história e trajetória do Rap no Brasil; há ampla gama de referências e discussões para construções de diálogos, mesmo não sendo bem recebidas pela academia tradicionalista brasileira. Porém, ao fazer a mesma pesquisa sobre o Rap produzido pela comunidade LGBTQIAPN+, são poucas as referências encontradas, o que evidencia a necessidade de aproximar cada vez mais a realidade das ruas à academia.

A recepção dessa “nova” área de estudos não foi pacífica ou tranquila, uma vez que “baixa cultura”, “cultura popular” e “literatura identitária” entrariam para os salões de estudos e, invariavelmente, alterariam os procedimentos e instrumentos para a análise, assim como os seus pressupostos teóricos, os axiomas e as prerrogativas. (...) Isso diz respeito às mudanças teóricas e paradigmáticas dos estudos literários e culturais, e aqui estamos falando dos procedimentos de análise movimentados pelas áreas. Contudo, algo que

aparece subjacente é a mudança na possibilidade de objetos/sujeitos de estudo, uma vez que, o fato de a literatura ser experienciada por meio do livro representa apenas a prática cultural de uma certa comunidade. Podemos presumir, também, ser possível experiencarmos a literatura via outras possibilidades de suporte para “escrita”, se observarmos outras comunidades e outros dispositivos. (ZEFERINO, 2023, p. 27)

Para além das investigações em torno das escolas do Rap, ao trabalhar o Rap produzido pela comunidade LGBTQIAPN+, fui imerso às minhas camadas que se entrecruzam às camadas de Dalasam e de tantas bixas pretas no Brasil. Refletir sobre o recorte racial, de sexualidade e de desobediência de gênero é assumir o risco de estar vivo. Reconhecer os alvos que nos são apontados diariamente e resistir, e essa é a essência da pesquisa.

Ao meu objeto de pesquisa, a intensificação de apagamentos e formas opressivas e simbólicas de violência perpassam às identidades sexuais dissidentes, ao corpo garante a performance de benção e lacre das bixas pretas. Ao Rap produzido pela comunidade LGBTQIAPN+ cabe a missão de denúncia aos apagamentos e à construção de novos imaginários, evidenciando a existência e a resistência da chamada “geração tombamento” através do fervor.

Compreendendo que o Rap não é uma sub-representação do movimento artístico-cultural Hip-Hop, mas sim um dos elementos do movimento, é composto pela seguinte operação: DJ + MC = Rap. Juntam-se aos *Disc Jockeys* (DJ's) e Mestres de Cerimônia (MC's) a arte visual do grafite e o breakdance de b-boys e b-girls, bem como o queer rap torna-se um gênero representativo e presente no cenário musical brasileiro. Por conseguinte, ao analisar performances de Dalasam, fica evidente, além do DJ, a presença de banda para apresentações do álbum *Orgunga* (2016), que evidencia uma nova narrativa que se constrói.

Atualmente, ainda, se une ao movimento o *slam*, gênero literário periférico inspirado diretamente pelo rap internacional e nacional e autores e autoras marginais como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, com menção escassa ou quase inexistente ao cânone branco, como apresenta o pesquisador Sérgio Guilherme Cabral Bento – meu orientador de pesquisa – no artigo: *Slam: Entre a bomba e o traque: poesia brasileira pós junho de 2013* (2021). Bento (2021, p. 568) acrescenta: “não é raro encontrar, nos versos de *slammers* e rappers, uma rejeição à poesia tradicional e à academia em geral”.

A confluência de objetivos e propósitos do rap e do *slam* não garante espaço equânime àqueles e àquelas que desejam pertencer aos dois movimentos artísticos-literários. Ou seja, o rap que surge racialmente marcado e de clara contestação de classe, em sua origem, é território inóspito aos corpos femininos e LGBTQIAPN+. “Mais que masculino, não é exagero afirmar que o meio hip-hop é machista, assunto já amplamente debatido e que tem levado rappers como Mano Brown, Emicida e Criolo a fazerem um *mea culpa* sobre algumas de suas letras” (Bento, 2021, p. 569).

O gênero musical, até o presente momento, é o elemento de maior visibilidade do movimento, pois é capaz de transitar pelas ondas sonoras dos rádios e aplicativos de áudio e de atingir espaços territoriais com certa facilidade e de forma democrática. Torna-se palpável e adaptável às diversas configurações para ser ouvido. Já o grafite é arte estática, gera impacto visual e discursivo significativo, porém é necessário registros fotográficos ou deslocamentos para contato direto.

O ato de escrever esta dissertação representa a possibilidade de reconexão com quem sempre fui. Escrever sobre *Queer Rap*, em algum momento, foi escrever sobre mim. Também em meu processo terapêutico pude elaborar temáticas caras à pesquisa, como questões de identidade, raça e sexualidade que atravessam meu corpo e minha existência, conforme seguem por todo texto em primeira pessoa.

O pressuposto de que o processo de constituição de identidade inicia-se por meio da tomada de consciência e de reconhecimento do *eu* e do *nós* leva-nos a pensar que o processo de tomada de consciência de identidade para pessoas negras não é homogêneo e/ou linear. É possível explicar tal fator pelos diferentes contextos sociais e culturais em que estamos inseridas e que impactam diretamente na formação de identidade enquanto indivíduos de diversos convívios sociais (Munanga, 2009, p. 11).

O teórico Kabengele Munanga, autor do livro *Negritude – usos e sentidos* (2009), aponta que os fatores determinantes para formação de uma identidade cultural coletiva seriam: fator histórico; fator linguístico; e fator psicológico. Sendo assim, a identidade cultural perfeita necessitaria, obrigatoriamente, dos três elementos em harmonia e diálogo ou em indivíduos ou em grupos sociais.

Aqui, em consonância com o autor, é possível identificar que, para a população negra na diáspora, o fator linguístico é colocado em xeque, pois há perda da língua materna desde o processo de transplantação da África-Mãe para o continente

americano, reforçando que existem outros fatores que podem ser mais determinantes para a construção de identidade coletiva /ou individual.

Conectando o fator histórico, a oralidade apresenta relevância significativa no processo de constituição identitária e conexão ancestral; é por meio dela que história, cultura, comportamentos e registros são preservados. Não há documentação escrita, mas a valorização do falar, contar história para preservação e/ou reconstrução da identidade. É possível perceber certa aproximação do Movimento Hip-Hop, sobretudo o Rap, ao fator histórico pelo fato de que é a partir da oralidade que as mensagens são transmitidas, que a arte e os manifestos se materializam para os ouvintes.

É, então, pela oralidade que acontece a preservação da consciência histórica, a fim de construir novas narrativas e imaginários de futuro no presente, por meio do conhecimento e da conexão plenos do passado ancestral. “Na militância negra há uma tomada de consciência aguda da perda da história e, conseqüentemente, a busca simbólica de uma África idealizada” (Munanga, 2009, p. 13).

Em relação ao fator linguístico, o pensamento de Munanga faz refletir que ainda há conexão com a África-Mãe ou a África idealizada (Munanga, 2009) e projetada pelas narrativas, em que o contato linguístico pode ocorrer nos terreiros religiosos em comunicação direta aos orixás e/ou divindades (Munanga, 2009), seguindo como fator de identidade. As reflexões em torno do fator linguístico trazem à tona diferentes formas de manifestações pela linguagem como: cabelos, estilos musicais, roupas, penteados; elementos que reconectam à identidade africana na diáspora.

Diante do fator linguístico, é possível observar aproximação à cultura Hip-Hop (Rap, Slam, Grafiteagem, Break dance, DJs), que apresenta diferentes manifestações da linguagem para (re)construção de identidade e resgate ancestral para vivências na contemporaneidade, denunciando os abismos da herança da transplantação africana e do período da escravidão e malsucedida abolição.

O terceiro fator de formação de identidade se relaciona ao psicológico. Faz menção às heranças e às marcas psicológicas ancestrais e como reverberam nos corpos pretos na contemporaneidade, evidenciando abismos entre pessoas brancas e pessoas negras, sendo um elemento determinante de identidade. Tal fator relaciona-se ao histórico de constituição comunitária – no período pós-abolição pessoas negras foram negadas em espaços de trabalho, de educação, de saúde pública e de moradia,

dando origem aos termos “marginalizados” e “favelas”, uma vez que barracos foram construídos nos morros às margens das cidades.

Por conseguinte, quando os três fatores são utilizados de formas deturpadas ou separatistas, é possível observar a consolidação da estrutura racista e de supremacia branca. É pela branquitude que privilégios e valores únicos de identidade são preservados, em muitos aspectos, semelhantes aos antepassados colonizadores. Seriam heranças dos antepassados colonizadores ou apenas novas roupagens de manutenção de controle e poder?

A partir da tomada de consciência do papel exercido pela branquitude e o lugar de destaque e referência que ocupa, para que a negritude tenha espaço e desenvolva estratégias de valorização de identidade e tente, quase que literalmente, iniciar o processo de cura e reestabelecimento de pessoas negras, é preciso “reposicionar os corpos, subjetividades e vidas subalternizadas fora da subalternidade é um projeto que só pode ser levado a cabo na medida em que reposicionamos também os corpos, subjetividades e vidas privilegiadas fora da dinâmica” (Mombaça, 2021, p. 40).

No que tange às questões de raça, para além do racismo, a supremacia branca imposta determinava detentores do poder e dignos de direitos como efeitos sociais normalizados e aceitáveis. Mesmo utilizando o rap como um dos elementos de base de minha pesquisa no campo dos estudos literários correlacionado aos estudos culturais, torna-se fulcral reforçar que a rua é o único elemento determinante da condição de existência do rap. A música foi uma das formas encontradas pelos negros escravizados para “se reconstruírem e se reterritorializarem enquanto sujeitos na comunidade” (Barata, 2020, p. 277). As manifestações de contracultura negra, até o presente, contribuem para a forja de subjetividades.

Por toda dissertação farei menção às bixas pretas. O termo “bixa preta” é utilizado para construir uma nova referência de identidade aquém dos moldes de homens brancos de classe média. O objetivo do termo é abarcar homens negros gays de performances ditas femininas, principalmente. Na estrutura constituidora do movimento gay, as regras e comportamentos de média foram estabelecidos do exterior para o interior, reforçando o apagamento e preterimento de pessoas negras – aqui enfocadas nas “bixas pretas”.

Outro fator importante que cerca esta dissertação está na questão de que as bixas pretas resistem, enquanto homens gays se enquadram, são moldados aos padrões normativos para acessarem determinados espaços, como do afeto romântico. Perpassam locais de subalternidade e buscam formas de identificação e representação, o que dá sentido ao exercício artístico-político iniciado por Rico Dalasam e conectado a outras artistas apresentadas nesta dissertação.

Portanto, mesmo diante do processo de marginalização e de todo histórico da utilização do termo bicha de modo pejorativo, hoje bichas pretas são (re)existências que confrontam a cis-heterossexualidade com seus corpos afeminados, desafiam o racismo, e, inclusive, escapam de processos de captura direcionados a determinados corpos com o objetivo de normatizá-los para atender a um ideal de sujeito homossexual. Neste sentido, essa existência dialoga tanto com os processos de subalternização, violências, ressignificações e resistências acerca das questões raciais, como também das questões de gênero e sexualidade. (CORDEIRO, 2023, p. 4)

Em relação aos comportamentos e reações machistas, LGBTQIA+fóbicas e de gênero, é possível observar que o gênero musical rap é o retrato da cultura e da sociedade brasileira. É a reprodução do que está enraizado desde a concepção de país até o presente, e seria inevitável que o rap reproduzisse tais comportamentos. Em contrapartida, é importante não desconsiderar o papel e valor social que o rap e o movimento Hip-Hop entregam para pessoas negras e periféricas.

A postura combativa e reacionária propiciou o fortalecimento e a identificação e trouxe à tona, por meio dos versos, a realidade vivenciada nas periferias brasileiras. O rap é grande e, com o fortalecimento da internet e da era digital, proporcionou mais espaços e oportunidades para artistas contemporâneos com novas mensagens e bandeiras.

Vale considerar também que “no projeto de paisagem sonora do país, o rap e as multidões que arrasta causam tanto impacto justamente por movimentarem e organizarem afetos, pessoas e ideias alienígenas ao Brasil” (Zeferino, 2023, p. 57). Portanto, falar sobre o rap produzido por Rico Dalasam é falar sobre afetos e relações de poder estabelecidas no decorrer de sua trajetória até o momento temporal da era de *Orgunga* (2016).

Com isso, questiono: o rap contemporâneo tem assumido novos compromissos a partir das transformações humanas e sociais ou está restrito ao compromisso

firmado por Sabotage nos anos 2000? Trago tal indagação para evidenciar que, por vezes, os contratos invisíveis estabelecidos no gênero tornaram presenças como a de Rico Dalasam, além de incômoda, não permitida.

A articulação de jovens negros e a sociabilidade para construção de novos espaços culturais e de trânsito, tendo a rua como palco principal, promove na contemporaneidade novos discursos, novas vertentes, como apresenta Hilário Zeferino (2023, p. 67): “se pensarmos novamente no compromisso do rap, Dalasam nos aponta para possibilidades de sua renovação. O compromisso com a sociedade, com a comunidade, com o rap e consigo”.

Portanto, esta dissertação busca desenvolver uma análise poética e performática baseada nos estudos literários e culturais a fim de investigar a construção de identidade de bixas pretas, tendo como principal objeto de estudo o álbum *Orgunga* (2016), de Rico Dalasam, e o movimento difundido pelo rapper, que atravessou outros artistas e trouxe ao Brasil, comprovadamente, o que é conhecido por queer rap.

1. Capítulo 1: Novas narrativas no rap contemporâneo: perspectivas originais

1.1 A presença sintomática de Racionais MC's

Neste capítulo, torna-se importante dialogar sobre a localização do rap que, de acordo com sua natureza, pertence às ruas e não estabelece nenhuma relação de dependência à academia. Por isso, para fazer referência à localização, falarei sobre o local em que o rap está alojado, de forma temporária. Também faz referência ao narrar experiências e histórias de pessoas negras, como é o caso do grupo Racionais MC's e o álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1998), que é símbolo da *old school*, de trajetória dicotômica do *underground* ao *mainstream*.

o rap encontra ainda um lugar de respeito entre outros gêneros que são estudados academicamente. É importante não perder de perspectiva que estudar o rap invariavelmente significa lidar com a história de pessoas negras e de suas culturas, história crivada de desigualdades. Temos perseguido a ideia de que a canção, para o negro, tem um funcionamento constituinte de sociedade e de subjetividade. (ZEFERINO, 2023, p. 30)

No constructo analítico, minha escolha acerca de *rhythm and poetry* me faz pensar sobre o conceito poético, político e ancestral do rap encontrado na coletânea de artigos do pesquisador Ricardo Teperman, *Se liga no som* (2015), “mais do que explicações, essas são interpretações, e defender uma delas é uma espécie de alinhamento ideológico, que terá impacto no modo como essa música se situará no mundo social” (2015, p. 13). O pesquisador ainda acrescenta:

Assim, a própria definição da palavra “rap” defende uma ideia: de que as letras de rap são poesia – em oposição a críticos conservadores, que fazem questão de reservar o privilégio da denominação “poeta” para autores que se filiem às tradições literárias canônicas, como William Shakespeare, W.H Auden ou W.B Yeats, apenas para ficar com nomes de língua inglesa. Não é pouca coisa, e não é à toa que a etimologia de rap como sigla para ritmo e poesia “colou. (TEPERMAN, 2015, p. 16)

Além de aspectos artísticos, o movimento hip-hop carrega em seu cerne demandas e aspectos sociais e políticos do contexto e do período que ocupa, transcrevendo, assim, a perpetuação da mensagem-base do movimento, construindo diálogos e fronteiras junto ao tempo e ao espaço de que faz parte. Frente progressista de denúncia, mas, sobretudo, na contemporaneidade, busca emancipar jovens negros

e negras que almejam reescrever a história de seus ancestrais e construir uma nova perspectiva para o futuro.

Historicamente, portanto, o hip hop se vincula ao campo progressista, tanto em termos propriamente artísticos (linguagem, temática) quanto em relação a seus modelos de organização política e social. (...) Por sua própria abertura radical ao contemporâneo o gênero incorpora a seu sistema elementos do debate político atual e, conforme o pensamento progressista incorpora novas questões em suas pautas, o “conhecimento” do hip hop alia a suas demandas específicas aspectos mais amplos do debate contemporâneo de esquerda. (OLIVEIRA, 2020, p. 66)

Ao revisitar um dos pontos de origem do rap, retornarei ao Bronx, 1977, trazendo Afrika Bambaataa e a criação da Zulu Nation, primeira organização comunitária do movimento hip-hop (Teperman, 2015). O que Bambaataa objetivava pela organização era combater a violência entre as gangues e promover batalhas através, até então, dos quatro elementos do hip-hop: DJ's + MC's (formando rap), break e grafite. Vale ressaltar que, para além dos aspectos musicais, a cultura hip-hop teve grande influência como produtora de significado em toda uma geração de jovens negros ao valorizar comportamentos, estilo de se vestir, cabelos e dança.

No período em questão, Bambaataa (1977) sugere um quinto elemento ao movimento hip-hop: o conhecimento. E, de fato, produzir conhecimento está diretamente relacionado ao rap e ao movimento hip-hop, bem como é estratégia de herança das literaturas orais africanas da diáspora. Sendo assim, “a ideia é um contraponto à redução do rap a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação” (Teperman, 2015, p. 27). Portanto, conforme será observado adiante, o grupo Racionais MC's carrega influência de Bambaataa ao encontrar no rap uma forma de transformação da realidade racialmente marcada.

Muitos gêneros musicais compõem a extensa trilha sonora do Atlântico negro – um conceito que valoriza a criação cultural em situação de diáspora. O rap tem a particularidade de ser um dos principais a discutir, por meio das letras e também pelo discurso dos artistas, temas como preconceito, violência e segregação racial e seus efeitos devastadores na sociedade, como a violência urbana. (TEPERMAN, 20215, p. 28)

Por conseguinte, ao analisar o cancionário negro, torna-se possível identificar o papel social e representativo do rap, musicalidade que se torna híbrida quando se pensa em arte e ativismo social, como nos aponta Seltom Wesley Almeida Guedes (2020): “a versatilidade e a musicalidade do rap buscam tornar públicas as

dificuldades enfrentadas por um determinado setor da sociedade. Nesse sentido a comunidade negra periférica, pretendendo ser a porta-voz de um segmento excluído na sociedade burguesa e branca, produz algo que faça sentido para os/as negros/as enquanto identidade racial”.

No mundo da música não seria diferente, apesar de alguns estilos terem suas raízes negras – uma vez que os povos africanos trouxeram para América inúmeros conceitos, instrumentos e formas de musicalidade – é difícil a inserção e a visão de uma cultura negra por parte da sociedade, dado que as letras e os ritmos são vistos como gritos de resistência marginal, - o olhar sobre o mundo moderno, suas raízes africanas e preconceito racial –, o que não é entendido por muitos (OLIVEIRA; SANTOS; LIMA, 2015)

No Brasil, o processo de constituição e consolidação do rap ocorre de forma semelhante à trajetória norte-americana. Nesse contexto, distancia-se de gêneros e estilos musicais como Bossa Nova, MPB e Sertanejo, que estavam em voga no momento e traziam à tona um Brasil diferente e dissociado da realidade vivida nas comunidades periféricas paulistanas, assim como aponta a tese de doutoramento *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro* (2015), do pesquisador Acauam Silvério de Oliveira.

Cantar as belezas dos “Brasis” e muitas vezes do *Brazil* trazia à tona a fantasia da realidade que a comunidade negra periférica não pôde experimentar e cantar com veracidade por conhecimento de causa. Sendo assim, o rap ganha espaço no Brasil no momento de redemocratização nacional após o período de ditadura militar e, além disso, torna-se tão brasileiro como samba, por exemplo, pois todo elemento recém-chegado ao país é transformado e adaptado à cultura brasileira.

Sendo assim, o rap emerge como um momento de ruptura da música tradicionalmente conhecida no Brasil, uma nova alternativa musical que surge na periferia da cidade de São Paulo, concentrando-se inicialmente no Sudeste. É reconhecido como música nesses territórios, mas enfrenta barreiras ao desbravar e transitar por outros espaços, enfrenta o apagamento artístico-social por não passar pelo crivo da crítica musical. Torna-se invisível aos olhos externos, assim como os corpos daqueles que estão rimando e consumindo rimas e batidas.

O rap brasileiro, por sua vez, surge desvinculado de certa linha de desenvolvimento da canção nacional (...) estando filiado mais organicamente à tradição do rap norte-americano, tal como ela se constituiu no final dos anos 1960, no bairro do Bronx em Nova York – resultado, por sua

vez, de uma infinidade de trânsitos culturais e musicais. (...) O rap brasileiro aposta na construção de uma identidade a partir da ruptura, da afirmação de uma comunidade negra que se desvincula do projeto de nação mestiça tal como concebida até então. Ele irá se reconhecer enquanto um gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem. O que o rap vai revelar é a existência de outro movimento, mais velado e não celebrado, no interior mesmo do processo de valorização da miscigenação. Seu projeto civilizatório pressupõe a construção de um lugar de fala para a comunidade negra periférica se construir, que por sua vez só pode existir a partir do desenvolvimento de um mecanismo formal radicalmente distinto. (OLIVEIRA, 2015, p. 5)

Neste capítulo, apresentarei, de forma introdutória para chegar ao rap de Rico Dalasam, referências e contribuições do grupo formado em 1988 a partir do encontro de Ice Blue e Mano Brown, moradores do extremo sul da cidade de São Paulo e frequentadores das batalhas de rima do metrô São Bento, na região central da cidade, e Edi Rock e KL Jay da Zona Norte da cidade paulistana, vozes dominantes da casa noturna Clube do Rap, também na região central da cidade.

Figura 1 – registro do encontro dos quatro Racionais



Fonte: divulgação, 1988

O grupo assume espaço no cenário do hip-hop nacional e, além de transitar pelas periferias brasileiras e apresentar rimas disruptivas, passa a ficar em evidência também nos veículos de comunicação centrais. Ao longo do presente trabalho, trarei

artistas da transição da *old school* do rap brasileiro a *new school*, como é o caso do rapper Emicida. No processo de estudos e fichamentos, há vasta gama de materiais sobre o rap e o papel social e literário que tem ocupado na contemporaneidade, processo que não ocorre ao falarmos do *queer rap*, como veremos mais adiante.

A atuação do grupo foi decisiva para fazer do rap muito mais que uma simples representação da periferia. Sua radicalidade e senso de “missão” (...) ajudaram a desenvolver um espaço discursivo em que os cidadãos periféricos puderam se apropriar de sua própria imagem, construindo para si uma voz que, no limite, mudaria a forma de enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil. (OLIVEIRA, 2015)

Em 1997, o grupo lança o álbum *Sobrevivendo no Inferno*, que se tornaria marco na carreira do grupo e na história do rap nacional. O álbum é estruturado em forma de culto evangélico, apresentando louvores, leituras (“Genesis”, 1997), evangelho (Capítulo 4, versículo 3), pregações e despedida. O objetivo da estruturação do álbum me levou a refletir acerca das realidades do sistema prisional e das periferias paulistanas da época, em que igrejas evangélicas se propagavam por esses espaços e eram consideradas uma das responsáveis por contribuir no processo de recuperação de usuários de drogas e pessoas no cárcere.

Figura 2 – capa do álbum *Sobrevivendo no inferno*



Fonte: gravadora Cosa Nostra

No cerne do álbum está a denúncia da chacina provocada pela intervenção da polícia militar do estado de São Paulo, o massacre da Casa de Detenção do Carandiru, em 2 de outubro de 1992, em que exatamente 111 detentos foram

assassinados por policiais sob comando do Estado. O episódio ficou conhecido como Massacre do Carandiru, e o grupo buscou denunciar o ataque pelo olhar das vítimas do sistema.

A canção “Diário de um Detento” (1997), parceria de Mano Brown e Jocenir, ex-detento do presídio, conta, por meio do testemunho, a realidade dos detentos. Vale ressaltar que nenhum dos compositores são sobreviventes do massacre, mas é a partir do testemunho de Jocenir e dos vários atravessamentos da realidade que as composições se desenvolvem.

A compreensão profunda dessas tragédias – não como meros acidentes de percurso da civilização brasileira mas como fundamentos mesmo de um projeto nacional – estará no centro de diversas mudanças ocorridas no campo cultural, que progressivamente tornariam possível o surgimento daquele que seria um dos mais importantes fenômenos culturais da história do país, um disco no qual o massacre do Carandiru seria reconhecido como o acontecimento decisivo da nossa época (ocupando literalmente o centro do álbum), revelador da verdade maior do Estado brasileiro, contra o qual era necessário reagir. (BROWN apud OLIVEIRA, 2018, p. 20)

Nos versos da música, há descrição do clima chuvoso que reforça o aumento da tensão e da angústia, tentativas de fuga mal sucedidas e a forma violenta e não humanizada dos carcereiros e das pessoas responsáveis pela manutenção da “ordem” esperada no centro de detenção. O álbum em questão corrobora para o que o rapper Sabotage (2000) aponta como compromisso, papel social e missão comunitária e, aos estudos literários, analisar as poesias presentes nas músicas tem papel fundamental para o reconhecimento artístico que emerge das margens ao centro.

À frente do governo do estado de São Paulo, entre 1991a 1994, estava Luiz Antônio Fleury Filho que, além de comandar o governo estadual da época, foi quem autorizou a intervenção policial truculenta e ostensiva no Carandiru como forma de repressão e encerramento da rebelião dos detentos.

O nome do governador e as titulações que carregou, também ex-promotor de Justiça e ex-policia militar, nos entrega que a forma truculenta da polícia não poderia ser diferente e nem fugir à regra do que é rimado no rap. A cada momento fica mais latente a política da morte executada por órgãos e gestores públicos.

Por meio dos versos, é possível perceber que há grande preocupação dos compositores em narrar, da forma mais detalhada possível, o que foi o episódio em

questão. Com poesias carregadas de veracidade e narrativas de episódios traumáticos, o álbum de 1997 do grupo torna-se um marco histórico para o rap nacional. Por essa razão, põe os artistas sob os holofotes da mídia massificada e da crítica musical, colocando em xeque quais são os elementos necessários para que os versos sejam considerados música de fato, mesmo que o tópico não seja uma dúvida ou insegurança do grupo, que, por diversas vezes, se demonstrou pouco preocupado e receptivo às grandes mídias e gravadoras.

A crítica musical passou a reconhecer o rap enquanto gênero musical em razão da vitória dos Racionais, em 1998, no prêmio *Video Music Brasil* (VMB) da emissora de televisão MTV, na categoria de melhor clipe de rap com “Diário de um detento” (1997), gravado diretamente do local que desencadeou todo cerne do álbum e, atualmente, é um espaço cultural e artístico para desenvolvimento da arte da periferia. Durante o discurso do grupo, Ice Blue, Edi Rock e Mano Brown afirmaram que:“(...) falaram que o rap não era música, mas é o seguinte: Racionais tem uma missão e não vai parar, certo? A nossa música é da periferia, é a música dos preto, de preto pra preto. Os quatro pretos favelados continuam favelados, mas é o seguinte: agora nós tem a voz” (Edi Rock, 1998, transcrição nossa).

Foi assim também com o sucesso e impacto em todo território nacional do *Sobrevivendo no Inferno* (1998), que atravessou um incômodo espinho na garganta de muita gente (com contornos mais ou menos fascistas): afinal como era possível para aqueles não-sujeitos pretos pobres de periferia, com baixa ou nenhuma escolaridade, criar um conteúdo complexo, radical, e esteticamente relevante, na contramão não apenas do sistema fonográfico brasileiro, mas daquilo mesmo que se entendia por música popular brasileira até então? Ninguém esperava esse impacto generalizado, sobretudo vindo de um grupo que se opunha frontalmente ao jogo da indústria fonográfica. (OLIVEIRA, 2017, p.116)

Durante o discurso, ainda, Edi Rock demonstra a dicotomia e os abismos presentes entre as inspirações para as canções e todo sucesso e visibilidade no cenário musical, pois cantar sobre o que se presencia e o que se vive, diante das realidades apresentadas pelo álbum, gera apenas sentimentos de sofrimento e angústia, como segue:

Primeiro eu tenho que agradecer a Deus por ter me dado o dom de cantar rap, de escrever, tá ligado? Infelizmente eu não tô completamente feliz, tá ligado? Eutô contente, muito agradecido, mas eu tenho um grande problema na hora de escrever, na hora de subir no palco, morô? E ainda a deficiência, a miséria, as favelas, a droga, o vício... eu me inspiro muito nisso, tá ligado? Eu não queria me inspirar nisso, tá ligado? Infelizmente é assim. Eu quero que isso um dia acabe, eu quero que meu público acorde e não veja o sol atrás das grades, falô? Paz! (EDI ROCK, 1998, transcrição nossa)

Ao finalizar o discurso, Mano Brown reforça a importância da persistência e resistência às violências e pressões policiais enfrentadas no início da carreira. Aos 12 anos, nas batalhas de rima do metrô São Bento, foi descobrindo o tom para arte, assim como a importância da presença da figura materna como base e referência familiar para ele. Acima de tudo agradece “(...)aos irmão que tá lá no Casarão, lá no pavilhão 9, no pavilhão 4, que fizeram o clipe com nós na maior boa vontade. Agradecer aos meninos da FEBEM e todas as favelas de São Paulo e do Brasil, morô? Paz!” (Mano Brown, 1998, transcrição nossa).

Os integrantes dos Racionais MC's souberam organizar toda a injustiça e fúria que sentiam pelo sistema que os oprimiam e humilhavam, a dor e violência da qual passaram e investiram nas letras das suas canções. As músicas do álbum podem ser vistas como uma espécie de “arma”, um tiro crítico, sempre colocando/a negro/a, pobre e periférico no foco principal, bem como suscetível à morte e à criminalidade. (GUEDES, 2020, p. 23)

O rap é constituído por rimas e *beats* de manos para os manos, o gênero das ruas, de quem fala com os manos. Incluir-se neste lugar é trazer à tona a visão de que os Mestres de Cerimônia que estão tocando nas rádios comunitárias e nos palcos ocupam os mesmos lugares de seus ouvintes. São pessoas comuns, que passam pelos mesmo momentos e vivências da periferia e encontraram na arte uma forma de reivindicação de garantia de direitos básicos negados pelo Estado. É desse lugar que falam, lugar da identificação e da representação, transformar em poesia centenas de vozes que estão ali, inclusive a deles.

Em seu escrito ***O negro e a canção, a canção e o negro: um estudo do rap gay de Rico Dalasam***, o pesquisador Hilário Zeferino (2023) – autor da primeira dissertação de mestrado de meu conhecimento que trabalha temáticas em torno da pessoa pública de Rico Dalasam – aponta para o papel ancestral dos *beats* do rap, se aproximando das batidas africanas da diáspora negra:

Tal ponto também pode ser observado ao considerarmos a importância da batida para as músicas africanas. Assim, na África e na diáspora africana, parece haver o entendimento de que existe uma cultura da batida como fundamento musical. Podemos observar, por exemplo, a importância dos cânticos para as religiões de matrizes africanas. (ZEFERINO, 2023, p. 24)

Portanto, para além da herança das literaturas orais africanas da diáspora negra e da transplantação de pessoas negras escravizadas pelo Atlântico, as batidas são

elementos constituintes para configurar o que, até o presente, conhecemos como rap. Apresentando um elemento determinante para (também) meu crescimento pessoal e acadêmico: é impossível olhar para o presente e para o futuro sem reconhecer as raízes que foram fincadas para dar vazão e liberdade ao que conhecemos atualmente.

1.2 Rap: momento de ruptura da música tradicional brasileira

O rap contemporâneo brasileiro tem mostrado que não há necessidade de se manter em apenas um conceito ou estrutura de construção rítmica; há abertura e flexibilidade para olhar além. Como escreve Acauam Oliveira (2017, p. 5): “esse é, aliás, mais um elemento constantemente apontado pelos jovens *rappers* como característica da nova geração, uma maior abertura formal e temática do rap para além dos conteúdos específicos”.

É possível transitar e experimentar novas formas de ritmo e poesia, sem que se perca a premissa. Partindo do ritmo e poesia, é arte. Sendo arte, o processo híbrido de ritmos, trânsitos faz-se necessário para ampliar, ainda mais, as vozes que estão inseridas no gênero, indireta e diretamente, assim como o olhar integrador que não dissocia, busca incluir realidades de minorias sociais, gerando desconforto e cumprindo sua mensagem.

Para além de novos ritmos e parcerias inéditas com outros gêneros musicais, a literatura vem recebendo excelentes contribuições de rappers e autores da literatura periférica para uma nova forma de pensar e fazer literatura. Nesse contexto, cito o rapper e também autor, apresentador e teórico Emicida, autor de dois livros infantis: *Amoras* (2018) e *Foi assim que eu e a escuridão ficamos amigas* (2020), ambos lançados pela gravadora e editora Laboratório Fantasma – do mesmo autor. Contamos também com a participação de Mano Brown redigindo a apresentação do livro *Capão Pecado* (2020) do escritor Ferréz, que narra a realidade do Capão Redondo.

Sendo assim, é possível observar que o trânsito na literatura e na música é possível e que, dentro do rap, se fundem e trazem à tona uma nova gama e configurações de sentidos para a arte e a realidade transmitida pelas obras literárias e/ou musicadas nas poesias. Portanto, torna-se impossível desassociar o rap da literatura e desconsiderá-lo literatura, por fazer parte de todo imbrincamento artístico, cultural e literário nacional, formando uma legião de leitores e ouvintes.

Através dos versos apresentados no álbum dos sobreviventes do inferno (1997), é possível identificar o viés de denúncia à violência policial, taxa de mortalidade de jovens negros em contraponto ao baixo índice de jovens negros nas universidades, o que representa barreiras educacionais e de oportunidades para busca de desenvolvimento e ascensão social por meios convencionais e que não sejam momentâneos, além de reforçar a estigmatização sobre corpos negros e denúncia ao sistema capitalista segregador. Olhando para o presente, segundo divulgado pelo IPEA (2020) através do Atlas da Violência de 2020:

- Em 2018, 75,7% das vítimas de homicídio no Brasil eram pessoas negras;
- Desse resultado, o recorte de jovens é de 53,3%, concentrando, principalmente, periferias e áreas metropolitanas;
- Das mulheres vítimas de assassinato, 68% foram de mulheres negras;
- Em relação às notificações de LGBTQIAP+fobia, 50% de pessoas negras (Figueiredo 2020).

Bebendo diretamente das fontes dos precursores do rap nacional mencionados anteriormente e participante assíduo das batalhas de rima do metrô Santa Cruz, assim como Rico Dalasam, principal objeto da presente pesquisa, Leandro Roque de Oliveira, conhecido popularmente como Emicida, também contribuiu para que o rap atingisse novos lugares e novas formas de produção, já nos aproximando da contemporaneidade.

Compondo, produzindo e gravando suas próprias *mixtapes* na sala de casa, o rapper paulistano rima acerca de sua realidade e da família. A primeira *mixtape* lançada por Emicida – acrônimo para: “Enquanto Minha Imaginação Compor Insanidades Domino a Arte” – em 2009, intitulada *Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe...*, coletânea dos raps produzidos pelo artista no período de batalhas de rima do metrô São Bento, narra as dificuldades financeiras da família, a fome, as disparidades sociais ocasionadas pelo racismo e aviolência e as dificuldades de profissionalização a partir do rap.

Fator interessante em relação à construção estética da capa é a presença da *mixtape* como cabeça do corpo engravatado da personagem representada. Há diversas interpretações presentes em torno da figura, sendo o papel artesanal das gravações das fitas, a crítica ao sistema de uma minoria detentora do poder e, consequentemente, da indústria artística e, no contexto do álbum, alimentícia.

Figura 3 – Pra quem ja mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe... (2009)



Fonte: Laboratório Fantasma

Vale apontar que Emicida trouxe voz e mudanças para o cenário profissional do rap. Elevando o ofício e as produções, em parceria com o irmão Evandro Fioti, em 2008 fundou a gravadora Laboratório Fantasma, impulsionando e aperfeiçoando a própria carreira e tornando-se uma incubadora para apoiar e promover outros *rappers*, como Rael e Drik Barbosa, que são agenciados pela produtora. Nesse momento, os irmãos tornam-se ponte de mudança e impacto social por meio do rap, mostrando possibilidades de construção de uma carreira consolidada e remunerada.

Este lugar de protagonismo da gestão de carreiras e produções é herança do grupo Racionais Mc's a partir do *boom* de *Sobrevivendo no Inferno (1997)*, que vendeu mais de um milhão de cópias, trazendo à tona mais uma dualidade e contradição: contestar grandes veículos de comunicação e assinar com a gravadora Sony para distribuição dos discos por conta da alta demanda, sendo cultura de rua para a rua.

Depois do sucesso de *Sobrevivendo no Inferno*, o grupo assinou contrato de distribuição com a Sony. “É inviável administrar a vendagem de 1 milhão de cópias”, declarou Ice Blue sobre a parceria. O Racionais vivia na pele a contradição de ser uma *cultura de rua* e, ao mesmo tempo, ser um valioso produto de mercado. (TEPERMAN, 2015, p. 73)

Assumindo o lugar de contestação da rua, “o *rap* apresenta posicionamentos contrários a representações e significações dominantes, chegando a constituir um mercado próprio, com selos, estúdios, produtoras, rádios livres, todas pertencentes ou ligadas a grupos de *rap*” (VIANNA, 2008, p. 54). Desta forma, é mantida a mensagem contestadora do gênero, além de contribuir para o desenvolvimento econômico de toda equipe, uma vez que não há grandes empresas e domínios nos bastidores de gerenciamento.

Além dos cuidados musicais e de carreira, a empresa, atualmente, conta com a venda de produtos diversos da própria marca e dos artistas agenciados, demonstrando que o rap e a cultura hip-hop têm se apresentado de formas diversas e é capaz de, para além de mudanças sociais, transformar a realidade financeira de artistas e profissionalizar cada vez mais pessoas e engajar novos perfis para conhecer o movimento.

A primeira faixa do álbum, intitulada “intro (é necessário voltar ao começo)”, é iniciada pelo interlúdio do anúncio da participação de Emicida nas batalhas de rima, sendo autoexplicativo para a construção do sentido de retornar ao começo. Ainda na mesma faixa, na tecitura dos versos também apresenta crítica social e crítica aos avanços tecnológicos, que ocasionam distanciamento entre as pessoas, frisando a solidão presente na manutenção da ordem e desorganização coletiva para mudanças sociais.

É difícil plantar ambição, sem ver a ganância
nascer No coração de um ser, que nunca viu
nada acontecer Pra si, sabe? Nem ao redor

**Vai fuder quem tá do lado, se isso te trazer
o melhor E te fazer melhor, e o que é
melhor aqui parceiro? Cê vai viver de
amor do lado de quem mata por dinheiro?**

Ruas vazias, aqui ou em Gaza

Hoje as pessoas boas, se escondem atrás da
grade das casas

Frio é habitual, saudade? Mais que
normal Solidão virou segurança,
medo virou natural Internet, rádio,
Mp3,4,5,6

Talvez tenha poder, mas não aproximou
você Ao entender, sem sentir, cês vão
ver no fundo

Cada janela que se abre, é uma porta a
menos pro mundo

E vê-lo por um olho mágico, rouba a magia

Que dava sentido ao dia, ao esbarrar com
quem não conhecia

Era bom, ficou pra trás

Tenho vários manos que não morreu, só que
também não vive mais

Não existe meio certo, nem meia
verdade Nem mais ou menos, nem
meia liberdade Quando o tema é vida,
meio termo não existe Ou se é feliz, ou
se é 100% triste

**Os Mc nem sabe mais, se pede um drink ou
pede paz Se aqui é Disney ou Alcatraz, se
nós é Rouge ou Racionais**

(Intro (é necessário voltar ao começo), EMICIDA, 2009, grifos meus)

É possível observar a inclusão de metais às batidas, como guitarra e baixo, herança da MPB, trazendo novas características e contribuições ao rap dos anos 1990. Ainda no título, o retorno ao começo é um exercício de combate ao esquecimento das origens do rap e as do próprio rapper, uma forma de lembrar o lugar de que se partiu e onde se chegou, para não se perder ou ser consumido pela ganância. Também, na mesma proporção, o retorno ao começo faz menção ao resgate das raízes do rap e a não ceder à ganância e à comercialização do ritmo sem propósito.

Nos últimos versos de “Intro (é necessário voltar ao começo)” (2009), Emicida apresenta algumas dicotomias que, olhando pela racionalidade matemática, não podem existir ao mesmo tempo, oito ou oitenta, morto ou vivo. Ao refletir sobre o verso “cada janela que se abre é uma porta a menos pro mundo” (Emicida, 2009), é possível identificar também os avanços da tecnologia e a escassez da rua e dos espaços de presença e pertencimento como no cerne do rap, “era bom, ficou pra trás”, fazendo menção – de forma nostálgica – à música produzida nos anos noventa e aos impactos que trazia, convite para voltar ao básico do rap, ao princípio.

É a partir da citação à *girl band* Rouge, grupo iniciado em 2002 em um *reality show* musical com músicas dançantes nos estilos pop, *reggaeton* e funk carioca, que novos caminhos para o rap começam a surgir. O pós anos 2000 nos entregam novas formas de se fazer rap, trazendo outros gêneros para a conversa, momento aproveitado por nosso compositor de referência, Rico Dalasam.

No período pós anos 2000, o rap passa a se reinventar dentro de si e transitar, dialogar e compartilhar outros espaços e gêneros, assumindo lugar de experimentação e “vanguarda”, como aponta Acauam Oliveira (2017), tendo por modelo os Racionais, Criolo e Emicida, não apenas por refletirem nas letras eventos e acontecimentos do cotidiano da comunidade sem temer a aprovação da indústria musical, mas também por terem se tornado referência para as transformações da estética musical e da cultura do cenário do rap brasileiro.

Dialogar acerca do rap contemporâneo no Brasil nos leva ao processo de reflexão dos marcos fundamentais presentes nas obras dos sobreviventes do inferno, que desdobram, através da palavra, marcos temporais e referências para cultura e identidade nacional, adentrando ao imaginário e ao subjetivo da periferia, fazendo com que nos aproximemos de nosso objeto de pesquisa lançando um olhar sensível e atento aos novos discursos e temáticas que se desdobraram no gênero, como podemos acompanhar em Rico Dalasam, autor do álbum aqui analisado.

Essa contemporaneidade radical – a capacidade de ditar e anteceder o porvir em relação não só ao rap, mas também à sua matéria prima principal, a subjetividade periférica – é antes de tudo um efeito de sentido derivado da capacidade de manter-se por “detrás” do lugar que lhe garante consistência, no qual o grupo se fixa com olhos e ouvidos atentos. (OLIVEIRA, 2017, p.114)

Assim, caminhando por novos lugares no rap contemporâneo, Emicida também tem contribuição fundamental para impulsionar novas vozes e temáticas a partir do rap. Em 2015, o *rapper* convida outros cinco *rappers* (Drik Barbosa, Rico Dalasam, Amiri, Muzzike e Raphão Alaafin) para construírem a canção-manifesto “Mandume” (2015), que faz parte do segundo álbum de estúdio da carreira do artista, *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa*, lançado pela gravadora do próprio artista (Laboratório Fantasma) e indicado ao *Grammy* Latino como melhor álbum de música urbana em 2016.

“Mandume” (2015) tornou-se um dos maiores manifestos dos jovens negros no rap brasileiro contemporâneo. Trazendo consigo novos nomes do rap no Brasil, além do “ativismo” (arte em forma de protesto), e ideia é que os jovens possam encontrar no rap uma forma de resistência e sobrevivência financeira, profissionalizando os seus talentos. Toda essa movimentação revela sujeitos antes

marginalizados dentro do próprio movimento *Hip-hop* e no *rap*, como mulheres e a comunidade LGBTQIAPN+, reforçando o movimento de interseccionalidade que se inicia no *rap*, acrescentando pautas identitárias antes não mencionadas e marginalizadas e combatendo políticas do epistemicídio por meio da poesia do empoderamento.

A música “Mandume” (2015) é a celebração do rei africano de mesmo nome. Mandume foi o último rei angolano que ficou conhecido por combater as invasões portuguesas e alemãs; inclusive, morreu em combate. Inspirado na história de rejeição ao colonialismo, assim como o rei, Emicida busca provocar na música a opção pelas raízes ancestrais, sendo capaz de fomentar a contracultura negra para valorização da cultura e da identidade na contemporaneidade.

O empoderamento é constituído por ferramentas de emancipação política e social, é a garantia às pessoas de minorias sociais a caminhos para reconstrução da identidade e do poder, buscando equidade: “um fator resultante da junção de indivíduos que se reconstroem e descontroem, em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas” (BERTH, 2018, p. 20), como segue abaixo:

Mas mano, sem identidade somos objeto da história
 Que endeusa o “herói” e forja, esconde os restos na
 história(...)

Domado eu não vivo, eu não quero seu crime, ver minha mãe jogar
 rosas Sou cravo vivi dentre os espinhos treinados com as pragas
 da horta

Pior que eu já morri tantas antes de você me encher de bala

Não marca nossa alma sorri, brigar é resistir nesse campo
 de farda(...)

Tentar nos derrubar é secular

Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram
 pelo mar Oya, todos temos a bússola de um
 bom lugar

Uns apontam pra Lisboa, eu busco

Omonguá

(MANDUME, Emicida, 2016)

Partindo do pressuposto da identidade como um processo de construção, narração de si que atinge outros sujeitos, a identidade apresenta-se mutável e plural. De acordo com o teórico Stuart Hall (1997, p. 13), “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do ‘eu’ coerente”. Hall (2002) acrescenta aos estudos identitários – que serão aprofundados no capítulo seguinte – a descentralidade de identidades constituidoras dos sujeitos através de suas experiências e vivências, não sendo sobrepostas, mas complementares.

Visto que o corpo potencializa as identidades, os padrões mais rígidos estão correlacionados com a aparência e comportamento desse corpo. O sujeito, portanto, é determinado na sociedade por um processo regulado de repetição de normas que tanto se oculta como impõe suas regras, precisamente por meio de produção de efeitos (BUTLER, 2008). Essas normas determinam relações de poder, os quais operam na sociedade por meio de discursos de sujeitos e instituições midiáticas, sociais, culturais, políticas, religiosas e médicas, os quais são tidos como verdade biológica/natural (OLIVEIRA, 2017, p. 03).

No percurso de inserção de novas vozes no rap, ocorre o processo de amadurecimento do gênero musical, assumindo um outro lugar no cenário musical e no imaginário dos ouvintes. Assim, amplia-se o processo de identificação e reforça-se cada vez mais a pluralidade do gênero e o caráter heterogêneo das identidades, que não podem se definir, mas se encontram e lutam pelo mesmo objetivo: resistir, tarefa realizada dia após dia por Rico Dalasam por meio de sua arte, que aqui encontra-se enfocada. Assim como aponta Ricardo Teperman (2015): “(...) mais e mais ‘minorias’ como mulheres, indígenas e homossexuais vêm encontrando espaço de expressão como *rappers*, inserindo novas reivindicações na pauta e propondo novas elaborações estéticas”. Continua o autor:

(...) o rap havia saído da infância e agora começava a entrar na maturidade. Dessa forma, o rap da novíssima geração seria marcado por uma “abertura de horizontes”, caracterizada por uma maior diversificação: novos temas, com cada vez mais raps que versam sobre o amor e outros assuntos não diretamente “engajados”, novo público e formas de difusão, com o crescimento da internet, e novas vozes. (TEPERMAN, 2015, p. 117)

Navegando por novos horizontes e incluindo cada vez mais minorias sociais nas rimas, Emicida lança, em 2019, o que veio a ser um dos maiores marcos de sua carreira e um dos maiores manifestos de resistência, força e identificação, o álbum *AmarElo*. Repleto de significados, desde o título – que é a aglutinação do verbo “amar” no infinitivo e do substantivo masculino “elo”, representando a união e a

identificação de minorias sociais por meio do afeto. Permeando pelo espaço afetivo, o *rapper* constrói um ambiente de identificação e força para seus interlocutores; muitas histórias e vivências são cruzadas e atravessadas pelo álbum e pelas poesias, conforme a seguir:

Eu sonho mais alto que
drones Combustível do meu
tipo? A fome

Pra arregaçar como um ciclone
(Entendeu?)Pra que amanhã não seja
só um ontem Com um novo nome

O abutre ronda /

Ansioso pela queda (Sem
sorte)findo mágoa, mano

Sou mais que essa merda (Bem
mais) Corpo, mente, alma, um,
tipo Ayurveda Estilo água, eu corro
no meio das pedra

Na trama tudo os drama turvo,

Eu sou um dramaturgo
Conclama a se afastar da
lama Enquanto inflama o
mundo Sem melodrama

(Emicida, AmarElo, 2019b)

Já nos primeiros versos, Emicida evidencia a mensagem de esperança deixada em *AmarElo* (2019). A vingança das presas sobre o abutre, que, em nossa construção interpretativa, é a relação de triunfo de minorias sociais (população negra, pessoas periféricas, comunidade LGBTQIAP+ e pessoas com deficiência), que são representadas pela letra e aparecem no clipe, sobre o Estado, o capitalismo, o racismo e tantas formas violentas de apagamento.

Ainda no primeiro verso, é possível identificar o encontro dos versos de Emicida de 2009 na música *Intro (é necessário voltar ao começo)*: “Solidão virou segurança, medo virou natural / internet, rádio, MP3, 4, 5, 6 / Talvez tenha poder, mas não aproximou”; e *AmarElo* (2019): “eu sonho mais alto que drones”. Nos dois versos, separados por dez anos de diferença, é possível identificar os avanços tecnológicos e o distanciamento social gerado pela rapidez e instantaneidade nas relações e que, na recuperação do elo e do amor, é possível ir além dos drones, sonhar para além das limitações impostas socialmente.

Figura 4 – Majur, Pablo Vittar e Emicida



Fonte: foto divulgação do vídeo clipe “AmarElo” (2019)

A música *AmarElo* (2019), que carrega o título e o *single* do álbum, é interpretada por Emicida e pelas convidadas: Majur – cantora e compositora da MPB e R&B, nordestina e transexual – e Pablo Vittar – *drag queen*, cantora e intérprete pop, sendo a *drag queen* com maior número de seguidores do mundo. A presença de corpos antes invisibilizados e estigmatizados no rap reforça tanto a abertura e o respeito do gênero às vozes dissidentes, como nos mostra que, além da crítica social às faltas de assistência de órgãos públicos, violência social e pobreza, é possível falar de esperança, aceitação e respeito à diversidade.

Note que no verso “estilo água eu corro no meio das pedra” há um contraponto ao dito popular “água mole, pedra dura / tanto bate até que fura”, o que representa um rompimento às tradições poéticas, assim como Emicida busca construir uma nova narrativa ao se apresentar como dramaturgo e não como rapper. Inverte o protagonismo do lugar de narrativa em que o rap transita, como forma de narrar eventos cotidianos, para criador de uma nova história, uma nova realidade diaspórica.

Nesse sentido, as interpretações da música entregam o caráter inovador e transgressor que Emicida vem trazendo ao rap. Ao romper barreiras de misturas de ritmos e incluir vozes dissidentes historicamente violentadas pelo movimento hip-hop – como Pablo Vittar e Majur –, o artista nos entrega os novos caminhos que estão

sendo traçados no gênero e no movimento artístico-cultural como um todo. Sendo assim, ao construir novas narrativas e histórias, novos discursos e novas perspectivas, é possível refletir sobre a influência e a presença do *queer rap* no Brasil.

1.3 Introdução ao queer rap

De início, torna-se fulcral destacar o *boom* do pop norte-americano de divas latino-americanas como Jennifer Lopez – nascida no Bronx, em Nova Iorque – que, no Brasil dos anos 2000, passou a ter forte influência nas produções artísticas brasileiras de mulheres e da comunidade LGBTQIAP+, como o grupo Rouge. Coreografias marcadas, refrãos-chiclete e dançantes. Falava-se de celebração, amor, sorte, zouk, heranças latinas e africanas. Foi durante esse período que, aos poucos, *rappers* como os citados anteriormente passaram a se aproximar e absorver um pop à brasileira e experimentar novas roupagens para o gênero.

Outro fator determinante para a difusão e inclusão de novos ritmos ao rap foi o acesso à internet banda larga nos anos 2000; mais uma vez a tecnologia contribuindo para o alcance e difusão do rap. Como nos apresentou Emicida (2009) anteriormente, para voltar ao cerne de origem do rap, é preciso desacelerar e confrontar a hipermedialização do gênero do movimento hip-hop da herança dos Racionais MC's.

Por conseguinte, ao adentrarmos às discussões contemporâneas, a hipermedialização contribui significativamente para o acesso democrático e plural e “mais e mais ‘minorias’ como mulheres, indígenas e homossexuais vêm encontrando espaço de expressão como rappers, inserindo novas reivindicações na pauta e propondo novas elaborações estéticas” (Teperman, 2015, p. 11). O teórico ainda segue:

É preciso considerar que essas várias transformações, se ocorrerem ao longo dos anos, nem por isso se organizam numa linha do tempo, uma após a outra, de maneira “bem-comportada”, como tantas vezes querem fazer crer os (velhos) livros de história. São movimentos constantes e, por vezes, contraditórios que compoem o complexo campo de forças do rap, e da música em geral, no Brasil. (TEPERMAN, 2015, p. 11)

Caminhando pelo espaço do inesperado, da resistência e da reivindicação, o rap produzido por bixas pretas passa a ter destaque nos Estados Unidos em meados dos anos 2010 (não há dados específicos em relação à data de surgimento) e “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” (EDDINE, 2018). Em espaços de opressão e violência a seus corpos, o rap produzido pela comunidade LGBT torna-se resistência e celebração, mas, acima de tudo, visibilidade e afirmação de existência.

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. (EDDINE, 2018, p. 360)

Rico Dalasam, artista, compositor e intérprete do álbum analisado, em suas obras anteriores ao álbum *Orgunga* (2016), como na faixa “Aceite-C” (2014), apresenta referências às divas pop dos anos 2010, conforme característica do movimento apresentada anteriormente, porém através de um segmento mais próximo de sua realidade periférica brasileira. O *rapper* recebeu fortes influências da cantora pop Rihanna: “se parece mais comigo, swag, cara da rua. Não se preocupa tanto com a estética ou passos perfeitos”.

Com estética inovadora, Dalasam entrega ao cenário da comunidade Hip-Hop um jeito próprio e inovador de se produzir música e sobreviver ao inferno dos desafios da existência e presença de um corpo negro, gay e periférico por cada espaço que frequentava, inclusive a música. A estética extravagante e irreverente de cabelos, roupas e expressões apareciam dentro e fora dos palcos, confirmando que a estética do *Queer Rap* é constituidora de identidades, uma forma de ser e estar no mundo de maneira afirmativa e imperativa, deixando o convite: “Que ainda dá tempo de ser quem se é / Tempo de ser quem se quer / Assim sem se importar” (DALASAM, 2014).

Trarei alguns pontos pertinentes à pesquisa acerca do termo *Queer* na tentativa de contextualizar um dos inúmeros lugares que o rap de Dalasam e outros artistas do ramo transitam. Porém, cabe aqui salientar que o termo é analisado e trabalhado de forma esmiuçada e elaborada nos estudos da psicanálise e sociologia e contribui significativamente aos estudos literários e culturais.

Pensando na palavra e correlacionando-a aos artistas que aqui faço menção – principalmente Rico Dalasam – *queer* representa o estranho, desumanizado, identidades não-essencializadas no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade. Corpos abjetos das travestis, transexuais, gays, lésbicas e toda

comunidade LGBTQIAP+. Trazendo para a língua materna, transviados, responsáveis pela “produção de vergonha e na garantia de contestação” (Bento, 2017, p. 248).

Para o meio da produção artística, que é o foco de minha pesquisa, discutir o *Queer* que constitui o Queer Rap – na tentativa de transcrever em palavras as sensações da arte de Dalasam – representa a presença das expressões artísticas de corpos dissidentes marcados racialmente, colapsando o cenário artístico-cultural hegemônico cis-heteronormativo e branco da tradicional MPB. Representa a controvérsia, o contradiscurso aquém de questões binárias de gênero, sexualidade e raça (Mota, 2022).

Sendo assim, ao mencionar questões *Queer* no cenário musical brasileiro, é possível traduzi-las para vivências musicais transviadas (Bento 2016; 2017). Utilizo deste marcador para mencionar o local que difere, na contemporaneidade, artistas da nova geração da música brasileira. Com a inserção de novos discursos e o corpo em evidência e trânsito, a nova geração da conhecida Música Popular Brasileira (MPB), em transformação às tradições canônicas, inicia o que fica conhecido por MPBixa, MPBTrans, um novo formato de se produzir arte.

Os estudos de gênero e as críticas feministas têm papel fundamental para a construção e desenvolvimento da pesquisa, pois compreendem o corpo como espaço de agência, espaço de possibilidade e experimentação dos gêneros na cultura e na sociedade. Estão para além dos binarismos pré-estabelecidos e impostos no sentido de normalidade, regra, determinando afetos e políticas de visibilidade e, quando fogem à regra, apagamento.

É comum à contemporaneidade festividades como chás de revelação do sexo biológico e de expectativa de toda uma rede de afetos construída. Tais eventos confirmam a teoria feminista de que o sexo biológico é construído, é a condição de existência para indivíduos antes mesmo de se apresentarem materialmente ao mundo; “aqueles sujeitos que desviam da norma têm sua humanidade sob alvo de aniquilamento, abjeção e precarização, formas violetas entranhadas na realidade social” (Mota, 2022, p. 109).

J. L. Austin contribuiu ao campo da filosofia da linguagem – aos estudos de Eve F. Segwich e Judith Butler – por investigar atos performativos, que analisam e investigam “aquilo que está enunciado, em uma constante retroalimentação entre a

carne e o discurso. Ou seja, quando enunciam se alguém é um menino ou uma menina, o sistema sexo-genérico age discursivamente vinculando o gênero aos atributos biológicos” (Mota, 2022, p. 1110).

Pensar a dicotomia vivida por Rico Dalasam, que permeia o rap valendo-se de elementos pop do universo majoritariamente gay e feminino no início de sua carreira, foco desta dissertação, me faz questionar o real lugar da arte e do artista no ambiente musical. Questiono se realmente há lugar preestabelecido no rap para a presença e permanência de artistas de elementos híbridos de gênero que fogem à regra das raízes do gênero musical já conhecidas.

Início minha trajetória de pesquisa com essas dicotomias pois, como veremos adiante, a realidade do artista é permeada por dicotomias, desde educacionais até artísticas. A trajetória de Dalasam se torna exemplar por se tratar de uma quebra de decoro do *modus operandi* de se fazer rap no movimento hip-hop, a construção de uma forma particular e peculiar do artista que se vale de suas referências para construir algo próprio que é multiplicado e atravessado por outras existências e experiências.

Tal trajetória é atravessada não apenas pelo fazer artístico, mas também por questões raciais e de orientação sexual, sendo primordial para identificar a transição de um artista desprendido de padrões e normas até ser interpelado de violências que impactam o modo de ser e estar no mundo enquanto artista (*Modo diverso* (2015) e *Orgunga* (2016)), período de hiato entre 2017 e 2019 e retorno em 2020 (*Dolores Dala Guardiã do Alívio*) de forma recolhida, intensa e intimista.

Sendo assim, compreendendo a “antipresença” sintomática e, por muitas vezes, formas intragáveis pelas dominâncias, para que artistas descentralizados ocupem lugares de destaque ou, pela tentativa, equânimes à branquitude cis-heteronormativa, é preciso que haja o reconhecimento do lugar de destaque de herança colonial e do distanciamento, de forma efetiva, desse lugar (Mombaça, 2021). Em outras palavras, o reconhecimento das condições que engendram micropolíticas de morte e apagamento que levaram ao lugar de poder sócio-histórico e artístico.

Jota Mombaça (2021, p. 52) ainda afirma que “nossa presença está condicionada por uma demanda de auto-objetificação positiva, de acordo com a qual

nós devemos sempre endereçar nossa desobediência sexual e de gênero, assim como nossa racialidade como tema central de nossa expertise”.

A falsa ideia de rompimento de opressões e a negação da humildade no que tange à subjetividade e afetividade: (...) mesmo quando parecemos ter, no marco deste mundo, as ferramentas para interromper os ciclos de opressão e violência que nos inscrevem, estas, em vez de abrir espaço para outras emergências afetivas, sensoriais, cognitivas, encarnadas e epistemológicas, devolvem-nos indefinidamente ao mesmo mundo – à mesma situação-problema, com outra forma de posição. (Mombaça, 2021, p. 61)

Transitando pelo cenário alternativo e o *mainstream*, artistas LGBTQIAP+ embaralham as constituições antes consolidadas de gênero. Transferem para arte o risco e os múltiplos alvos sobre seus corpos através de performances contestadoras dentro e fora dos palcos, afirmando e resistindo. Estão, em sua maioria, no cenário independente, e contam com a internet e as redes sociais como aliadas para divulgação dos trabalhos; atividade quase que orgânica e corriqueira no cenário contemporâneo.

Desidentificação, como performances de pessoas queer racializadas (queers of color), tanto expõe as estruturas universalizantes e excludentes quanto ressignifica seu funcionamento, expondo, incluindo e fortalecendo identidades e identificações minoritárias. No Brasil, drags queens, mulheres trans e travestis, pessoas não-binárias, boa parte delas racializadas, tem assumido o “feminino abjeto” como potência para negociar identidades fixas e papéis socialmente codificados a partir de fabricações e fabulações de si, propondo outros roteiros identitários em torno da raça, sexualidade, gênero e distinções identificatórias (Muñoz, 1999).

Sendo assim, ao mencionar que “o Queer Rap é manifestação cultural. E mesmo se não houver a publicidade, os palcos, a premiação, continuará sendo manifestação cultural” (Dalasam, 2022), é possível compreender que o exercício do fazer artístico está ligado, diretamente, em formas de estar no mundo para além dos palcos. São comportamentos, costumes, comunicações que rompem o *status quo* das expectativas colocadas sobre corpos.

Por conseguinte, ao observar o diálogo de Rico com o pop – popular, é possível identificar a relação do artista e outras pessoas artistas com o pop norte-americano, principalmente com as divas negras e/ou latinas/caribenhas (Rihanna, Beyoncé, Whitney Houston, Janet Jackson e Mariah Carry), que representam a construção da

arte de Dalasam no pop. Pop é popular, portanto, é produzido em grande escala por mulheres e pela comunidade LGBTQIAP+.

Na era de Orgunga, Dalasam se vale de referências do pop e do rap e de trajetórias e experimentações ancestrais para construir uma narrativa, narrativa essa que se encontra consolidada e contextualizada no álbum. É a busca por representação e identificação de origens ancestrais e pela construção de novos imaginários e experiências por meio da música.

Viver no limiar do fracasso é temática quase que naturalizada, os *queer rappers* encontram no fracasso a possibilidade de experimentação de ser e performar no mundo, desprendem-se das amarras das normas e padrões sociais que se consideram imutáveis e verídicos. Apropriam-se do título de fracassados (Halberstam, 2000) e do alvo em suas cabeças para criarem na contradição.

Encontram no estilhaço a possibilidade de construírem o inesperado, o inédito. Desenvolvem o jeito bicha de ser e estar no mundo, arte como manifestação artística que culmina em ativismo social ao entrar em confronto com a arte cisheteronormativa embranquecida, como é o caso de Rico Dalasam e outros artistas que serão mencionados a seguir.

Ao analisar as letras de artistas como Dalasam, Linn da Quebrada, Glória Groove e o coletivo Quebrada Queer, ocorre uma interpretação; ao incluir performances em videoclipes e/ou shows, a performance traz destaque para novas construções de sentido para além das poesias verbais. A construção semiótica espacial e emocional, a imagem e a presença do intérprete reforçam a intencionalidade da música e do discurso como um todo.

Levando em consideração que o movimento hip-hop é a forma de devolver a voz e a representação à população negra minorizada, principalmente no que tange à raça e classe, de forma combativa e, por muitas vezes, radical, há o momento de confluência para repensar e reconstruir narrativas periféricas e, paralelamente, incluir novas temáticas como sexualidade, gênero e amores.

Em diálogo com Frantz Fanon (2008), os homens negros/bixas pretas que escapam à redução do corpo-negro-masculino ao falo, animalização, virilidade e selvageria atraem para si a ideia de traição das – poucas – qualidades consideradas

positivas vistas socialmente (Marques Júnior, 2011). “Tô cheio de ser travesseiro / de quem precisa jogar duro/ sem poder saber o passado, sem poder ganhar o presente/ e ter na culpa de ser o futuro” (Rico Dalasam, Expresso Sudamericah, 2020).

No contexto contemporâneo, há sempre expectativas sobre corpos negros e, mais ainda, corpos que fogem dos padrões cis-heteronormativos. Esses mesmos corpos sofrem as violências e consequências do não-ser para o outro. Assim como Rico, autor do álbum de minha pesquisa, o primeiro coletivo de rap LGBTQIA+ do mundo, Quebrada Queer, lançado em 2018, busca pavimentar os caminhos do *queer rap*, inspirados declaradamente por Rico Dalasam: “Dala-dala correu pra nós caminhar / preciso de ninguém pra me validar” (Quebrada Queer, metralhada, 2022).

A primeira música lançada pelo coletivo carrega o mesmo nome do grupo, “Quebrada Queer” (2018), e chega às plataformas digitais e aos palcos para dar voz e vazão aos versos das pessoas integrantes: Harley, Murillo, Guigo, Boombeat e Tchelo; que em formato de *cypher* - versos criados separadamente por membros do coletivo e unidos por *beats* – apresentam em tom imperativo e afirmativo novas formas de fazer e performar rap na contemporaneidade.

Os primeiros versos da canção mencionada anteriormente reforçam o que foi discutido acerca do embaralhamento de gênero-sexualidade, o rompimento de fronteiras do considerado masculino e feminino, bixas pretas que assumem o risco de apresentarem a própria voz e discurso na construção e elaboração de sentidos de formações identitárias. Neste momento, ao refletir sobre a presença sintomática de artistas e coletivos como Quebrada Queer, questiono-me se há outra possibilidade de se apresentar à arte e ao mundo.

Yoh, ha, não atura, fecha a firma
 Bonde das feminina
 Que vêm de Strike a Pose
 Direto das revista
 Mas é revista fina, não vem de TITITI
 Se não aprendeu com elas, isso é cultura Queer
 Vêm aplaudir
 Batendo palma, eu te vi resistir
 Mas vi daqui, que enquanto você chora eu canto pra subir
 Se a minha pele é o que incomoda, eu te convido a vir vestir
 Mais quente que o Saara
 Eu queimo o céu e faço o mar abrir

(...)

Ahn
 Subestimado desde meu primeiro verso
 Eles disfarçam bem, são tipo lobo em pele de cordeiro
 Mas tô atento, pro opressor eu não disperso
 Minhas rima inseticida, preconceito deles, formigueiro
 MC's de verdade não desejam sociedades sem diversidade
 Recupere o seu bom senso
 Repense bem nos fundamentos sendo verdadeiro
 Vai ter bicha no rap sim! E eu nem sou pioneiro (vrá)

(Quebrada Queer, Quebrada Queer, 2018)

O coletivo faz menção ao pioneirismo de Rico Dalasam: “vai ter bicha no rap sim! E eu nem sou pioneiro (vrá)” (Quebrada Queer, 2018). Com estética chamativa, silhuetas amplas e acinturadas, roupas ditas femininas e masculinas emaranhadas, o coletivo também traz à tona a importância da construção estética como complementação de sentido e, acima de tudo, afirmação.

Nos versos “Yoh, ha, não atura, fecha a firma / Bonde das feminina / Que vêm de Strike a Pose / Direto das revista / Mas é revista fina, não vem de TITITI” é possível perceber as referências às bixas pretas afeminadas, à cantora Madonna e um dos hits mais marcantes da comunidade LGBTQIAPN+ da década de 1990 até a contemporaneidade; “Vogue” (1990) é a releitura dos bailes voguing dos guetos norte-americanos da cultura de bixas pretas e mulheres transexuais e travestis. Valorização do glamour, do corpo, da arte e da dança, os bailes voguing entregam aos estudos literários novas formas de poesia com e pelo corpo.

Ainda nos versos iniciais, ao mencionar sobre revistas, o coletivo reafirma que há requinte e protagonismo para que ocupem as capas de revista tradicionais, para além das revistas de fofoca, como “TITITI”, famosa nos anos 2010. Na música, é possível identificar o que Jota Mombaça (2021) tratou como “Manifesto das bixas bomba” – mencionado anteriormente, porém através de uma nova perspectiva: não há destruição das bixas, mas sim fortalecimento e identificação. Os versos de autoaceitação e combate vêm para marcar um novo capítulo e o processo de bixas pretas no rap contemporâneo, contribuindo para construção e fortalecimento de identidades de vivências dissidentes.

Figura 5 – coletivo Quebrada Queer



Fonte: divulgação Rapbox

(...)

Nóis tá aqui por cada bicha com a vida interrompida
 Por causa de homofobia, ódio e intolerância
 Resistimos no dia a dia
 Pra poder chegar o dia que prevaleça respeito, igualdade e esperança

(...)

Cê trombou com as bicha errada
 E agora vai ter que escutar
 Esse é só o primeiro desabafo que tá entrando pra história
 E, com certeza, o meu pai não ia se orgulhar
 E, mesmo assim, eu vou falar
 Por mim e todos que hoje eu tô pra representar
 E eles vão me julgar, sempre vão me julgar
 Mas nas minhas crises nenhum deles vai me abraçar, então

Na música em questão, o coletivo trata de relações paternas, representação – compreendendo que são vozes que carregam outras vozes para fomentar identidades. Além disso, quando mencionam “tirando nossas capas de invisibilidade” (Quebrada Queer, 2018), é possível compreender que já havia um movimento de bixas pretas no rap, porém não havia espaço para adentrarem aos mesmos ambientes de artistas heterossexuais. Com 59,4 mil inscritos o Youtube (25/07/2023), o grupo se

separa deixando um imenso legado de representação, “ativismo” e valorização de identidade.

Como seguinte exemplo, trago o rapper soteropolitano, preto e assumidamente gay (“ser vivo, sou preto de lei / Somei, sou gay, sou rei”), que traz à tona, em primeiro lugar, a descentralização do rap da região Sudeste (“preto mete roupa de marca/ baiano pode mudar o Brasil) através da introdução de gírias baianas como “se saia” e “barril”, além de afirmar, na música que “Tem mana no rap” (2018).

Meu dialeto é minha verdade
Interior não vim pra ser cidade
Atividade, sinceridade

O que eu vivi não tá na minha idade
Também sou do rap, sou do meu jeito
Tenho meus povo, meus corre direito
Seu preconceito, eu não aceito
Entro na cena, exijo respeito
(Tem mana no rap, Hiran, 2018)

A presença combativa de Hiran representa o combate à homofobia – recorrente no rap, como visto anteriormente. Ao mencionar dialeto, Hiran constrói dissidência na própria língua, em que entrega características caras ao Queer Rap. O *rapper* se apropria de terminologias pejorativas utilizadas como ofensas para transformação de sentido e empoderamento, comprovando que há resistência do gênero à inserção de corpos dissidentes, porém a permanência isenta de passar por validações, uma vez que são outras formas de entrada e outros públicos atravessados.

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

Eu não sou pauta pra tuas ofensa
Tuas piada burra, tua demência
O seu freestyle poderia ser mais criativo
Dando mais passos para trás, em que mundo eu vivo?

Preto mete roupa de marca, baiano pode mudar o Brasil
As mina pode portas as barca e as mana no rap metendo o barril
Tem Mana no rap, as portas foram abertas
Dalaboy mostrou o caminho, agora a vitória é certa!

(Tem mana no rap, Hiran, 2018)

Com as manas no rap, Hiran representa o colapso do machismo e da homofobia das batalhas de rima ao mencionar as ofensas sofridas nesses espaços (“o seu *freestyle* poderia ser mais criativo”), questionando a LGBTfobia sofrida dentro do movimento hip-hop, assim como a forma imperativa de desobjetificação de seu corpo. Ponto fulcral nas obras de Hiran, para além da presença física enquanto compositor e intérprete, é o fato de transitar entre gêneros musicais estabelecendo parcerias com Caetano Veloso (“Tropicália” – 2019) e Tom Veloso (“Gosto de quero mais” – 2020), por exemplo. Outro ponto interessante sobre o primeiro *single* e álbum homônimo à faixa é a alteração do termo “mano”, apresentado anteriormente aqui, por “mana”.

O conceito de “mana” traz consigo também relações de irmandade, e é herança do hip-hop se adaptando à realidade vigente, como é o caso do álbum de Hiran e a faixa musical “Deixa” do EP *Modo Diverso 5 anos* (2020) que conta com parceria de Dalasam e Hiran, como aponta Mota (2022, p. 105):

o cantor Hiran tem se apropriado do hip hop para dizer que “Tem mana no Rap” A palavra mana é um diminutivo que se refere a irmã/hermana, expressão utilizada por pessoas LGBTQI para tratar umas às outras, e que é convocada por Hiran para afirmar que seguirá resistindo dentro da hegemonia masculina do rap como “bicha preta do interior da Bahia”. (Mota, 2022, p. 105)

Em consonância ao objeto central da presente pesquisa, Hiran, ao mencionar “Dalaboy abriu o caminho, agora a vitória é certa” (Hiran, 2018), reforça a importância do papel representativo de Rico Dalasam ao fundar a cena do Queer Rap no Brasil. Indo além, Dalasam é representativo para a reconstrução de identidade de bixas pretas por meio da música, vestimentas, cultura e discurso. Sendo assim, ao abrir novos caminhos e novos imaginários na cena musical e identitária, trazer sua arte à academia torna-se importante para fortalecer a cena da cultura Queer Rap brasileira.

Figura 6 – Hiran



Fonte: álbum *Tem mana no rap* (2018)

A Drag queen, negra, LGBTQIAP+, Glória Groove, transita entre pop, funk, rap e R&B. Daniel Garcia empresta seu corpo para dar vida a uma das maiores drag queens do mundo, Glória Groove. Nesse aspecto, é possível observar alguns imbricamentos em torno da existência e presença de Daniel Garcia e Glória Groove. Corpo transviado no cenário da música brasileira contemporânea, Glória aponta em entrevista que se identifica

com o “rap e o hip hop, gêneros sempre associados aos machos” e investe numa relação com a “arte drag” como mote do seu discurso. “Que negócio é esse daí? É mulher? Que bicho que é? Prazer, eu sou arte, meu querido. Então, pode me aplaudir de pé”, recita a cantora nos versos de Dona. Glória Groove surge porque Daniel, gay afeminado que vive na Zona Leste de São Paulo, não conseguia espaço na cena do rap e hip hop paulistano. Seu mais novo disco, lançado em fevereiro de 2022, se chama *Lady Leste*, no qual criou uma espécie de persona “gangsta queen” à brasileira para recontar sua história pessoal na região da cidade homenageando mulheres periféricas (Franzoza, *apud* Mota, 2022, p. 106)

A cantora também participou da regravação comemorativa do EP *Modo Diverso* (2020) com a faixa “Linhas Riquíssimas” e, analisando a entrevista citada anteriormente, é possível constatar o novo significado para o *Gangsta Rap*, em que não há objetificação do corpo feminino e ostentação de marcas, mas sim língua francesa e autoafirmação e presença sintomática no cenário do rap, como “é

DalaGroove, não tem pra ninguém / Merci, merci / sem pedir permissão pra existir” (Dalasam, 2020).

Em seu último trabalho, a cantora drag queen Glória Groove, nascida e criada na Zona Leste (ZL) de São Paulo, traz a estética da rua, dos bailes funk e o rap como estética visual e rítmica, assumindo o papel de Lady Leste, em homenagem à ZL e ao cantor de funk MC da Leste, assassinado em sete de julho de 2013 durante um show.

Glória, assim como Dalasam, é um dos melhores exemplos na contemporaneidade do hibridismo rítmico presente nos artistas de rap, principalmente transviados. Transitando de forma fluida e orgânica pelo funk, rap, Soul e R&B, a cantora representa a quebra em seu corpo dissidente e desobediente, por meio do hibridismo estético da arte drag e da cultura hip-hop, como é possível observar na imagem a seguir:

Figura 7 – Gloria Groove para o álbum *Lady Leste*



Fonte: divulgação *Lady Leste* (2022)

Ponto interessante a ser observado na arte e presença de Groove é o papel questionador em bagunçar as configurações de gênero, fundindo em arte toda e qualquer expressão dita masculina e/ou feminina. A artista traz à cena musical que transita (pop, funk, R&B e rap) novas expressões e performances, principalmente no

que tange ao rap, combatendo discursos homofóbicos e machistas, como exemplificado a seguir:

Ai meu Jesus
Que negócio é esse daí?
É mulher?
Que bicho que é?
Prazer, eu sou arte, meu querido
 Então pode me aplaudir de pé
 Represento esforço
 Tipo de talento
 Cultivo respeito
 Cultura drag é missão!
 Um salve a todas as montadas da nossa nação!
 Corro com vocês, eu sei que fácil não é nunca!

(Dona, Glória Groove, 2017 – grifos meus)

Glória também participou do videoclipe “Fogo em mim” (2015), do EP *Modo Diverso* (2015), de Rico Dalasam. A cantora marcou presença no corpo de baile que representava a noite na periferia paulista, os famosos “rolezinhos” dos finais de semana, majoritariamente compostos por pessoas negras. Outro fator interessante na presença de Groove é a parceria firmada entre a dupla, fortalecendo a cena que se inicia, assim como as duas carreiras.

Cinco anos após o lançamento do clipe, a dupla se reencontra, desta vez para parceria na faixa “Riquíssima” (2020), no EP de comemoração dos cinco anos de *Modo Diverso* (2015). A parceria é pertinente pois Groove assume papel de grande relevância no cenário musical que estava sendo galgado em 2015 com a influência de Dalasam abrindo caminhos para artistas dissidentes.

(Dalaboy)
 Esse verão que nunca acaba
 Libera em nós algo em comum
 Desejo a você que nunca nos falte fogo no...

Comentei que hoje eu tava assim
 (Eu) Fogo em mim, fogo em mim
 Chama que eu topo, encha meu copo
 Que hoje eu tô bom pra sair, bom pra sair

Essa magia não dá pra esconder
 Temer o quê? Viver do quê? Inflama!
 É o combustível pra gente viver
 Enquanto não, chega o fim de semana

(Fogo em mim, 2015, Rico Dalasam)

Figura 8 – Rico Dalasam e Glória Groove



Fonte: Youtube

A cantora, atriz e compositora Linn da Quebrada, uma travesti, preta e periférica, talvez seja o maior exemplo da desintegração de binarismos da geração transviada da música popular brasileira contemporânea. Linn representa a contradição da educação religiosa, sofreu e praticou muitas negativas sobre o próprio corpo e desejos (Ibúmi, 2018), a sensação de constante pecado e de estar no corpo errado, de não ser digna de afetos por estar ligada à culpa. Racismo e homofobia são sistemas opressivos sobre os corpos pretos gays / bixas pretas. São os dois sistemas que determinam as condições de existência e morte, assumindo o controle.

O álbum *Pajubá* (2017) – título que dá nome ao dialeto com origem na fusão de termos da língua portuguesa e de dialetos africanos – é a representação de toda contradição, reprova e repulsa vivida. Linna vem combativa, ácida, fortalecida, mostrando a que veio a “bixa pre-tra trá-trá-trá” (“Bixa preta”, 2017), mas, resgatando as proposições de Jota Mombaça (2021), “fraca de fisionomia / muito mais que abusada / essa bicha é molotov / com o bonde das rejeitada”. Sem pudor para trazer o cu à tona, construindo os próprios caminhos e roteiros, ela nos questiona: “eu tô bonita ou tô engraçada?”.

Eu fui expulsa da igreja (ela foi desassociada)
 Porque “uma podre maçã deixa as outras contaminada”
 Eu tinha tudo pra dar certo e dei até o cu fazer bico
 Hoje, meu corpo, minhas regras,
 Meus roteiros, minhas regras
 Sou eu mesma quem fabrico

(“A lenda”, Linn da Quebrada)

Ponto interessante sobre a presença da artista no cenário transviado é assumir o corpo para ser na plenitude, é o corpo que carrega a materialização da arte, recebe afetos ou a negação deles. Identidades que são atravessadas e materializadas pelo corpo, pela organicidade, “compreendendo o corpo como um processo vivo” (Ibúmi, 2018, p. 76)

Entendo quantas outras potências meu corpo possui. Essa foi a grande chave que foi virada, quando fui entendendo quantas mais eu poderia ser, quantas mais de mim eu já havia negado, quantas mais de mim eu nem havia sonhado com a possibilidade de ser e estava descobrindo quem eu era no corpo e pelo corpo. Nesse território da verdade que é o corpo! (Ibúmi, 2018, p. 76)

Em entrevista, Linn da Quebrada diz que o lugar mais estranho em que já fez sexo foi em uma cama, confirmando o lugar às escuras e sigiloso de preterimento e negação de dignidade para ser assumida. Para além, a cantora reforça a importância de olhar para o corpo como catalizador de identidades e possibilidades, uma vez que é a porta de entrada de novas perspectivas e a materialização do que é desenvolvido internamente, sendo assim, reflete: “eu entendo a minha vida, e o meu corpo principalmente, como esse espaço de experimentação radical” (Ibúmi, 2018).

Figura 9 – capa do álbum *Pajubá*



Fonte: Divulgação

“Ela sempre desejou / ter uma vida tão promissora / desobedeceu seu pai, sua mãe / o estado e a professora / ela jogou tudo pro alto / deu a cara pra bater / pois pra ser livre e feliz / tem que ralar o cu, se foder” – o trecho da faixa “A lenda” representa a desobediência de gênero de Linn da Quebrada, que demonstra que, para se reconhecer e ser reconhecida, enfrentou as políticas de apagamento governamentais com a ausência de suporte e de cuidados para pessoas trans e travestis, bem como da família no processo de aceitação da identidade de gênero dissidente. Ainda nos versos, a cantora aponta que, para chegar ao momento de vida alcançado e ser quem é, enfrentou diversas barreiras, muitas vezes internas. O jogo de palavras construído por Linn representa a herança do rap para o hibridismo rítmico que constrói em todas as obras.

Não há linearidade nos níveis de opressão sobre os corpos das bixas pretas e homens negros e gays, mas há um ponto em comum: o corpo negro. É através do corpo negro que a hierarquia do desejo ocorre, em sequência: se é ativo, pele alva, segue os padrões de masculinidade e virilidade, discrição e, principalmente, a imagem como um todo, são fatores determinantes para selecionar os escolhidos.

Em contraponto a essa visão, faz-se necessário apresentar artistas *queer* de influência comprovada de Rico Dalasam, a fim de confirmar a importância do artista no desenvolvimento do queer rap à brasileira. É fundamental olhar para contemporâneos encorajados por Dalaboy para mergulhar, intencionalmente, em sua obra e seu legado pela rima, *performance* e pelo corpo que se torna ato político e representativo para materialização da arte contemporânea e ativismo social.

Como será apresentado a seguir, Dalasam, na complexa construção de sentidos líricos e imagéticos, leva encantamento e fervor em forma de protesto, revelando o mapa que conduz à *Orgunga* (2016), o orgulho depois da vergonha que tira da invisibilidade toda comunidade LGBTQIAPN+, como ficará comprovado na última faixa do álbum de objeto de pesquisa.

Construindo uma nova narrativa na história no movimento hip-hop, Dalaboy rompe fronteiras e carrega consigo a possibilidade de ser na totalidade, afinal de contas: “outro não dá pra ser / sem crise, sem chance / que a vida é uma só” (Dalasam, 2015). A seguir serão apresentados álbuns, EP’s, faixas e videoclipes performáticos de Dalasam, a fim de confirmar sua influência musical e estética apresentada neste capítulo.

2 Capítulo 2: “Negros, gays, rappers, quantos por aqui?” O manifesto das bixas pretas no rap contemporâneo

2.1 O orgulho depois da vergonha

Apresentando o próprio processo de identificação e reconhecimento enquanto um homem negro, gay e afeminado em um lar cristão, irmão fiel e atuante da Assembleia de Deus do Brasil, Samuel Gomes, influenciador digital, designer, escritor e ativista social, lança o livro *Guardei no armário – trajetórias, vivências e a luta por respeito à diversidade racial, social, sexual e de gênero* (2020). O livro traz à pesquisa entrecruzamentos de minha existência, da existência do autor e de Rico Dalasam para dar corpo ao que, posteriormente, discorrerei sobre as vivências das bixas pretas.

Torna-se pertinente à pesquisa a presença de Gomes (2020) para elucidar o processo de constituição e construção de identidade de bixas pretas por meio do próprio processo de reconhecimento e identificação. O livro de Samuel ilustra os impactos da ausência de referencial e apoio aos homens negros gays de sua geração. Porém, ampliando a reflexão, quais seriam os impactos na vida do escritor e em outras vidas pretas LGBTQTS se presenças como a de Rico fossem notadas? Através de vivências pelo exemplo positivo, outros cenários e perspectivas seriam possíveis, como é o caso do álbum *Orgunga* (2016).

Em seu canal do YouTube, que possui o mesmo título do livro, Samuel objetivava, em primeiro momento, partilhar com 44,2 mil inscritos (até 09/06/2023) entrevistas de artistas e intelectuais LGBTQIAP+ e trajetórias de descobertas e autoconhecimento. Já no livro, são retratados os apagamentos sofridos dentro e fora do ambiente religioso e os conflitos internos interpelados por questões familiares e o medo da rejeição por parte daqueles que mais amava, refletindo a realidade de muitos jovens gays.

Como presente e ato político, permeado de orgulho e sofrimento, Gomes (2020, p. 10) me diz, em conversa quase que íntima: “entendi com o tempo que este não era um livro, era o meu manifesto por um maior reconhecimento e visibilidade para pessoas iguais a mim, pretos, periféricos, afeminados, com a fé no homem ou em Deus abalada”.

O livro também pode ser lido e interpretado como processo desnudo do autor que, ao relatar nas páginas, como um ato de coragem, vivências e descobertas,

entrega a mim e outras bixas pretas que a solidão e o esconderijo já não são mais opções. No YouTube, inicialmente, o canal de mesmo nome era apenas para entrevistas de convidados, e Samuel ficava por trás das câmeras por medo de rejeição do público, revelando o processo de construção de identidade e autoestima em meio aos traumas do passado.

(..) tive acesso a uma pesquisa da professora Regina Dalcastagnè que mostrava dados assustadores sobre a literatura nacional. Mais de 72% dos escritores eram homens e mais de 90% eram brancos. Mais de 80% dos personagens na literatura nacional eram heterossexuais, quase 80% brancos e mais de 70% homens; e a maioria dos que não eram homens brancos tinha papel coadjuvante. Um dado ainda mais assustador é que mais de 55% dos romances não têm sequer um personagem que não seja branco. (GOMES, 2020, p. 106)

Mergulhando nas trajetórias e vivências de Gomes, pude perceber e conectar-me comigo e com tantas realidades plurais e arriscadas de homens negros gays que, em silêncio, passaram e ainda passam pelos obstáculos instaurados pelo racismo, masculinidade compulsória e hegemônica sobre corpos negros e homofobia. A carência de referenciais e representação gera apagamento e danos à saúde emocional, principalmente, conforme o autor aponta: “não ter referencial nas coisas que fazia me colocou num lugar de exceção da minha própria história, e assim, em todas as áreas que trabalhava, eu me sentia um impostor” (GOMES, 2020, p. 120). Gomes ainda conclui:

Além disso, mais de 55% dos adolescentes negros retratados nos romances brasileiros são dependentes químicos. Isso me levou ao passado, ao tempo da escola, e me fez pensar que as coisas teriam sido muito diferentes se eu tivesse tido exemplos positivos sobre ser quem sou; que minha única referência de homem negro e gay nos anos 1990 era o Jorge Lafond; que eu nunca havia lido um livro escrito por um autor brasileiro negro, periférico ou gay. (GOMES, 2020, p. 108)

Assim como *Orgunga* (2016), o livro tem por objetivo retratar o processo de descoberta e construção de identidade de Samuel Gomes, que atravessa e encontra-se com outras histórias ao final do livro. Analisando a escrita de Gomes, é possível compreender que ele lança para o mundo, para além do armário e das armadilhas, que um novo presente é possível. Torna-se possível reconstituir imaginários e referências e, acima de tudo, construir a possibilidade de ser.

Compreendendo a ausência de representações nos meios de comunicação e entretenimento, para além de figurações torpes e carregadas de estereótipos, fugindo do vexatório ou desumanizado, a organização da comunidade negra LGBTQIA+ torna-se sua própria referência. Assim, levanta-se a reflexão de que, para além de enxergar-se no outro, é primordial enxergar-se e reconhecer-se em si mesmo, dando luz a novas figuras de representação na contemporaneidade.

Sendo assim, ao observar o cenário atual da música brasileira e o lugar em que ela se encontra, para além do viés artístico, há identificação e manifestação social. É possível constatar a importância da presença de corpos e vivências dissidentes que utilizam o próprio corpo e a própria trajetória da experiência do existir para apresentarem-se para o mundo. No entanto, a violência repressiva contra os mesmos corpos que resistem apenas pela liberdade do existir dizima existências e as possibilidades de identidades.

De acordo com a reportagem publicada em 28/06/2022 (não ironicamente, a data em que se celebra o dia do orgulho LGBTQIA+), do coletivo jornalístico “Alma Preta – jornalismo preto e livre”, os homens pretos gays são os que mais sofrem violência e violação de Direitos Humanos. Ao ler a manchete da notícia, lembrei-me do livro *Mulheres raça e classe* (1982), da ativista e filósofa Angela Davis, que, na obra em questão, enfatiza a urgência de proteger homens pretos.

Em configurações sociais norte-americanas que são elaboradas no livro, a autora afirma que, ao refletir acerca de questões feministas, há predominância e proteção de mulheres e homens brancos. A base da pirâmide social é ocupada por mulheres e homens negros, de maneira semelhante ao que ocorre no Brasil. É a partir de tais configurações que mulheres negras se tornaram principais vítimas de estupro e importunação sexual, e homens negros maioria no sistema prisional e acusados, equivocadamente, por pessoas brancas de crimes de estupro e importunação sexual (Davis, 1982).

Ainda em suas discussões, Davis (1982) reforça a importância da proteção de homens negros e da garantia de saúde física e emocional para driblarem as armadilhas do racismo, dos afetos negados e da humanidade retirada sobre os corpos, que os torna ferramentas de trabalho, reprodução e ameaça constante.

Nos Estados Unidos e noutros países capitalistas, as leis da violação como uma regra foram pensadas originalmente para a proteção dos homens das classes mais altas, cujas filhas e mulheres podiam ser assaltadas. O que aconteceu às mulheres das classes trabalhadoras foi usualmente de pouca preocupação dos tribunais; como resultado, excepcionalmente poucos homens brancos foram condenados pela violência sexual que infligiram nessas mulheres. Enquanto os violadores eram raramente trazidos à justiça, a acusação da violação era indiscriminadamente visada para os homens negros, culpados ou inocentes. Assim, dos 455 homens executados entre 1930 e 1967 com base em condenações de violações, 405 deles eram negros. (DAVIS, 1982)

Para homens pretos gays, principalmente as bichas pretas, a reportagem acima citada aponta que o aumento da violência doméstica contra esses corpos ocorreu no período de pandemia da Covid-19, em que o isolamento social era recomendação de saúde pública e os altos índices de desemprego no período obrigaram jovens a voltarem para a residência familiar. O retorno, também interpretado como veremos adiante como retrocesso, representa o fim da independência financeira e da segurança física e mental em espaços domésticos.

Aproximando-se ainda mais dos versos de Rico Dalasam e de seus fãs, a reportagem apresenta a realidade e os conflitos de jovens negros periféricos minados de liberdade e imersos às vulnerabilidades sociais, físicas, financeiras, afetivas e alimentares. Essas pessoas já estão numa situação de vulnerabilidade social, que é agravada pela violência doméstica, causada por LGBTfobia. “Existe um aspecto que se impõe sobre homens negros, que é o fato da expectativa de masculinidade” (Alma Preta, 2022).

A reportagem apresenta como exemplo a realidade de Anderson (nome fictício para proteção de identidade), 22 anos, jovem negro gay, e da irmã mais velha, Priscila (nome fictício), 27 anos. No período pré-pandemia, os irmãos trabalhavam com eventos e atingiram independência financeira e saíram da casa dos pais cristãos conservadores. Com o agravamento da pandemia e os cancelamentos de eventos, os irmãos retornaram para a casa dos pais e reviveram episódios de violência e abuso.

Priscila, mulher negra heterossexual, irmã mais velha de Anderson, relata que as violências do pai contra o irmão tornaram-se brutais. Espancamento, xingamentos e outras agressões passaram a ser diárias. Durante os episódios, o grito imperativo de cobrança de postura de “homem de verdade” estava presente. “É exigida uma conduta e uma performance desse homem negro gay 24h por dia. Expectativas de

masculinidade que, ao não atender, também multiplicam as possibilidades de violência” (Alma Preta, 2022).

Portanto, a obra de Davis (1982), a reportagem apresentada e o álbum de Dalasam me fazem questionar sobre o local social ocupado por nós, bixas pretas. O conflito identitário e o apagamento – muitas vezes por parte da família –, a negação de afeto e as violências cotidianas entram em conflito ao ouvir os versos de “Aceite-C” (2014). É possível acessar o orgulho depois da vergonha diante das realidades apresentadas? Como *Orgunga* (2016) pode contribuir para o resgate e reconstrução das identidades das bixas pretas?

2.2 Rico Dalasam

Ao trazer para a pesquisa Racionais MC’s e Emicida, realizei um exercício de análise referencial de inspirações de Rico Dalasam, construindo um aspecto da base ao encontro com o contemporâneo. Nesses processos foram encontradas semelhanças que apresentarei aqui, como é o caso do trânsito da margem para o centro, batalhas de rima, construção de identidade por meio da rima e ausência de reconhecimento e identificação genuína ao sair do trânsito da periferia para o centro.

Na busca por referências do rap gay e, especificamente, Rico Dalasam, experiências que fogem à norma euro-ocidental de se fazer e interpretar rap são questionamentos possíveis e que interessam à pesquisa. Observar a escassez de referências levanta a questão da necessidade e possibilidade de entregar à academia “temáticas” que são corriqueiras há certo tempo na cena do rap contemporâneo.

Jefferson Ricardo da Silva, autor da persona pública de Rico Dalasam, nasceu em 1989 em Taboão da Serra, zona oeste da capital paulista (Ibúmi, 2018), onde cresceu e teve acesso aos primeiros discos de rap que futuramente seriam inspirações para compor. Caçula de quatro irmãos, filho adotivo de mãe nordestina e pai falecido na primeira infância, a estrutura familiar de Jefferson se assemelha à realidade de outras famílias pretas periféricas. O acesso precário à moradia, saneamento básico e assistência pública leva a refletir sobre a perpetuação do projeto de sociedade em que pessoas pretas não cabiam nos espaços sociais.

Formado rapper nas tradicionais batalhas de MC’s do metrô Santa Cruz, logo começa a imprimir uma pegada pop à sua sonoridade, para, na sequência, inserir nas temáticas periféricas – a cena cruel das quebradas, a discriminação e exclusão racial –, recorrentes no rap paulistano, sua

celebração pós-periférica da alteridade de gênero e da multiplicidade de referências musicais, e, em especial, a ideia do fervo (a ferveção, a alegria cultuada em baladas gays) como instrumento de luta. (ROCHA; GHEIRART, 2016, p. 167)

No livro *Vozes Transcendentes – os novos gêneros na música brasileira* (2018), da escritora e historiadora Larissa Ibúmi Moreira, que reúne uma coletânea de entrevistas de artistas de vivências dissidentes da nova geração da música brasileira, Dalasam aponta, ainda, sobre moradia: “moramos muito tempo com minha mãe numa rua sem saída, sem asfalto, sem esgoto, em apenas um cômodo. Tempos depois a infraestrutura foi chegando, minha mãe construiu mais dois cômodos, meu irmão mais velho melhorou no trabalho e nossa vida mudou um pouco de condição” (Dalasam, apud Ibúmi, 2018, p. 53).

Ainda descrevendo a realidade dicotômica da infância e da adolescência, Jefferson foi bolsista de escola particular no centro da cidade de São Paulo, e o trânsito entre uma região e outra trazia impactos na formação de identidade por não se reconhecer no ambiente escolar majoritariamente branco e pouco receptivo, em contraponto à infância do bairro cercada por crianças negras e rap; apenas era necessário expressar-se, “quando eu brincava na rua, todos eram da mesma cor que eu, não tinha problema, mas na escola eu era praticamente o único menino negro. Lembro de pensar, com culpa, que eu era algo errado ali” (Dalasam, apud Ibúmi, 2018, p. 53).

Consumindo e expressando arte por meio das roupas, cabelos e músicas de influência de pagode – como o grupo Pixote e Exalta Samba –, pop e rap norte-americano dos anos 2000, Dalasam inicia sua trajetória profissional como cabelereiro e produtor de arte, profissões que se mantiveram até os 23 anos de idade. De estilo irreverente, ancestral e afrofuturista, Dalasam é o exemplo da materialização das junções de influências *queer* e hip-hop.

Assim como ocorreu com o grupo Racionais MC's nas batalhas de rima do metrô São Bento, em que transitavam da margem para o centro, ao pensar na trajetória de Dalasam, também é perceptível o mesmo trânsito e impactos semelhantes da cultura hip-hop. Da periferia de Taboão da Serra ao centro de São Paulo, no metrô Santa Cruz como vencedor, a partir de 2009, Dalasam aponta:

O rap sempre me acompanhou de alguma forma. Com 12 anos já escrevia uns versos e aos 16, entre 2005 e 2008, passei a frequentar as Batalhas de MC do metrô Santa Cruz, onde colavam rappers como o Emicida e o Rashid. Desde muito cedo, vi que sabia fazer rima e que tinha aptidão na relação com as palavras. Quando vi o rap, as batalhas de rap, os improvisos, eu disse pra mim mesmo: “Eu dou conta desses desafios!”. (Dalasam, apud Ibúmi, 2018, p.54)

Vislumbrando novos caminhos para construir seu espaço na cena musical em atividade independente desde 2014, *Dalaboy* – como também é conhecido pela mídia musical – reflete que as batidas dançantes apresentam intencionalidade, motivações: “quando resolvi compor, meu lema era o fervor. Pra mim, fervor é protesto. Minha música não é só pra tocar na balada, na boate, é pra transmitir a ideia de que por meio do fervor, da alegria, dá pra transformar as coisas” (*ibidem*, p. 54).

Sendo assim, torna-se impossível mencionar Rico Dalasam sem referenciar autenticidade. *Dalaboy* construiu e constrói novos caminhos de experimentação artística de papel emancipatório para um meio.

Em 2014, lancei o primeiro single do meu EP, “Aceite-C”. BUM! Mais de oitenta mil *views* no YouTube! Começaram a pipocar matérias dizendo que eu era o primeiro rapper gay a se assumir no país. Abri caminho em um meio ainda muito machista, mas estou aqui pra dizer que não dá pra esperar que alguém te aceite. (*ibidem*, p.54)

A autenticidade e a liberdade cantadas por Dalasam não o blindaram dos impactos e violências sofridas pela comunidade LGBTQIAPN+ na cultura Hip-Hop, mesmo com 81,2 mil inscritos no canal do YouTube, mais de 126 mil seguidores no Instagram e 142 mil ouvintes mensais no *Spotify* – até 07/07/2023 – impactando toda comunidade que vive às margens do que já se considera viver à margem pelas estruturas sociais racistas, classistas e geográficas.

Em se tratando da parcela mais marginalizada e que mais sofre violências na sociedade, o papel das pessoas LGBTQIA+ dentro da Cultura Hip Hop é de resistência, tanto para as pessoas do movimento quanto as que não fazem parte, mas consomem de alguma maneira suas produções: sejam livros, músicas, moda, sites, danças, telas, etc. (QUEEN, 2018, p. 466)

Quando menciono o processo de encontro de pessoas LGBTs no movimento Hip-Hop, há uma espécie de construção de uma subcultura que estabelece e confirma, em determinados espaços e momentos, segurança e, acima de tudo,

visibilidade. O que trago para o diálogo desencadeado por *Dalaboy* advém do processo de “guetização” das bixas pretas no rap para garantir também uma cultura urbana que as represente pelas questões de sexualidades dissidentes e identidades plurais.

Mesmo com todo esse horrível sintoma social vindo contra as pessoas que se assumem LGBTQIA+ dentro da Cultura Hip Hop, artistas brasileiros/as/es vem se destacando no cenário comercial e galgando espaços que antes eram de circulação de apenas grupos formados por pessoas Cis e já estabelecidas, não somente no RAP, mas também em suas vertentes: Rico Dalasam e MC Linn da Quebrada, MC XUXU (no funk), por exemplo. (QUEEN, 2018, p. 468)

No entanto, o olhar sobre identidades plurais não é apenas desconsiderado, mas condenado e rechaçado por uma parcela da *old school* do rap no Brasil. Discursos machistas, misóginos e LGBTQIAPN+fóbicos são cantados a plenos pulmões pelos MC's. Não apenas o apagamento é nocivo, como também a agressão às minorias identitárias fomenta um cenário de violência e silenciamento de mulheres e a população LGBTQIAPN+, que não se vê representada e amparada no sentido máximo de existir.

Inspirado por *Queer rappers* norte-americanas como Queen Latifa, Laurin Hill, posteriormente Rihanna – por ter estilo semelhante às ruas e vivências em Taboão da Serra –, Dalasam inicia seu processo de reformulação de estilo e construção de rimas. Percebe que é possível rimar sobre sua própria existência enquanto homem negro e gay ouvindo Alcione e Dina Di.

Cabe aqui salientar que, apesar das violências sofridas no rap, mulheres e pessoas LGBTQIAPN+ nunca estiveram fora de cena, mas ocupavam espaços silenciosos às escondidas e, ao caminhar da contemporaneidade, assumiram lugares de protagonismo através do *Queer Rap* e do Slam.

Em entrevista ao programa *Espelho* (2016), do Canal Brasil, intitulada “Rico Dalasam e o rap sendo usado como proteção”, ao ser indagado pelo apresentador Lázaro Ramos sobre o que gostaria de falar, Rico responde que quer discorrer sobre o corpo. Sobre as elaborações que estavam em produção em torno do corpo – casca, matéria, sustentação. Corpo enquanto trânsito e possibilidade de existência, suporte material para elaborações.

Lázaro: de vez em quando eu tenho a oportunidade aqui no programa de pedir que o entrevistado escolha o primeiro tema a ser falado e você escolheu o corpo, sem nenhuma dúvida. Sendo que você é uma pessoa que ocupa o mundo com seu corpo, com a sua opção, com seu jeito, seu cabelo, sua maneira de se vestir, e você não fugiu ao tema logo para o primeiro assunto. Por quê? É uma bandeira?

Rico: Não sei se é uma bandeira, Lázaro. Mas eu acho que no ir e vir das pessoas que passam por nossas vidas, dos lugares por onde a gente passa, o que eu trago de volta para casa é o corpo. E o que eu levo para dizer as coisas que eu preciso dizer sobre a minha existência também é o corpo (...) e sempre foi assim, mas na grande parte do tempo eu não tinha isso como narrativa. Eu sabia que eu precisava dizer coisas que eu não tava aguentado segurar e calar, só que eu não tinha voz pra fazer isso, e aí eu fui entendendo que a imagem me ajudava a construir isso, e essa intrepidez de ocupar espaços, estar em lugares que eu sabia que ia receber olhar estrangeiro, que ia rolar uma negativa. É estranho, porque é como se fosse um catalisador dessa repulsa, dessa rejeição que se transforma em combustível pra fazer meus raps, pra fazer as minhas modas, pra fazer os meus cabelos, pra narrar essa história com ajuda de todas essas vias artísticas, sabe?

Ainda na entrevista, Dalasam diz que foi apresentado ao rap pelo amigo Luciano: “sempre foi uma referência musical e estética do bairro” (Dalasam, 2016). Foi Luciano quem apresentou, para além do rap, a possibilidade de deixar o cabelo crescer – o que, na época, não era algo comum por conta das repressões da religião e do mercado de trabalho – e conhecer cada etapa do processo, repensar a estética, a identidade e a identificação.

A existência de Dalasam é marcada por dualidades, pensando no limiar de dicotomias sociais, construção de dois mundos: descobertas concomitantes do rap e da sexualidade. A dualidade de trânsito entre o rap e o amor por um colega de sala. O centro de São Paulo e a periferia de Taboão da Serra e, no fim das contas, “da sexualidade você já sabe. É a maravilhosida de da sua alma” (Dalasam, 2016).

No decorrer da entrevista, de forma espontânea e vivaz, Dalasam apresenta que a abertura e a liberdade estética que estava experimentando pertencem ao movimento hip-hop, fazem sentido ao rap. Amplificam a voracidade de transgressão instantânea, porém as transversalidades e fragilidades em torno da sexualidade e dos afetos contribuíram para as dualidades da existência de um jovem Dalasam.

A construção lírica de quebra de palavras é decorrente da influência e reprodução do *flow* norte-americano, trava-línguas. “Se a palavra é trissílaba e eu preciso rimar com a sílaba do meio, se eu tiver que jogar fora a última sílaba, eu pego

e jogo fora a última sílaba e eu pego todas as palavras que eu preciso” (Dalasam, 2016).

Rico Dalasam caminha com propriedade pelas vias digitais, berço da projeção de seu trabalho musical, assim como transita tranquilamente nas ruas do bairro em que nasceu e se criou ostentando seu visual glitter-neon, seus cabelos escovados e, ao mesmo tempo, a astúcia de quem aprendeu a construir sua mobilidade na cidade e no mundo do entretenimento apesar das evidentes cenas de exclusão que lhe são bastante familiares. A incorporação de elementos do pop não apenas à prática musical em si, mas a toda uma estética do cotidiano permite igualmente ultrapassar a aridez da realidade periférica, com a construção de territórios outros de pertença e identificação. (ROCHA; GHEIRART, 2016, p. 170)

Sobre contribuir no processo de identificação das pessoas, quando Lázaro afirma que muitas pessoas se identificam com Dalasam e apontam que “esse cara me ajudou”, através de uma pesquisa nas ruas de São Paulo, o rapper se emociona, aí está o verdadeiro sentido e impacto da arte representativa. Impactar é, antes de tudo, ser impactado. Dalaboy foi impactado por Racionais, Laurin Hill entre outros – como apontado anteriormente – e atualmente sua existência representa e impacta pessoas e existências. Sobre isso, o artista aponta: “você sai do invisível pro visível além de ser uma mágica, ser um milagre, além de ser tanta coisa do extranatural, ainda isso, na minha cabeça, é uma coisa que eu não tive tempo de... de equacionar. (...) eu me vejo neles talvez o mesmo tanto que eles se veem em mim ou mais” (Dalasam, 2016).

Meu primeiro contato com Rico Dalasam foi no dia 02/02/2015 no programa *Encontro com Fátima Bernardes*. Na ocasião, recordo-me de ficar impressionado com a força e a forma de se posicionar ao falar sobre a dupla aceitação: ser negro e gay. Enxerguei naquele rapper que se apresentava pela primeira vez na televisão a possibilidade de me identificar com alguém, (re)constituir minha identidade.

Atualmente, reconheço a importância da participação e da presença de Rico no programa de televisão, sentado no sofá ao lado de atores, atrizes, médicos e cantoras. Enquanto pioneiro do *queer rap* no Brasil, naquele momento o artista pode ter influenciado uma legião de outras bixas pretas que não enxergavam espaço e possibilidade de ser e estar na vida e, conseqüentemente, no rap.

Durante sua participação no programa, em canal aberto, na emissora de maior audiência do país, Dalasam cantou seu primeiro sucesso, “Aceite-C”, e afirmou falar

sobre amor entre dois homens. Ali, naquele momento, Rico anuncia o que estaria por vir; para além do orgulho, falar sobre amor homossexual também era urgente.

Tenho orgulho de ser negro, isso você vai construindo dia após dia. Depois construí o orgulho de ser gay. Precisamos construir e estabelecer esse novo senso para que a vida seja mais prática para um monte de gente. O rap, o hip-hop são fotos 3x4 da cultura brasileira. Como em qualquer outro meio, têm pessoas a serem educadas a aprender a lidar com a diversidade. Minhas letras falam de aceitação. Quando falo de amor, falo de amor entre dois caras. (Dalasam, 2015)

É interessante ressaltar que o destaque de Dalasam nas mídias digitais proporcionou espaço na emissora de televisão, reforçando o papel da internet e das redes sociais na difusão do trabalho de rappers e do movimento hip-hop. Em 2015, o rapper estava trabalhando o *single* “Aceite-C” e o EP *Modo Diverso*, preparando terreno para o primeiro álbum de *Queer rap* brasileiro.

Figura 10 – Rico Dalasam no programa *Encontro*



Fonte: Programa *Encontro* (2015)

Analisando a entrevista nove anos depois de ir ao ar, observo a mudança estética de Rico. Como mencionado anteriormente, com a preocupação e a percepção da estética capilar do ex-cabelereiro com cabelos escovados, trançados e coloridos, bem como com roupas chamativas e aquém da estética masculina padronizada, Dalasam traz à tona o verdadeiro sentido de aceitação e autoaceitação.

Também se torna possível observar que, do meu primeiro contato com o artista em 2015 e meu encontro presencial em 18 de setembro de 2022, no Festival Timbre, em Uberlândia – MG, sete anos separam a imagem anterior das imagens posteriores. No ano de 2022, Dalasam esteve em turnê do álbum *Dolores Dala Guardiã do Alívio* (2021),

álbum intimista e entristecido, e do EP *Fim das tentativas* (2022). Cabelos raspados, roupas neutras, corpo torneado contribuem para a construção de sentido estética do álbum, que reforça ser a representação dos momentos vividos por Dalasam.

Figura 11 – Encontro com Rico Dalasam, *Arte na praça* Uberlândia (2022)



Fonte: acervo pessoal - 2022

Na construção do palco, luzes nas tonalidades verde e rosa dominam, reforçando a construção estética de *Fim das tentativas* (2022). Excesso de fumaça para produzir uma névoa entre o artista e seu público, na tentativa de que todos os presentes fizessem parte verdadeiramente do encontro. Momentos antes do show, ao me encontrar com Dalasam, conversamos sobre o poder da arte e o poder da produção de ciência sobre a arte.

No momento do encontro, Dalasam me disse que o exercício da arte, para que faça sentido, é que extrapole a composição, que assuma outros lugares, horizontes e sentidos. É no movimento de vibração e ressonância que as composições fazem sentido coletivo, assumem novas roupagens, não podendo ser diferente durante a pesquisa do álbum. Novas leituras são realizadas, novos públicos atingidos e novas mensagens construídas.

Figura 12 – Show de Rico Dalasam (2022)



Fonte: acervo pessoal - 2022

2.3 O amor romântico presente na obra de Rico Dalasam

Quando menciona sobre o amor, Dalasam assume um novo lugar na seara afetiva; faz-se, assim, combater as condições inóspitas do direito de existir e amar impostas às bixas pretas. Vale ressaltar que, no que tange às vivências de bixas pretas, há dupla desumanização de seus corpos: o racismo e a homofobia. Portanto, nesse duplo processo de desumanização, são negadas as subjetividades e afetividades, reforçando o lugar de subalternidade na hierarquia social de dominação.

Pensar no amor e nos afetos românticos na diáspora, pelo sequestro de origens, identidade e territórios, a realidade inóspita dos navios negreiros rumo ao

Ocidente; a morte e a venda de parentes e a própria poderiam tornara população escravizada “vulnerável a um sofrimento insuportável” (hooks, 2010).

Por conseguinte, diante do contexto do oprimido e do opressor, amar torna-se privilégio garantido aos brancos, pois a negação e/ou controle dos sentimentos emerge como estratégia de sobrevivência e, até o presente, atinge aos herdeiros da diáspora primeira. A negativa de afetos às pessoas negras é parte do projeto de aniquilamento da humanidade, pois, aquém das subjetividades, o foco ao trabalho e servidão contribuirão para manutenção da ordem sistêmica de escravizados e senhores.

No livro *Olhares negros: raça e representação* (2019), Bell Hooks discorre que pessoas negras escravizadas foram reprimidas pelo olhar. Para afetos, fugindo aos padrões, podem ser vistas, mas permanecem invisíveis às relações afetivas e românticas. Ao pensar o presente enquanto proposta de possibilidade de afetos, o cenário se repete, e a partir deste ponto Dalasam busca desconstruir a narrativa determinista da ausência de afetos ou de afetos de migalhas.

O psicólogo e pesquisador Lucas Veiga (2019), em diálogo com os estudos de Kebengele Munanga (2009), aponta para uma segunda diáspora vivida pelas bixas pretas. A primeira em relação às questões de enfrentamento ao racismo e a segunda em relação à homofobia, a saída forçada do armário e, mais uma vez, a negativa para acolhimento e aceitação nos próprios quilombos, garantindo que não haverá nenhum resquício que possa manchar a imagem viril dos homens negros.

Um impasse é colocado frente às bixas pretas: negar a própria sexualidade e aderir à masculinidade heteronormativa, para se proteger e preservar o amor de seus pares ou para afirmar a própria sexualidade e ficar desprotegido, correndo o risco de não ser aceito em seu próprio espaço familiar de pertencimento. Qualquer uma dessas escolhas implica em sofrimento, já que em ambas é o “afeto-diáspora” que comparece desdobrando-se em ansiedade, resignação ou depressão. (Veiga, 2019, p. 81)

No exercício forçado de saída e retorno para o armário, a negação da própria sexualidade e da própria subjetividade são elementos nocivos para – aqui homens negros e gays e bixas pretas que convergem nessa violência – sobrevivência. Para homens negros e gays/bixas pretas, outras inflamações podem atingir seus corpos, como a orientação sexual destoante e desobediente da heteronormatividade,

identidade de gênero dissidente, marcadores de diferenças que intensificam apagamentos e violências simbólicas e físicas.

Certo da existência de uma masculinidade-modelo hegemônica de herança colonial, no que se refere aos homens pretos, a expectativa é de uma performance de virilidade – quase que feroz – e a ausência de sentimentos (como na diáspora). Valores medidos pelo tamanho da genitália – reforçando o lugar de objetificação mecânica de sexo animalesco e torpe, corpos abjetos e desprovidos de sentimentos, focados unicamente para satisfação e gozo físico.

Por conseguinte, se tratando das bixas pretas, quando não atingem as expectativas de performances do considerado “masculino” – que se distancia e, em certo grau, repugna o considerado “feminino” –, outras camadas de violência e preconceito se apresentam para além da subalternidade. Atingem a condição de não existência, não são dignas de amarem e serem amadas.

É importante lembrar que, nas condições apresentadas anteriormente, as violências sobre os corpos das bixas pretas ocorrem dentro e fora da comunidade LGBTQIAP+, que acolhe uma performance homossexual padronizada e ensaiada. As consequências das expectativas e padrões impostos aos corpos de homens negros e gays/bixas pretas, para além dos afetos preteridos, circulam em torno da genitália em que se espera por ativos sexuais dominadores, musculosos e másculos, quase que brutos.

Mas a homofobia contra a bixa preta não se dá somente do lado de fora dos muros da comunidade. Por parte dos outros gays não negros, repete-se esse imaginário de sexo fácil/pênis avantajado e faz com que estes homens sejam preteridos na hierarquia do desejo, sendo procurados apenas no fim da festa, nas saunas, nos banheiros públicos, nos cinemões, nos cantos escuros e outros lugares sociais de menor prestígio ou mesmo que sejam negadas qualquer forma de afeto, numa lógica de descarte. (Costa, 2023, p. 6)

Por se tratar de um corpo preto racialmente marcado, Rico é atravessado pela Necropolítica proposta por Achille Mbembe (2018), sendo a interdição de corpos negros e da cultura negra refletidos na morte física, mas também na morte simbólica – violenta na mesma proporção (se não maior, pois afeta existências coletivas). E, por conseguinte, é interpelado a assumir o risco que seu corpo carrega, ser agente transformador e representativo para novas configurações e performances assumidas pela arte.

Na forja do sistema racista, o qual Dalasam combate, segundo Neuza Santos Souza (1993), a identidade referencial do negro se dá pelo branco. A branquitude, através dos mecanismos coloniais, impôs sobre corpos negros (não) referências do inatingível, cabendo à negritude descentralizar identidades impostas (Munanga, 2009) para (re)constituição de identidades – além do local de batalha, pois seria manter a branquitude no centro, mas as possibilidades de escrever, falar e viver sobre si e coletivamente.

Rico Dalasam é lido aqui como um rapper negro gay que se encontra no lugar da interrupção performática do homem viril e cis-heteronormativo no rap brasileiro. Revisita subjetividades, se permite falar do amor por outro homem e do direito de se viver um amor, afetos lidos como homossexuais (amor que escapa aos moldes coloniais), se distanciando da imagem do macho-alfa e da negação de sentimentos na diáspora. Em suma, Dalasam busca construir e consolidar um novo imaginário para si – sendo sua própria referência – e para a comunidade LGBTQIAP+ do rap brasileiro.

2.4 Produções anteriores

O primeiro trabalho completo de Dalasam foi o *Extended Play* (EP) *Modo diverso* (2015), primeiro registro fonográfico de *queer rap* no Brasil. Assim como o nome enuncia, o primeiro ato do artista é sobre experimentação. Experimentar formas, performances, testar possibilidades e estabelecer vínculos da própria arte com interlocutores.

Tomando grandes proporções no cenário musical nacional e internacional, o EP ocupou a 48ª posição dos 50 melhores discos brasileiro em 2015 (Música Instantânea, 2015). O primeiro *single* escolhido pelo artista para divulgação do EP foi “Aceite-C” (2014), que se tornou marco e manifesto artístico para aceitação e reconhecimento de representação para bixas pretas.

No primeiro lançamento do *rapper-flop*, os tons imperativo e celebrativo encontram-se e, já no título da música, é possível decodificar alguns dos objetivos do artista pela construção do jogo de palavras: autoaceitação e convite para autoaceitação dos interlocutores em processo de leveza e celebração.

O primeiro EP lançado por *Dalaboy* é descrito por ele como experimento

estético de uma nova forma de se fazer rap e medir os impactos das novas produções, uma vez que se trata de uma nova construção de significados e experimentações do inédito para o cenário musical brasileiro. O EP é composto por 6 faixas: “Riquíssima” (3min13s) – que posteriormente retorna para o álbum *Orgunga* (2016) em remix; “Não posso esperar” (3min41s); “Deise” (3min11s); “Deixa” (3min07s); “Reflex” (3min); “Aceite-C” (3min24). Em entrevista ao jornal “O Globo”, Dalasam aponta:

No “Modo diverso”, eu gravei as músicas sem saber dimensionar o que vinha pela frente, e, desde então, mudou tudo no meu modo de vida. O susto me fez pensar com calma, fazer um balanço e me encontrar musicalmente. “Orgunga” é uma sequência disso, e consegui gravar com mais qualidade e produzir melhor. (Dalasam, 2016)

Não há sequência conceitual entre as faixas. Desde a concepção da capa, o EP apresenta representações diversas das músicas: microfones, tijolo, disco de vinil, tênis, dente de ouro e balas de revólver. Esses objetos representam as diversificadas temáticas das músicas, desde a vivência na quebrada, o contato com o rap e ascensão social e a possibilidade de possuir objetos de marcas ou grifes – representados pelo dente de ouro e pelo tênis Adidas.

Nas quatro extremidades da capa, estão dispostas quatro balas de revólver apontadas para o centro da imagem, significando que, apesar dos lançamentos artísticos e da mudança social, o corpo-presença do *rapper-narrador* segue como alvo, ameaçado. Rompendo barreiras de gênero e padrões normativos, mais uma vez o artista assume o risco, caminha pela corda bamba: de um lado o sucesso, do outro a morte, o limiar dos limites de ambos.

Figura 13 – capa EP *Modo Diverso*



Fonte: (DALASAM, 2015)

Para aterrissar nas composições transgressoras de Orgunga (2016), analisarei a faixa do Ep como referência: “Aceite-C”. O processo de análise é fundamental para comparativos e dados referenciais para o álbum de objeto da pesquisa, como segue.

A música “Aceite-C” (2015) foi o elemento fundamental para consolidar o *Queer Rap* no Brasil. Foi a partir dela que Rico Dalasam assumiu espaço de notoriedade nas mídias digitais e *mainstream* – com um videoclipe com 561 mil visualizações –, shows marcados e agenda de turnê pela Europa (cenário para gravação do clipe de “Riquíssima” (2015), como veremos adiante).

Iniciada pelo *Sample*¹ da música “Mais belo dos belos (A verdade do Ilê) / O charme da liberdade “ (1992), da cantora de axé *music* Daniela Mercury, “não me pegue, não, não, não/me deixa à vontade” (Mercury, 1992), o *rapper* produz ode à liberdade e às possibilidades de identidades consolidadas e articuladas.

Utilizando neologismos, gírias e termos em inglês, a música apresenta o status social do narrador, que relata a jornada dupla de trabalho e estudos no início da carreira. “Aceite-C” tornou-se hit e trouxe visibilidade e notoriedade ao rapper, assim como a música “Todo dia” (2015), lançada em parceria com a drag queen Pablio

Vittar. A música em questão alcançou espaços estratosféricos na cena musical e, de mesma proporção, foi o motivo do *hiato* do cantor, ao travar batalha judicial para receber os direitos autorais da canção, sendo vítima da cultura do cancelamento.

Interessante observar no título da faixa o jogo de palavras que se estabelece, “Aceite-C”, ao ser ouvida, abre a interpretação para aceitar-se e aceite ser quem se é. Essa é a magia da música, a construção de palavras que se materializa na voz e amplia os sentidos para além da letra, reforçando que “ainda dá tempo de ser quem se é / tempo de ser quem se quer / assim sem se importar” (Dalasam, 2016).

O primeiro álbum de Dalasam pode ser lido através de três eixos temáticos principais que serão explicados a seguir: corpo, wakabake (Zeferino, 2023) e amor. É possível perceber a utilização do corpo como fator determinante para uma nova forma de se fazer rap racialmente marcado trazendo à tona questões em torno da sexualidade e de seu modo de estar no mundo, bem como performances e videoclipes. O corpo está presente na obra de Rico desde a concepção da capa, sendo uma fotografia do rapper com adorno de plumas produzido por ele mesmo.

Leio a utilização da própria imagem na capa para apresentação do artista, apresentar o corpo que carrega os sentidos das composições. Utilizar a própria imagem adornado por plumas, anel de brilhantes, colar e olhar cerrado e marcado significa, ao fazer uma leitura integral do contexto do álbum, seguir o movimento de fervor iniciado em *Modo Diverso* (2015), em que o corpo preto bixa está em evidência.

2.5 Orgungua

Lançado em 3 de junho de 2016, o álbum conta a trajetória de vivências e experiências de Rico Dalasam e a construção e o desenvolvimento da identidade de transição da vergonha para o orgulho, contando com oito faixas, sendo: “MiliMili” (3:51), “Riquíssima – Remix” (3:24), “Dalasam” (3:05), “Esse close eu dei” (2:30), “Drama” (2:53), “Honestamente” (4:05), “Relógios” (3:32) e “Vambora” (3:39).

A ideia é que a gente consiga através dessas oito músicas escrever esse tempo que levamos até adquirir esse orgulho, que é suficientemente grande para que a gente possa superar vários obstáculos e várias questões. E, com esse sentimento positivo, sermos capazes de transformar essa matéria prima, que é a vergonha. (PIMENTEL; DALASAM, 2016)

O álbum conta com a produção de artistas e produtores que se assemelham às vivências e discursos de Dalasam. São pessoas negras e, em sua maioria, LGBT, que

dão o compasso e o ritmo para a trajetória que é contada por *Dalabay*, como é apresentado na reportagem a seguir:

Para chegar ao resultado final, Rico contou com a ajuda de vários produtores: Mahal Pita, do BaianaSystem, contribui no remix de “Riquíssima”, já apresentada no EP e repaginada para o CD, e em “MiliMili”; “Drama” tem produção assinada por Pifo; Arthur Joly dá o compasso de “Honestamente”; Xuxa Levy põe as mãos em “Relógios”; Duani, em “Vambora”; e Phillip Neo, produtor de todas as faixas de “Modo diverso”, dá as caras em “Dalasam”, “Nortes” e “Esse close eu dei”, primeiro single de “Orgunga”, cujo clipe já foi visto mais de 60 mil vezes em um mês. (PIMENTEL; DALASAM, 2016)

Figura 14 – capa do álbum *Orgunga*



Fonte Capa *Orgunga* (2016)

Wakabake, termo utilizado por Dalasam, diz respeito ao jogo e à mística das palavras que o rapper constrói para composição lírica dos versos, em que faz da língua uma outra intersecção entre o mundo pop e hip-hop, quebrando e criando palavras, como “MiliMili” (2016) e a saga do “nequin habili”, como veremos adiante. No que diz respeito ao amor, Rico traz à seara de *Orgunga* a forma com que lida com afetos e com a ausência dele.

Com originalidade, irreverência e possibilidade de fala, Dalasam versa sobre ser protagonista de relações afetivo-românticas entre dois homens. Também demonstra a forma com que se sente confortável nas relações, saindo da subalternidade, como é possível observar na faixa “Honestamente”. Ainda na faixa em questão, os paralelismos e a repetição de rimas com a letra “i” contribuem para o dinamismo da letra, sequencialidade auditiva intensa ao ouvinte, que está imerso aos versos: “quer cuidar de mim? / tem que ser legítimo / se for só pra isso, amor / tem tantos por aí” (Dalasam, 2016).

Tais músicas carregam a mensagem contestadora do rap e, ao pensar sobre *Queer Rap*, consolidam ideias invisibilizadas socialmente. Como ferramenta e estratégia para que a mensagem pudesse ser acessada e alcançada por mais meios de comunicação e sociais, Dalasam apresenta a estética do fervo, músicas passíveis de ser desfrutadas em rádios, baladas, em casa com mensagens políticas de afetos, aceitação e identidade.

O que chega até o presente momento de minha pesquisa é a interpretação de que, através do recorte estabelecido para análises – 2015 e 2016 –, Dalasam estava no momento de consolidação e experimentação do *Queer Rap* advindo dos Estados Unidos e buscava entregar à comunidade LGBTQIA+ momentos de lazer e representação. Portanto, para além de apresentar-se como artista individualmente, o artista segue pensamentos coletivos de contribuir à comunidade através de performances e músicas celebrativas e questionadoras, um novo jeito de construir sua arte.

Sendo o primeiro álbum de sua carreira, seguindo a lógica do jogo de palavras estabelecida desde a escolha do nome artístico até as obras, Dalasam busca recuperar origens identitárias sequestradas pela transplantação de pessoas negras escravizadas – através da linguagem, história e aspectos psicológicos – e busca reconstruir e reconectar sua presença e vivência às diversas vidas que impacta, comobixas e minas pretas.

Trazendo consigo o fervor em forma de protesto – lema escolhido como base de autoria – o jogo de palavras do título do álbum significa “Orgulho Negro Gay”, em interpretação livre: orgulho depois da vergonha. No álbum em questão, Dalasam

acrescenta à temática vivências e questionamentos em torno da vida de bixas pretas periféricas.

Além disso, o artista celebra a possibilidade de ser quem se é. A exposição de seu corpo dissidente racializado na capa do álbum remonta que o que estava por vir bagunçaria papéis de gênero e geraria infortúnios para uma maioria branca cisheteronormativa. Adornado por echarpe de plumas de produção própria, anéis e colares, o corpo de Dalasam performa a quebra de expectativas de um imaginário estético e artístico já consolidado em torno de *rappers*.

Torna-se pertinente salientar que a presença estética disruptiva de gênero do artista na era de *Orgunga* não é encerrada ao término de shows ou eventos. Rico representa a construção total em torno da identidade e, quase que imediatamente, retira de si as marcas e imposições de comportamentos esperados de homens pretos, como podemos observar nas imagens a seguir.

Cabelos alongados, descoloridos, acessórios estéticos considerados femininos, entrelaçados às vestimentas relacionadas ao Movimento Hip-Hop: jaquetas *bomber*, camisas de times de basquete, modelagem ora ajustada ao corpo, ora *over size*. Para além da música, Dalasam torna-se referência de moda e estilo, despontando também como influenciador da naturalização e teor imperativo de expressão interna por meio do estilo.

Ponto interessante na construção de imagem de Dalasam é não se desvencilhar da “quebrada”, mesmo ocupando espaços em Nova York e Europa, como é possível observar na figura a seguir. Não esquecer sua origem faz parte do compromisso assumido no rap, valorizar o início e não se esquecer da trajetória, assim como olhar para novas possibilidades que surgem por e pela arte que cria.

Figura 15 – Rico Dalasam em Taboão da Serra



Fonte: Henrique Grandi / Divulgação

Figura 16 – Rico Dalasam para divulgação do álbum *Orgunga*



Fonte: Henrique Grandi / Divulgação

A faixa de abertura do álbum revela o exercício de economia linguística, jogo de palavras e versos simples de Dalasam. No mesmo exercício, a faixa possui duração de três minutos e cinquenta e um segundos e é repleta de camadas e temáticas em torno de questões raciais, de sexualidade e ancestralidade.

Iniciando pelo título da música, “MiliMili” (2016) faz referência ao tempo; em processo de interpretação, é possível identificar a transição de “mil anos” para “milianos” até chegar a “Mili Mili”, encaixando-se perfeitamente aos versos e rimas e construindo novos sentidos no decorrer da música, como apresentarei adiante.

Fazendo referência ao título do álbum, Dalasam, nos primeiros versos, deixa evidente o orgulho depois da vergonha. O processo de silenciamento e violência do racismo e homofobia transformados em orgulho traz à tona que o artista reconhece que pode ocupar todo e qualquer espaço que queira, como a sequência apresenta: “Iguar petróleo eu tava lá no fundo a MiliMili / Inteligência, caráter, (huh!) cara de pau e feeling Tarde demais pra que esses pela saco me humilhe / Lugar pra nós n'aquário, é mar igual Free Willy” (Dalasam, 2016).

Reconhecendo a “saga do neguin habili” (Dalasam, 20216) de construir rimas para poesias no início da adolescência e, posteriormente, iniciar a carreira de MC nas batalhas de rima do metrô Santa Cruz, fica evidente o teor de afirmação e contestação empregados no álbum. A segunda estrofe da faixa concentra inúmeras referências da própria realidade de Rico e dos processos e temáticas presentes no álbum, como segue:

Se era impossível, eu fiz milagre, lacre (really, really)
 Visão de rua pra ser Lion Man, não Super Billy
 A diferença é que somos Ashanti, eles Chantili
 Porque ser um Dali é rapadura, tru, não é cremily
 Meu pai Marrocos, minha mãe Mara, uhul, Maragogi
 Vira passado igual Rouge, tru, se nós não rugir
 Quem é da lua confunde quem é Raquel e Ruth
 E quem é da rua gira e sabe quem é do hood
 (DALASAM, 2016)

Ao fazer “milagre, lacre (really, really)” (Dalasam, 2016), a construção pouco usual de dois substantivos juntos representa a fluidez e inovação linguística evocada por Dalasam, que, no cenário musical de que faz parte, forja uma nova maneira de se fazer rap através da escassez de espaços que eram permitidos. Ao mencionar o “lacre”, Rico faz menção à gíria da comunidade LGBTQIAPN+ que significa sucesso, arrasar, brilho.

A faixa é repleta de dicotomias importantes à obra e ao objetivo de Dalasam. O contraste entre a “visão de rua pra ser Lion Man, não Super Billy” (Dalasam, 2016) representa o desenho japonês da década de 1973, que representa a transformação de um jovem em um homem-leão superpoderoso, significando as modificações do rap contemporâneo através de Rico Dalasam. Já “Super Billy” faz menção a música Conexão do Morro (CDM), lançada em 2001 para combater a criminalidade e o tráfico infantil de drogas.

Assim sendo, ser Lion Man e não Super Billy também pode significar o compromisso tradicional do rap, através da visão de rua, de alimentar a malícia e perceber quais são os riscos apresentados na rua. Discernir quais são os caminhos para alcançar a transformação que o cerne do rap pauta, a construção de um novo presente para mudar o futuro, e é o que Dalasam faz ao trazer elementos tradicionais para suas faixas.

A repetição de palavras em inglês por toda estrofe reforça a herança pop e queer rap norte-americano, em que, no cenário nacional, se constrói uma nova forma de se pensar e fazer o queer rap. Os efeitos sonoros realizados pelas repetições de rimas terminadas em “i” e “y” contribuem, ainda, para a fluidez da música,

O primeiro verso demonstra percalços para um jovem gay ocupar espaços na cena do rap nacional, mas assim o fez, transformando em “lacre” e sucesso a própria narrativa de forma milagrosa. Seguindo para o terceiro verso, Dalasam apresenta uma de suas referências musicais que, assim como ele, transita pelo movimento Hip-Hop e R&B. Ashanti Douglas é cantora, produtora musical e atriz. Destacou-se na cena musical em 2002 com o álbum de estreia *Ashanti*.

Ademais, é importante observar também que, dentro das dicotomias apresentadas por Dalaboy, contrastes em “a diferença é que somos Ashanti, eles Chantili” (Dalasam, 2016) representam pessoas negras de sucesso, enquanto pessoas brancas não passam de chantili – um elemento doce branco que necessita de complementos para que faça sentido e tenha sabor ressaltado.

No verso em questão, Rico aponta que ele e seus interlocutores são Ashanti, e pessoas brancas, apenas chantili. Utilizo aqui o advérbio “apenas” para representar o caráter reducionista estabelecido na música para falar sobre pessoas brancas, sendo

um processo de reparação e recuperação da identidade sequestrada desde o Brasil colônia.

No quarto verso, Dalasam afirma que ser inovador e onírico como o pintor surrealista Salvador Dali é doce, mas não é mole, não – “porque ser um Dali é rapadura, tru, não é cremily” (Dalasam, 2016). Ainda no mesmo verso, há economia linguística presente em “tru” para caber na rima, sendo truta – forma de chamar pessoas de comunidades periféricas. Portanto, ser inovador, ter sucesso é difícil e desafiador, porém recompensador. Não é algo que se alcança do dia para a noite, principalmente quando se trata de pessoas negras, por isso não é “cremily” – queijo inglês cremoso.

É interessante observar o uso de figuras sonoras como a aliteração, como em “meu pai Marrocos, minha mãe Mara, uhul, Maragogi” (Dalasam, 2016) em que todas as palavras são iniciadas com a letra M, assim como a presença constante de paronomásia para apresentar efeitos sonoros de palavras parônimas para intensificar sentidos opostos, como é o caso de “Rouge” e “rugir”.

Seguindo nesse raciocínio, a construção de “Quem é da lua confunde quem é Raquel e Ruth/ E quem é da rua gira se sabe quem é do hood” (Dalasam, 2016) é a representação da complexidade de rimas que, para além de questões sonoras, existem através das construções de sentido, uma vez que, fazendo referência à novela *Mulheres de Areia* (1993), que conta a história das irmãs gêmeas Raquel e Ruth – vilã e mocinha, respectivamente –, Dalasam constrói a rima relacionando ao “hood”, reconhecendo quem faz parte do “corre” e quem não contribui.

Fazendo referência ao acrônimo do nome artístico e valendo-se de economias linguísticas como em “habili”, “MiliMili”, Rico entrega que vestir a própria pele não é um processo fácil. Requer assumir os riscos e dançar na corda bamba da existência contraditória pela sociedade, para além do papel precursor do *Queer Rap* brasileiro. Ainda na mesma estrofe, evoca “Meu pai Marrocos” (Dalasam, 2016), fazendo referência ao processo de reconhecimento do território africano e ao resgate da identidade ancestral para a própria formação enquanto artista.

Percebe-se que a segunda estrofe apresenta as temáticas centrais de todo álbum, de todas as narrativas que seguirão pelas faixas seguintes, como apresentado anteriormente. Pude interpretar que a faixa inicial é a síntese do período artístico de

Rico, é um convite para acompanhar o desenrolar das narrativas que foram apresentadas, desperta a curiosidade dos interlocutores para acompanharem os desfechos e resultados.

Na estrofe seguinte, Dalasam apresenta o descontentamento coletivo da apropriação de pessoas brancas das criações de artistas negros, citando o apagamento da cantora e compositora norte-americana Sister Rosetta Tharpe. A artista é um dos nomes de maior relevância para a fundação do Rock, por conseguinte, sendo mulher e negra, foi retirada dos holofotes do gênero musical.

Cansei de ver nós cria, eles toma a MiliMili
 Igual Rock
 Me restou ler O Menelik
 África era orquestra com a boca já há MiliMili
 Então corre
 É a saga do neguinho habili
 (África é MiliMili)
 (Dalasam, 2016)

Ainda na mesma estrofe, o compositor e performer apresenta um dos versos de maior conexão ancestral. Ao evocar que o continente africano produzia músicas e histórias perpetuadas pela oralidade em “África era orquestra com a boca já há MiliMili” (Dalasam, 2016), Dalasam faz menção à diáspora negra. Assim, refere-se à preservação da oralidade como tentativa de conservação da identidade linguística, religiosa, cultural e familiar de pessoas negras escravizadas transplantadas do continente africano para o Ocidente pelo Atlântico.

Também faz menção a uma das correntes de origem do rap advindo das literaturas orais africanas e, mais uma vez, convite aos ouvintes para acompanharem a trajetória do “neguinho habili” (Dalasam, 2016) – economia linguística para construção da rima, fazendo referência à habilidade, jogo de palavras que reforça a construção e reconhecimento próprio enquanto artista.

A faixa “Riquíssima - Remix”, seguindo a trajetória autobiográfica de Dalasam, representa a concretização dos projetos e a superação de questões desafiadoras na arte e na vida. É possível perceber, no decorrer das músicas, referências a novelas e personagens marcantes, como é o caso do verso “Brasini, injeção da Lívia Marine”,

em que traz para o diálogo a personagem da novela *Salve Jorge* (2013), em que a vilã Livia Marine, vivida por Claudia Raia, aplicava injeções fatais em suas vítimas.

Da mesma forma, o mesmo ocorre com os versos de Dalasam, vão direto ao ponto. A fusão do primeiro verso ao segundo – “eu sou um hit machine de... Desde das matinê” – representa o sucesso e os pontos certos para atingir os alvos, sem chance de reação, bem como o fato de que o sucesso é a única opção, já que o rapper vem “metralhando” a cena musical com hits de sucesso.

Brasini, injeção da Livia Marine
 Eu sou um hit machine de... Desde das matinê
 Magina, achou que eu tava louco de Martini
 Pô, entre tiras e deallers

Eu não entro nessas filas
 Sou fina, primeiro do ramo afirma
 Driblo o que a vida destina
 Entre michê e cafetina

(DALASAM, 2016)

Bagunçando a cena do rap comum aos homens heterossexuais, ao se identificar no feminino e no masculino no mesmo verso, Dalasam reforça que está apresentando novas perspectivas ao cenário musical, uma forma única de pensar a arte. Seguindo, ao ser considerado o precursor do movimento *queer rap* no Brasil, ainda reforça: “sou fina, primeiro do ramo afirma” (Dalasam, 2016).

Neste momento, fica evidente a relevância do manifesto contrassexual de Paul B. Preciado (2004) – que é lido como o fim da natureza como ordem de sujeição de determinados corpos a outros – para a compreensão das obras de Rico. É a diferenciação do gênero e sexo através de uma origem social heterodeterminada (Preciado, 2004).

Rico Dalasam, biologicamente um homem cis que se identifica no masculino, ao fazer menções sobre si mesmo no feminino, rompe as fronteiras heterodeterminadas da fragilidade, pois na contrassexualidade há renúncia de uma identidade sexual fechada e predeterminada.

A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transexual”, bem como suas práticas de identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes de aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação... (PRECIADO, 2004, p. 22)

Na música, é possível visualizar tal conceituação nos seguintes trechos:

Eita, sou filho de mãe nordestina
Dei minha cara na medina
Pô, traição não combina
Eis aqui um negrinho cheio de querer
Trocando campos Elíseos
Por Champs Elysées

Cremes pra não envelhecer
Curtindo um Michael Bublê
No cash, sem miserê
Na maior diguinitê

(DALASAM, 2016)

As estrofes anteriores estão carregadas de referências nordestinas, árabes e francesas. Ao trazer “eita, sou filho de mãe nordestina / dei minha cara na medina” (Dalasam, 2016), Rico apresenta sua origem familiar demonstrando a força da mãe ao migrar do Nordeste para o Sudeste em busca de melhores condições de vida, assim como exibe a coragem de “dar a cara na medina”. Nesse verso, “medina” – palavra árabe para cidades antigas marroquinas que Rico busca resgatar (“meu pai Marrocos, minha mãe Maragogi”) – faz menção à cidade de São Paulo, a explorá-la, mergulhar.

O “negrinho cheio de querer” (Dalasam, 2016) faz menção ao rap tradicional e, ao utilizá-lo como base, acrescenta mais sentidos às poesias ao trocar “campos Elíseos / por Champs Elysées” (Dalasam, 2016) e trazer a França como referência nas questões estéticas de autocuidado e de cultura. Dalaboy inova ao trazer “cremes pra não envelhecer/ curtindo um Michael Bublê” (Dalasam, 2016), assim como constrói rimas com francês à brasileira “no cash, sem miserê / na maior diguinitê” (Dalasam, 2016).

No ano de 2016, ao lançar *Orgunga*, Rico torna-se também referência de estilo e de estética. O rapper mais uma vez rompe fronteiras jamais atravessadas pelo rap e é convidado para fazer parte da campanha publicitária de maquiagens da marca Avon, ao lado da também rapper Karol Conka. Além das fronteiras do rap, Dalaboy rompe também fronteiras do que se considera masculino e feminino ao trazer a público o fato de usar maquiagens e se orgulhar, representando, mais uma vez, o orgulho depois da vergonha.

Figura 17 – Rico Dalasam para Avon



Fonte: Foto de divulgação oficial Avon – novos olhares

A faixa “Dalasam” carrega o mesmo acrônimo construído para nomear a persona pública de Jefferson Ricardo. É construída para apresentar, oficialmente, o artista ao cenário musical. Ao rimar que “vem lá o Rico Dalasam / Vem pelas duas da manhã / Carol do drink de manhã / Na contenção” (Dalasam, 2016), *Dalaboy* representa o que é conhecido como “rolê”, estando em papel de destaque, apontando que já é conhecido pelo espaço, já que sabem qual seu drink predileto.

Vem lá o rico Dalasam
Vem pelas duas da manhã
Carol do drink de maçã
Na contenção

É o terror dos Rockingham
No degradé do Ray Ban
Rapando pelo Butantã
O jatinho tá bom?

(DALASAM, 2016)

Fazendo menção à dupla sertaneja Munhoz & Mariano, que emplacou o hit “Camaro Amarelo” (2011), em que cantavam que atingiram o sucesso e o destaque afetivo ao comprarem um camaro amarelo, e Dalasam apresenta o contraponto: “Doce sem Camaro, é o néctar, é o flan” (Dalasam, 2016). Mesmo não acessando os mesmos lugares sociais e econômicos, Dalasam estava em local de prestígio, visibilidade, da melhor qualidade e naturalidade ao mencionar néctar e flan.

Sair das estruturas básicas e necessárias para sobrevivência, “Viver é mais do que ter o que comer / É ter o soul, blowman / É parar e pedir s’il vous plaît du vin / E ter a cara nas TV, rádio e Magazã / C’est combien?” (Dalasam, 2016), Rico evoca a existência de um novo imaginário. Utilizar marcas internacionais, viajar pela Europa e consumir vinhos caros, falar francês e transitar por todos os veículos de comunicação. Nestes versos ainda há presença de economia linguística para construção rítmica e poética: “Magazã” faz menção às revistas magazine de celebridades.

Stuart Hall (2003), um dos precursores dos estudos culturais, teoriza os atravessamentos das identidades negras por outras, como o gênero e a sexualidade. Também aborda a questão paradigmática da teoria cultural, ressalta a natureza hibridizada, especialmente, das identidades diaspóricas. Ao refletir a condição de diáspora para o desenvolvimento de identidades, o dicionário Oxford assume como: “dispersão de um povo em consequência do preconceito ou perseguição política, religiosa ou étnica”.

Para elucidar a valorização e (re)construção de identidade de bixas pretas, no que tange à sexualidade e raça, através do álbum *Orgunga* (2016), utilizo o suporte de Hall no livro *Da diáspora – identidades e mediações culturais* (2003) para traçar o processo de desenvolvimento de identidades diaspóricas, em que: “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (Hall, 2003, p. 27). É na multiplicidade de identidades que o álbum se localiza, contribuindo para identificação de bixas pretas.

Sendo assim, ao refletir acerca do desenvolvimento de identidade, Hall (2003) aponta que o corpo, o estilo e a música ocupam o centro da diáspora negra no desenvolvimento de tradições. Essas tradições são “questões profundas de transmissão e herança cultural, de relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora”. Sendo assim, é possível refletir que as literaturas orais africanas em condição de diáspora contribuíram para a constituição do que conhecemos por rap e foram transmitidas ao queer rap.

Acredito que esses repertórios da cultura popular negra – uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante – eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais conexões foram forjadas. A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas das ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano – cito novamente Cornel West –, conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do

corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade (HALL, 2003, p.343)

Ao assumir o corpo como unidade central de representação, Rico Dalasam traz na faixa “Dalasam” a materialização de colocar-se como agente, trajetória de representação e personificação do que concentra ser um corpo negro, gay nas periferias do afeto, em que: “” tá aqui. Quanto custou? Sabe? Quanto custou? Sabe? / Eu posso não ser o príncipe encantado do meu príncipe encantado / Mas eu sou Dalasam, seu pred” (Dalasam, 2016). Sobre o corpo, Freitas (2018) afirma:

Assim, segundo Hall, dentro das culturas diaspóricas negras, o corpo é uma tela de representação. A cultura hip-hop, uma das culturas negras mais populares do mundo há quase cinco décadas, confere ao corpo um lugar central: a forma em que os membros desta cultura falam, se portam, se vestem, usam seus cabelos, dançam e caminham são códigos que dificilmente podem ser separados da compreensão da manifestação musical e poética desta cultura, do rap enquanto arte. (FREITAS, 2018, p.69)

Para além, ao refletir sobre identidade, uma identidade comum aos seres humanos: são todos da espécie humana. Porém, ao pensar na construção em torno da identidade, é preciso ir além, uma vez que existem outros atravessamentos que interpelam vivências e experiências de sujeitos, como as dicotomias: homem x mulher; hetero x homo; negro x branco.

Indo além, ao pensar as identidades, é preciso pensar nas negativas que se dão ao fazer parte de determinado recorte/grupo social não necessariamente minorizado, ou seja: ao identificar-se como homem, ser mulher está automaticamente anulado; bem como ser homossexual anula automaticamente a possibilidade da heterossexualidade.

Sendo assim, ao refletir acerca da identidade, é preciso refletir nas relações de poder que são estabelecidas pelas escolhas – conscientes e inconscientes – e, ainda, conforme Foucault (1997, p. 09) aponta como cerne da identidade: “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos, refrear-lhe o acontecimento aleatório, disfarçar a sua pesada, temível materialidade”.

A faixa “Esse close eu dei”, de duração de dois minutos e meio, é iniciada por uma cítara que se funde à voz de Rico ao ponto de não se saber o que é o instrumento

musical e o que é a voz do rapper. Composta por *sample* de tiros e beats, Dalasam ressignifica o lugar de violência e reconstrói uma nova forma de interpretar rap e convida:

Sente esse calafrio, bee
Guarda esses dollar bill que
Hoje é com o Dala, viu
Vim cravado Lanvin e Mcqueen

Bem Lacroix
Favela vem hackear
Pra quem vem caçoar, vim tumultuar
Trazendo batidão que faz o bumbum suar

Um rapper flop pediu mais três Cirocs
Pra mim que sou milk shake loque
Chora e dá um Google
Vê que eu cheguei bold na Vogue NY

(Dalasam, Esse close eu dei, 2016)

A faixa, assim como o álbum em questão, é composta pelo fenômeno de multilinguismo, comum à poesia contemporânea. Assim como nas faixas anteriores, “Esse close eu dei” apresenta elementos linguísticos da língua portuguesa, inglesa e francesa. É possível identificar o fenômeno desde o título da faixa, em que *close* não está em seu sentido literal de fechar, mas sim em relação ao lacre.

Também é possível observar o fenômeno no verso “vim cravado de Lanvin e Mcqueen” (Dalasam, 2016), fazendo menção a dois estilistas de moda. A primeira, francesa, Jeane Lanvin, e o segundo, Alexander Mcqueen, estilista inglês. Dalasam evoca a moda europeia nas faixas junto à língua inglesa e rompe o estigma de que um jovem negro, gay e periférico não pode acessar determinados espaços e peças, assim como produzir as próprias roupas, por isso está “bem Lacroix / favela vem hackear” (Dalasam, 2016).

Utilizando também o estilista de moda francês Christian Lacroix junto à palavra “hackear”, que deriva do inglês, Dalasam traz uma gama de referências de moda por fazer parte de sua realidade profissional e de identificação. Até os vinte e oito anos trabalhou como personal stylist e traz à tona referências para que seus interlocutores conheçam sua história, assim como “favela vem hackear”, significando o fato de ocupar novos espaços, novos trânsitos geográficos – de Taboão da Serra para o centro de São Paulo –, simbólicos e do rap para grandes nomes da moda.

Munido do Gangsta Queen, como mencionado anteriormente, Dalasam representa a ostentação por meio de dólares e marcas conceituadas de valores

exorbitantes em relação à realidade das periferias brasileiras, fazendo menção à periferia de Taboão da Serra, local onde nasceu e cresceu. Sendo responsável por pagar a conta (“guarda esses dollar bill que / hoje é com o Dala, viu”), Dalasam desenha uma nova realidade identitária proposta pelo sucesso da bixa preta “cravada de Lavin e Mcqueen”. Ainda na estrofe, é possível identificar o cuidado de *Dalaboy* sobre si e toda comunidade que o cerca, em que:

Para Dalasam, cuidar de si é uma questão ética que necessariamente implica no cuidado ao próximo. Roupas, cabelos e looks são ferramentas de vida usadas para defender sua forma de existência da morte metafórica ou real à qual ela está fadada pelo preconceito, principalmente frente à onda conservadora que vivemos no Brasil contemporâneo: juízes que aprovam a cura gay, exposições LGBTQ taxadas como portadoras de “conteúdo impróprio” e canceladas (FREITAS, 2018, p. 83).

Figura 18 – cena inicial do clipe “Esse close eu dei”



Fonte: “Esse close eu dei” (2016), videoclipe oficial

Dalasam reforça o que está presente na primeira estrofe: “hackear” o sistema, forjar uma nova realidade diferente da realidade pré-determinada e pré-concebida ao se pensar na periferia e bixas pretas. Em tom afirmativo e imperativo, como precursor do rap produzido por bixas pretas, Dalasam ameaça com fervor dançante: “pra quem vem caçoar, vim tumutar / trazendo batidão que faz bumbum suar”.

[...] carregam a utopia de que as pessoas ouçam as mensagens de suas músicas através da dança, que seus corpos percebam e entendam a alteridade e desconstruam os preconceitos, que a dança faça com que os corpos entendam o que a mente não consegue entender, que a teoria se torne prática tanto na arte quanto na vida, que esses corpos engendrem uma nova comunidade. (FREITAS, 2018, p. 81)

Flop é palavra inglesa que, em tradução livre, significa fracasso. Portanto, Dalasam segue apresentando dualidades no verso “um rapper flop pediu mais três Cirocs”, pois não é possível estar no fracasso e consumir uma das marcas de vodca mais caras do mundo, Ciroc. Por isso, ao afirmar que não está no esquecimento ou fracasso, aponta que alcançou espaços de forma audaciosa como a participação na revista Vogue Nova York – “cheguei bold na revista Vogue NY” (Dalasam, 2016).

Acostumado com o destaque e o brilho, Dalasam afirma estar em um novo espaço jamais frequentado por alguém como ele (negro, periférico e gay), abrindo novos caminhos para desenvolver um novo imaginário e uma nova construção de identidade às bixas pretas que também estão no “close”, como em: “vem e aceita que onde ninguém foi eu vou tá / vê bem e vem, que pra variar / esse close eu dei” (Dalasam, 2016)

Em contrapartida, pensar na construção estética do videoclipe é pensar em um Dalasam com cabelos diferentes, coloridos, roupas extravagantes produzidas e criadas por ele mesmo, ou seja, pensar o corpo como agente ativo da e pela construção de sentido da obra munida de desejos e possibilidades, em que:

Discorrer sobre o corpo é trazer à tona o discurso, o que floresce enquanto particular e social. Corpo enquanto ferramenta de prazer e dor, de desejos e imposições. Imposições sugeridas, anunciadas, promovidas no âmbito social. Corpos que podem estar sendo absolvidos ou condenados, explorados, negados, expostos em uma sociedade que, como a brasileira, é perpassada por comportamentos machistas. (CORTEZ; OMINE; BISCAIA, 2018, p. 07)

Ao emprestar o próprio corpo para o videoclipe, Dalasam traz à tona o sentido do corpo enquanto instrumento artístico, comum à arte contemporânea e, como aqui focado, na cena musical brasileira contemporânea não seria diferente. Torna-se importante a presença do corpo para desmistificar e desconstruir ideias equivocadas em torno de corpos pretos bixas. Ao assumir o risco de entregar o próprio corpo à arte, é possível refletir:

Na Arte Contemporânea, um elemento muito presente em manifestações artísticas é o uso do próprio corpo do artista, cujo objetivo é desfetichizar o corpo humano, extinguindo a exaltação à beleza a que ele foi destinado ao longo dos séculos pela literatura, pintura e escultura - o objetivo é trazê-lo de volta ao seu lugar de pertencimento: o de instrumento do homem. (CORTEZ; OMINE; BISCAIA, 2018, p. 8)

Assim sendo, a faixa melódica é materializada por um videoclipe acelerado, atravessado por uma hiperestimulação da visão, rico em imagens e referências à arte contemporânea com a qual Rico dialoga. Cores fortes, extravagância, fios interligados

que compõem o cenário, cabelos ao vento fazendo alusão às divas pop são elementos fulcrais à concepção de *close* de Dalasam.

Figura 19 – cena do clipe “Esse Close eu dei”



Fonte: “Esse close eu dei” (2016), videoclipe oficial

Figura 20 – Rico Dalasam para “Esse close eu dei”



Fonte: “Esse close eu dei” (2016), videoclipe oficial

Ao utilizar a moldura vazia para evidenciar o próprio corpo, Dalaboy transforma-se em arte, esvazia a arte substância e matéria e coloca o corpo em evidência. Mesmo que envolto pelas molduras que delimitam os espaços da obra artística, a mensagem do rapper é clara: há consciência de que sua imagem está em destaque por questões comerciais e ele está aproveitando para apresentar-se de forma integral ao mundo.

Figura 21 – Rico Dalasam emoldurado para arte: “Esse close eu dei”



Fonte: “Esse close eu dei” (2016), videoclipe oficial

Portanto, ao pensar na atuação do corpo nas *performances*, reflito acerca da conexão direta entre emissor e receptor. Pensando no videoclipe de “Esse close eu dei”, a performance de Dalasam e do corpo de baile contribui para o acréscimo de sentido à faixa, uma vez que os corpos ilustram e performam a interpretação da letra.

E, ainda, pensando nas *performances* de Rico de cabelo platinado, liso, alongado e trançado, roupas ditas femininas, ora masculinas, é possível entender que a *performance* corporal é advinda de uma construção social e cultural, bem como enxergar no corpo uma maneira de criar e possibilitar novas narrativas como produto de uma construção simbólica.

A partir da ocupação do corpo como parte principal para atos artísticos, novas propostas foram elaboradas; citações através de objetos referentes ao corpo, como roupas, acessórios etc.; objetos das tecnologias da imagem (fotografia, vídeo, computador) e até mesmo utilizando como referencial os conjuntos convencionais, como a pintura, o desenho, a gravura e a escultura, passando a existir das novas formações “as instalações”. (CORTEZ; OMINE; BISCAIA, 2018, p. 10)

A faixa “Honestamente” reflete o atual relacionamento de Dalasam. Na época, o artista propôs ao namorado (um homem branco) relacionamento aberto. Na letra, é possível perceber que a proposta evoca a possibilidade de poder de escolha que antes foi negada. Estar em evidência por conta da carreira musical significou também estar em evidência para afetos românticos, encontros possíveis.

Nos primeiros versos da música é possível perceber que, para além de proposta, Dalasam entrega confiança e certeza do modelo de afeto e relação em que

gostaria de estar, o que me leva a refletir que estar no lugar de escolha é sair da subalternidade. Quando penso em poder de escolha, reflito sobre incontáveis vezes e momentos em que bichas pretas não tiveram essa possibilidade, pois sequer afeto lhes era possível.

Quer cuidar de mim?
 Entra no meu ritmo
 Divido o meu íntimo
 Te faço sorrir

Quer cuidar de mim?
 Tem que ser legítimo
 Se for só pra isso, amor
 Tem tantos por aí

A partir de agora, Dalasam é capaz de compreender que afetos vazios e rasos, encontros às escuras ou excesso de controle não constroem uma boa relação. Ser refém de um modelo único de amor que é amplamente celebrado com sucesso – majoritariamente por pessoas brancas – pode provocar inseguranças, incertezas e incansáveis buscas pelo inatingível, causando traumas e garantia de solidão, como os versos seguintes entregam:

Que manda mensagem, assim
 Pra hoje ou mais tarde ir
 Dizendo bobagem, tentando atrair
 Uns pela sacanagem
 Outros pagando de louco
 Até têm uns bonitinho
 Mas eu não tô afim

Ficar só é ruim
 Quem tá, sabe o quanto
 Me adaptei no rolê de canto
 Dancei só, reparei os malandros
 Parei de sair, né?

Os versos acima representam a realidade de muitas bichas pretas, reféns da solidão e do sigilo de afetos. Encontros escondidos, violência disfarçada de carinho e

cuidado – muitas vezes única forma de afeto que vivenciaram. Olhar ao redor e perceber que são enxergadas, mas não são vistas. Não são eleitas para o beijo frenético da balada, para andar de mãos dadas pela cidade – para além da cama e do sexo.

É no isolamento e na solidão que traumas são desenvolvidos; depressão, ansiedade e identidade e autoestima abaladas são munição perfeita para o fortalecimento do racismo e de padrões estéticos de masculinidade ideal pela visão do colonizador. Nesses cenários, tomam por verdade única e absoluta o condicionamento à solidão, adaptam-se a condição de invisíveis e esquecidas até por si mesmas.

“Honestamente” (2016) é íntima, é o momento do álbum em que Rico demonstra sentir tanto e de tantas formas que extrapola para a canção, entrega para os versos o que já não cabe apenas ao sentir. É o recado para a arte de que novas configurações afetivas estão se materializando na canção, na performance, na interpretação.

Nem perdendo, nem me encontrando
Perdi um ouro por tá viajando
Têm três que flertam há mili ano
Cantei pra ver o amor surgir

Pouso forçado
Querer ter eu inteiro do lado
Eu que tô no mundão
Vale aprender a dividir

Coração tem espaço
Quando é sem posta e sem prazo
E jaulas revelam que, se não for isso
É viver infeliz

(DALASAM, 2016)

As duas últimas faixas do álbum, “Relógios” e “Vambora”, são a materialização do hibridismo rítmico do álbum *Orgunga* e da proposta do *queer rap*. Com referências do pop rock, rap e MPB, Dalasam constrói, assim como em todo álbum, uma

atmosfera dançante e melódica que dificulta a identificação precisa do ritmo que está se apresentando, e esse é o objetivo.

Por todas as análises do álbum, bem como da trajetória de Dalasam, fica evidente que o artista não busca se encaixar em determinado ritmo ou espaço. Assume referências do rap – de grande influência e relevância para a formação de sua identidade – bem como referências pop que também fazem parte de sua realidade e formação enquanto sujeito. Portanto, ao olhar para as obras de Rico, é possível perceber que elas são a materialização da existência do artista – híbridas.

Com *sample* de relógios e despertadores, *beats* acompanhados da cadência de guitarras e percussão, a faixa “Relógios” é o exemplo da construção de ritmos estabelecida por Dalasam ao longo de todo álbum em parceria com os produtores citados anteriormente.

Com a inclusão de instrumentos não tão comuns ao rap, como os citados, a voz torna-se instrumento musical e contribui para a construção de ritmos e sentidos. Para elucidar essas percepções, ao analisar a *performance* da música durante o programa *Cultura Livre*, 2017, da TV Cultura, fica evidente a disposição de novos instrumentos para além das mesas e pick-ups de DJ's:

Figura 22 – Rico Dalasam e banda



Fonte: *Cultura Livre* (2016)

O encontro com a *performance* contribuiu para identificar a organicidade e a fluidez presentes na fusão da poesia, voz, batidas e instrumentos musicais que, em parceria, construíram e complementaram sentido à faixa. É durante a performance

que se materializa a complexidade desenvolvida na trajetória apresentada por Dalasam.

Chegando ao final da trajetória dos vinte e sete anos de vida apresentada por Dalasam através do álbum, a faixa confirma a superação e a transformação da vergonha em orgulho, deixando no passado paralisias e estagnações, e mostra que o tempo contribuiu para a maturidade – do álbum e do artista – como nos versos iniciais: “a cada vez que você diz adeus é o que te paralisa / você se torna uma pessoa mais livre / mais livre. Cada vez mais livre” (Dalasam, 2016)

Se entenda com o tempo e dance a dança do adeus
E avante ao bar flutuante
No risco como dois amantes
No breu do recomeço e um retrato do seu passado
Sou eu, bem melhor agora
Sem rédeas, acende as ribaltas
Me chama de Orfeu

(DALASAM, 2016)

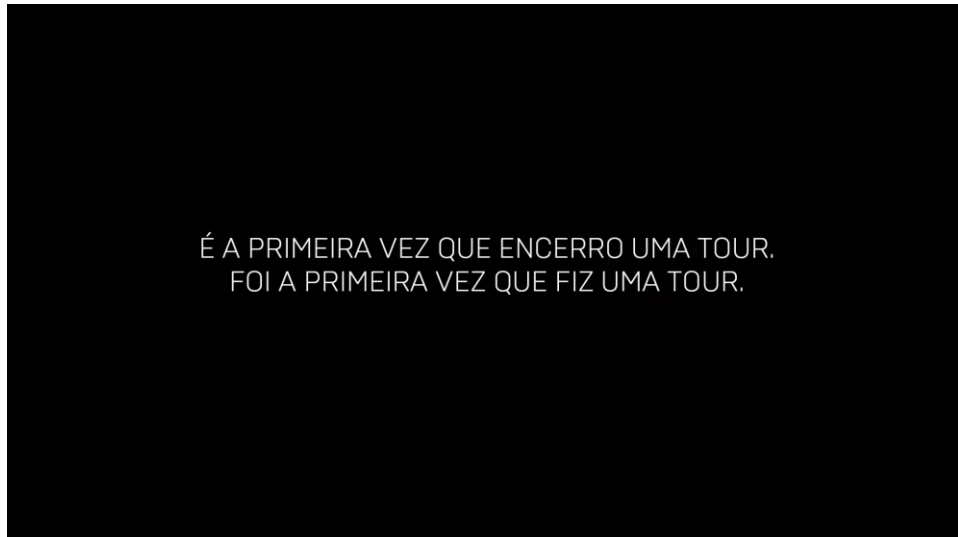
Na música é possível perceber o tom autoafirmativo de toda trajetória cantada anteriormente. “Relógios” é a confirmação do orgulho, do recomeço, “sou eu, bem melhor agora”. Livre, “sem rédeas, acende as ribaltas”, Dalasam faz menção às luzes colocadas no palco para destacar atores/atrizes e orquestras e se funde à Orfeu – cantor e poeta de cultos à Dionísio, deus do teatro e das artes.

A construção de complexidade de Dalasam, ao que é possível concluir, coloca em xeque discursos deterministas de que as composições de rap são simplistas, rasas e avessas às poesias tradicionais, assim como as obras de Racionais MC’s e Emicida, mencionados anteriormente. É possível considerar que as rimas de *Dalaboy* são a ode à liberdade e ao mergulho profundo às subjetividades. “Vambora”, a última faixa do álbum, encerra a trajetória de *Orgunga*. O encerramento é no mesmo ponto de início: a cidade de São Paulo. Ao ouvir e analisar a faixa, é possível observar o teor de encerramento – do álbum e da vergonha. A vergonha que se tornou matéria-prima para dar vazão e lugar ao orgulho, o encerramento de um processo que traz consigo uma nova versão, uma nova visão de si mesmo e do outro pelo artista e intérprete.

O videoclipe da faixa é gravado para celebrar o encerramento da turnê do álbum; é intitulado “Vambora (despedida de *Orgunga*)” e conta com texto de agradecimento do próprio artista, que, através do encontro com o público, materializa a mensagem principal do álbum: fervor em forma de protesto para falar de orgulho. Dalasam traz

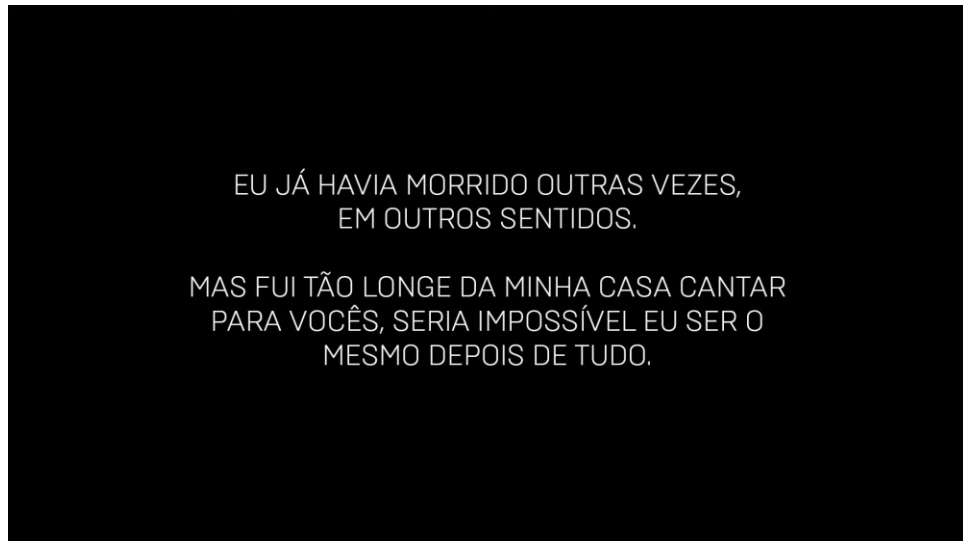
para o coletivo suas vivências e trajetórias e confirma a possibilidade da identificação coletiva e forja novas possibilidades de ser e estar no mundo.

Figura 23 – escritos de “Vambora” 1



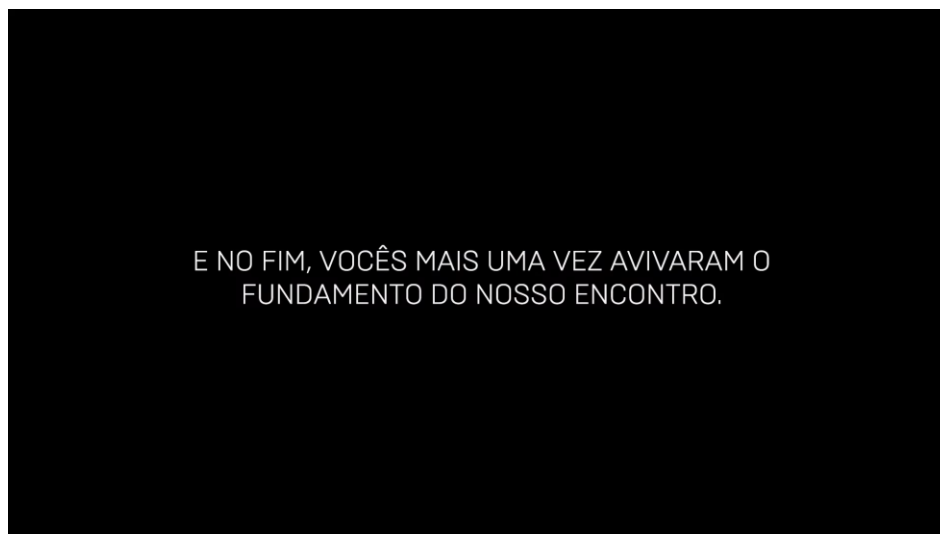
Fonte: Youtube

Figura 24 – escritos de “Vambora” 2



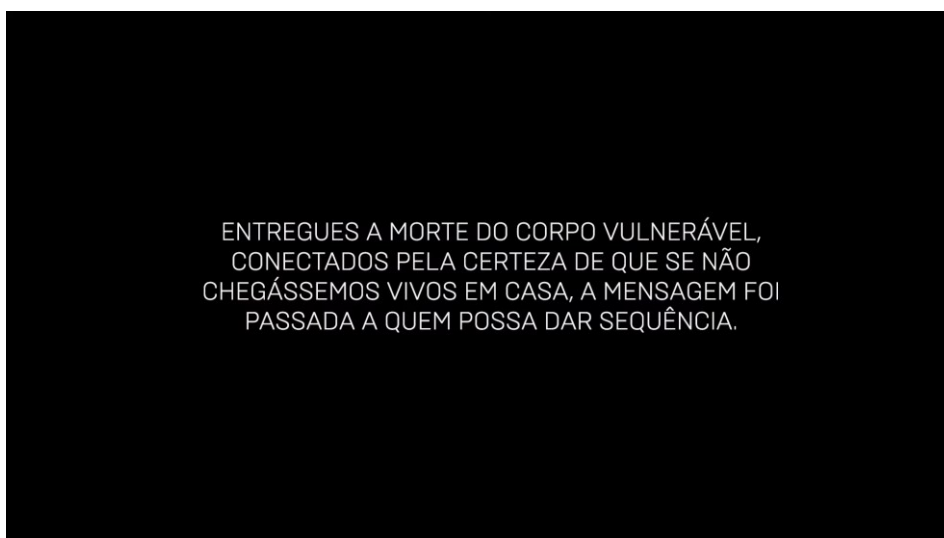
Fonte: Youtube

Figura 25 – escritos de “Vambora” 3



Fonte Youtube

Figura 26 – escritos de “Vambora” 4



Fonte: Youtube

O clipe foi gravado em parceria com a Casa 1 – república de acolhida, centro cultural e clínica social fundada em 2017 para receber pessoas LBGTQIAPN+ em situação de vulnerabilidade social, física e de moradia. Na parceria com a república de acolhida, fica evidente o propósito de Dalasam ao compartilhar a própria trajetória, buscando atingir e influenciar outras vivências e trajetórias.

Figura 27 – Rico e moradoras da Casa1



Fonte: Youtube

Na imagem anterior é possível observar paredes grafitadas, Dalasam e pessoas LGBTQIAPN+ dançando, evidenciando que há possibilidade de protestar pelo fervo. É a materialização e a tradução da arte do rapper: o encontro da cultura hip-hop com o pop e a comunidade LGBTQIAPN+, traduzindo o queer rap. Ao final do clipe e da canção – que encerra o álbum – *Dalaboy* entrega que segue acreditando no fervo em forma de protesto, na possibilidade de mudança e impacto na e pela arte, utilizando o corpo e a voz para materializar sentidos e mudanças.

2.6 *Dolores Dala Guardiã do Alívio (2021) e Fim das tentativas (2022)*

Após um período de *hiato* na carreira por questões emocionais, Dalasam retorna ao cenário musical com estética inesperada e surpreendente. Diferentemente das obras anteriores, o *rapper* traz consigo silêncio, recolhimento, narrativas sobre afetos negados e a recodificação da identidade e constituição da América Latina para pessoas negras. As questões abordadas pelo álbum, principalmente no que tange à dor, são percebidas pelos videoclipes e aparições públicas do artista.

Dolores Dala Guardiã do Alívio (2021) – aqui chamado de *DDGA* – é mais um exercício de resgate da identidade coletiva que é atravessada por questões afetivas e românticas vividas pelo compositor. Lançado no período da pandemia da Covid-19, o álbum chega em momento oportuno para confortar bixas pretas que, pelo isolamento

social, enfrentaram o momento mais acentuado de solidão. É o processo de reencontro do artista consigo mesmo e com seu público que, no período citado anteriormente, conectou-se de forma natural ao novo lançamento.

Composta por onze faixas – “DDGA”; “Expresso Sudamericah”; “Não é comigo”; “Última vez”; “Braille”; “Mudou como?”; “Supstah”; “Circular 3”; “Vividir”; “Outros Finais”; “Estrangeiro” – e um filme, Dalasam versa sobre uma relação inter-racial conturbada e atravessada pelo racismo, como apresentarei posteriormente, e a recuperação da trajetória e da identidade negra latino-americana através de elementos estéticos, rítmicos e discursivos.

Cabelos trançados e posteriormente raspados, poucos acessórios, ora de túnica, ora sem camisa, uma construção estética profunda e simplista ao mesmo tempo, buscando evidenciar o corpo-matéria-espécie do compositor e intérprete. A construção estética da nova era do momento traz consigo tons claros, roupas sóbrias, ambientes escurecidos e acinzentados, representando o cerne da obra que consome e traduz, pela imagem, o artista.

Dor e alívio são apresentados em videoclipes, publicações no Instagram – como segue – e entrevistas virtuais. Mais uma vez Dalasam entrega-se inteiramente à arte pela verdade e honestidade de seu atual momento de vida, buscando o alívio em meio à dor. Em consonância aos processos apresentados, o álbum busca resgatar a memória e a identidade dos negros latino-americanos.

Em *DDGA* (2021), ao resgatar a memória e identidade negra latino-americana, Dalasam traz que o alívio “nunca foi na confusão dos ódios, na distração dos brancos” (DDGA, 2021). O rapper busca reconstituir elementos culturais da América Latina e utiliza elementos do catolicismo como o Sagrado Coração e Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil e figura materna representativa de proteção e cuidado, com flores e pinturas com símbolos criados pelo artista, como fica evidente em *Dolores Dala Guardiã do Alívio – o filme* (2021).

Figura 28 – Cena do filme *Dolores Dala Guardiã do Alívio*



Fonte: Youtube

Figura 29 – Religião em *Dolores Dala Guardiã do Alívio*



Fonte: Youtube

Durante a disciplina de mestrado “Literatura, Memória e Identidades”, da Universidade Federal de Uberlândia, tive acesso ao livro *Conceitos de Literatura e Cultura Transculturação e Transculturação Narrativa* (2005) de Livia de Freitas Reis (UFF). Para formação da América Latina transculturada, são considerados três elementos, conforme proposto por Fernando Ortiz Fernández (1940): aculturação, desculturação parcial e a neoculturação.

Aculturação é o processo de retirada da cultura de determinado povo ou grupo, como ocorreu na transplantação de pessoas negras da África para América pelo Atlântico; desculturação parcial é o processo de inclusão forçada da cultura dominante; e a neoculturação é a absorção do que restou da cultura original fundida à cultura dominante, dando origem a uma nova forma.

No filme de *DDGA*, confundem-se sentimentos próprios de Dalasam ao processo de formação de identidade latino-americana que comprovo pela transculturação cubana e da América Latina como um todo, proposta por Fernando Ortiz Fernández, antropólogo conhecido como o terceiro descobridor cubano, no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). O objetivo do livro é a compreensão da América Latina por meio de métodos latino-americanos, assim como a obra de Rico Dalasam.

Ponto em comum entre Ortiz e Dalasam está no pioneirismo. Enquanto Ortiz propõe uma América Latina para latino-americanos, Dalasam propõe um espaço artístico (queer rap brasileiro) para comunidade LGBTQIAPN+ no movimento hip-hop. E, em sua última produção, Dalasam está em busca de alívio após episódios de profundo sofrimento e recolhimento, transformar a dor em alívio assim como transformou o ferver em protesto.

O antropólogo cubano foi pioneiro ao elaborar um edifício teórico capaz de entender e explicar os paradoxos culturais que fazem parte da origem e formação dos povos latino-americanos, sempre buscando uma forma de ver o homem em sua multiplicidade, de ressaltar seu potencial ativo e criativo." (REIS, 2005, p. 469)

É possível identificar o processo transculturado na obra de Dalasam através da escolha do espanhol para primeira palavra do título (*Dolores*), a escolha estética, bem como pela faixa "Estrangeiro" (2020): "Deixa eu explicar essa geopolíti / Cansei de você me polir / Toda vez que eu brilho quer me tolher / Nunca vi tanta tolice". Os versos, assim como a faixa como um todo, representam a relação de dominador e dominado, a tomada de consciência de saída do lugar comum a que estava condicionado.

Figura 30 – Capa do álbum *Dolores Dala Guardiã do Alívio*



Fonte: capa de divulgação

Figura 31 – divulgação DDGA



Fonte: Larissa Zaidan

Lançado em 2021, é possível observar um autor-intérprete-performer desnudo, fragilizado e sem medo de cantar sobre a própria vulnerabilidade que é semelhante a vivências de outras bichas pretas, não teme viver o fracasso e o estilhaçamento.

(...) a quebra seria o que não se define, porém não por heroísmo pós-moderno, sim, por fracasso e insuficiência. A quebra não se define porque não cabe em si mesma, porque quando uma vidraça arrebenta, os estilhaços correm para longe, sem nenhuma ordenação plausível. (...) o mais possível de uma definição: o que aqui chamo quebra não são os estilhaços, mas o movimento abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento. (Mombaça, 2021, p. 24)

Por conseguinte, vale observar também o caráter híbrido dos ritmos que se encontram e se entrecruzam nas obras de Dalasam. São potencialidades artísticas que integram elementos do R&B, *funk*, *soul music*, *pop*, vissungos, umbanda e candomblé, um retrato das diversas constituições e construções identitárias que o atravessam, o que nos levará à transculturação a partir das dores e alívios presentes no álbum que versa um romance homossexual inter-racial e os impactos e abismos presentes nas relações pós-coloniais (Dionísio, 2022, p. 39).

Para construção de sentido analítico das faixas do álbum, parti de um processo de sequência analítica: leitura das letras; ouvir as músicas; assistir performances ou videoclipes. Através do exercício empregado, a construção de sentido tornou-se complementar, culminando na performance. Pude confirmar que a fusão das letras, batidas, imagem, corpo e performance são integralizadas e primordiais para construção completa de sentidos.

Ao retomar a carreira, Dalasam recupera configurações musicais iniciais, como a produção de sons digitais, teclado e batidas. Dalasam retorna acompanhado do DJ e produtor musical Dinho, que esteve presente em todas as fases apresentadas por Rico. A construção de sentido intimista e intensa ocorrem na fusão da voz e dos *beats*, assim como o fervor ocorreu da mesma forma em *Orgunga* (2016).

As faixas analisadas neste tópico serão: “Braille” e “Estrangeiro”. Apresentam a tomada de consciência da relação abusiva em que está inserido no período de escrita do álbum e o rompimento e saída dessa configuração de relação. É perceptível que as fases descritas anteriormente também podem ser lidas como o despertar de uma América Latina negra para negros latino-americanos.

A faixa “Braille”, *single* lançado em 2019 para iniciar a narrativa de DDGA, retrata os desafios da relação inter-racial e os papéis de poder entre colonizador e

colonizado que são impostos, mesmo que não intencionalmente, e impactam diretamente nas relações na contemporaneidade, como em: “Caro menino branco / Esse nosso encontro pede a lucidez / De saber o lugar que me encontro / E você, por sua vez / Se é pra andar ao meu lado, saiba que / Alguém foi senhor, alguém foi escravo / E, entre nós, esse espaço / Pede alguns passos” (DALASAM, 2019).

A performance de “Braille” (2019) é acompanhada apenas do teclado tocado por Dinho que, unindo a voz de Dalasam à voz do público, constrói uma atmosfera de intimidade em busca de transformar a dor em alívio ao cantarem “feche o olho e me leia em Braille” (2016). Essa é a solicitação para que Rico e tantas outras bixas pretas sejam vistas, dignas de afeto por inteiro. Afeto genuíno e cuidadoso, para além das relações efêmeras e sem sentido.

Já a faixa “Estrangeiro” (2021), última canção do álbum, encerra a trajetória de DDGA. Há tentativa de explicar as configurações abusivas a que foi submetido, como visto em anteriormente: “Deixa eu explicar essa geopolíti / Cansei de você me polir / Toda vez que eu brilho quer me tolher / Nunca vi tanta tolice / Parti pra não ter que chamar a police” (Dalasam, 2021).

Nos versos apresentados anteriormente, é possível identificar mais uma vez a economia linguística para encaixe nos versos – como a quebra da palavra polícia em “police” – e construção das rimas terminadas em “ice” e “isse”, que são homófonas e contribuem para a construção de sentido da faixa, “maravilha, não é o país da Alice / Só queria que me assumisse / Acordei pra que eu não dormisse” (Dalasam, 2021).

A última faixa do álbum é o encerramento da trajetória da busca de identidade negra latino-americana e da valorização de ser quem é e de ser digno de afeto. Por não acreditar mais na atual configuração afetiva mesmo estando refém dos sentimentos que se atravessam, “fui porque acabou a fé, não porque acabou o amor” (Dalasam, 2021). A música é interpretada como uma ligação telefônica para um afeto, uma vez que é encerrada pelo *sample* dos toques de um telefone quando é desligado, intencionalmente.

Quando penso sobre a presença de Rico Dalasam no cenário musical independente no início de carreira, considero importante a presença do corpo e da performance como forma de apresentação e impacto dentro dos objetivos propostos.

Para além de nominar, é preciso reconhecer quem está compondo e performando, construindo reconhecimento integralizado da arte proposta de fervero em forma de protesto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o processo de transformação do rap no Brasil dos anos 1990 à contemporaneidade através do grupo Racionais MC's e Emicida, é possível constatar que há uma preocupação do gênero em fazer parte de temáticas atuais, para além das pautas de raça e classe. Ao trazer para a conversa Pablo Vittar e Majur, Emicida confirma a nova missão do rap: combater a LGBTQIAPN+fobia e reconstruir imaginários dentro da cena.

Também foi possível confirmar através desta dissertação de mestrado o papel precursor de Rico Dalasam para a chegada do Queer Rap no Brasil, bem como a influência de outras vozes bixas que saíram da invisibilidade e, encorajadas por Rico, trouxeram à tona identidades transviadas para a cena musical brasileira contemporânea. “Dalaboy abriu o caminho/ eu sei que a vitória é certa” (Hiran, 2018), rima Hiran, que confirma o exercício identitário de Dalasam de reconstituir a própria identidade e tornar-se meio para que outras vozes dissidentes acessassem a possibilidade.

O orgulho depois da vergonha identificado por *Orgunga* (2016) confirma o que já se suspeitava de Rico: o inesperado e o novo estavam por vir. Falar sobre a sexualidade de uma bixa preta, sobre relações afetivas, os trânsitos da periferia ao centro, as diversas possibilidades de ser na totalidade confirmam o convite para (re)construções identitárias. A complexidade de cada faixa analisada reafirma o exercício bem-sucedido de *Dalaboy* para acessar seus interlocutores; seja no trânsito da rua, seja na balada ou de forma íntima, o fervor em forma de protesto do artista contagia e inicia um movimento de recuperação do que, por muito tempo, foi roubado: o orgulho.

Ademais, pelas análises, fica comprovado que o rapper busca influências de divas pop norte-americanas, de cantoras negras brasileiras como Alcione e do R&B dos anos 2000 com Ashanti. Busca também, principalmente, o resgate da própria identidade ao trazer para as músicas influências árabes do Sri Lanka e Marrocos, como no caso de *Orgunga* (2016), e o resgate da identidade de pessoas negras latinas em *DDGA* (2021).

Dalasam faz de sua arte ato político e restaurador. Faz-se todo arte para fomentar a constante busca e descoberta do próprio reconhecimento e do

reconhecimento coletivo. Ainda assim, em consonância ao processo de descoberta e experimentação, encontra espaço para compartilhar experiências afetivas e, como uma bixa preta, depara-se com um ambiente incerto e dubio ao compreender que nem todos os afetos estão disponíveis e presentes.

Sendo assim, ao trazer a obra de *Dalaboy* para os Estudos Literários, contribui para fomentar espaços e possibilidades ao Queer Rap brasileiro na Literatura e para o reconhecimento das rimas como poesia de referências complexas e contemporâneas. Portanto, fica comprovado que a missão proposta por *Sabotage* (2000) se mantém atual, incluindo novas perspectivas e temáticas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, J. E. R. **Homossexualidades e negritudes**: identidades e afetividades no entre-lugar. 2009. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- BARATA, D. A música da diáspora africana e os projetos de construção da identidade nacional: o samba e o cucumbi. In: CASTANHEIRA, J. C. S. et al. (Org.). **Poderes do som**: políticas, escutas e identidades. Florianópolis: Insular Livros, 2020.
- BENTO, S. Entre a bomba e o traque: poesia brasileira pós junho de 2013. **Aisthesis**, n. 70, p. 567-589, 2021.
- BRITO, L. L. de; CRUZ, J. L. M. Espelho de diferenças: Lázaro Ramos entrevista Rico Dalasam. Seminário Internacional Fazendo Gênero 12, 2021, Florianópolis. **Anais Eletrônicos**. Florianópolis, 2021.
- CORDEIRO, F. de C. Eu sou digna de afeto? A construção da afetividade de bixas-pretas da Educação Infantil às redes sociais. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 16, n. Edição Especial, 2023. Disponível em: <<https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1611>>. Acesso em: 21 jan. 2024.
- CRETAZ, L., OMINE, H. K., BISCAIA, J. Arte-Performance: O Corpo Masculino Homossexual na Música Contemporânea Brasileira. 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação – Comunicon, 2018, São Paulo. **Anais eletrônicos**. São Paulo, 2018.
- DA COSTA, G. M. Bixa preta: considerações sobre negritude e homossexualidade. **Anais do Encontro Internacional e Nacional de Política Social**, v. 1, n. 1, 2023.
- DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo Editorial, 2016.
- DIONÍSIO, L. D. Fragmentos de Dolores Dala Guardiã do Alívio, de Rico Dalasam: reflexos de identidade e transculturação. **Literaturas em diálogo**: africanidades, afrodescendências, trânsito. Acre: Nepan Editora, p. 33 – 45, 2022.
- EDDINE, E. A. C. O movimento Queer Rap no Brasil e a descentralidade da identidade em “Aceite-C”, de Rico Dalasam. **Revista Crioula**, [S. l.], n. 21, p. 348-377, 2018. DOI:

10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.143071. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/143071>. Acesso em: 8 set. 2023.

FACCHI, C. 50 melhores discos de 2015. **Música Instantânea, 2015**. Disponível em :
<https://musicainstantanea.com.br/os-50-melhores-discos-nacionais-de-2015-50-41/>.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas** Tradução: R. Silveira. Salvador, BA: EdUFBA, v. 23, p. 24, 2008.

FREITAS, D. S. de. **Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea**. 2018. 132 p. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2018.

GOMES, S. **Guardai no armário: trajetórias, vivências e a luta por respeito à diversidade racial, social, sexual e de gênero**. 1º edição. Editora Paralela, 2020.

GUEDES, S. W. A. **Rap como discurso político de resistência**. 2020. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Serviço Social) - Faculdade de Serviço Social, Curso de Serviço Social, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020

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

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Tradução: Tomaz T. da Silva, Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

Homens negros gays são os que mais sofrem violência, segundo levantamento. **Alma Preta**, 28 jun. 2022. Disponível em:
<https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/homens-negros-gays-sao-os-que-mais-sofrem-violencia-segundo-levantamento>. Acesso em: 18 de jul. 2022.

hooks, b. Reconstruindo a masculinidade negra. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IPEA (2020). *Atlas da violência 2020*. Rio de Janeiro: IPEA.
<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>

MBEMBE, A. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, J. O mundo é meu trauma. **PISEAGRAMA**. Belo Horizonte, n. 11, p. 20 - 25, 2017.

MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. Editora Cobogó, 2021.

MOTA, E. A. Sereias do asfalto, bonecas e outras bichas: apontamentos sobre cenas transviadas e violências de gênero no Brasil. **methaodos. revista de ciencias sociales**, v. 10, n. 1, p. 102-117, 2022.

MOREIRA, L. I. **Vozes Transcendentes** – os novos gêneros na música brasileira. São Paulo:Hoo Editora, 2018.

MUNANGA, K. **Negritude** - Usos e sentidos.[Coleção Cultura Negra e Identidades]. São Paulo: Autêntica Editora, 2009.

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

OLIVEIRA, A. S. de. Caminhos e desafios do rap brasileiro contemporâneo. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 25,n. 2, p. 65-77, 2020.

OLIVEIRA, A. S de. “Quanto vale o show?”: Racionais MC's e os dilemas do rap brasileiro contemporâneo. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 113–137, 2018. DOI: 10.20396/muspop.v5i1.13128. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13128>. Acesso em: 19 jan. 2023.

PIMENTEL, J. Rico Dalasam comenta sobre seu primeiro disco, “Orgunga”, que discute o orgulho e a vergonha do jovem negro e gay brasileiro: “eu quis falar sobre o que eu vivo”. **Heloisa Tolipan**, 09 ago. 2016. Disponível em: <https://heloisatolipan.com.br/musica/rico-dalasang-comenta-sobre-seu-primeiro-disco-orgunga-que-discute-o-orgulho-e-vergonha-do-jovem-negro-e-gay-brasileiro-eu-quis-falar-sobre-o-que-eu-vivo/>. Acesso em: 17 de nov. 2023.

POPline. Entrevista: Rico Dalasam fala de seu “movimento de retorno, João Gomes e queer rap. Portal **POPline**, 2022. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/entrevista-rico-dalasang-movimento-retorno-joao-gomes-queer-rap/> Acesso em: 20 abr. 2022.

REIS, L. de F. Transculturação e transculturação narrativa. **Conceitos de literatura e cultura**, v. 2, p. 465-488, 2005.

ROCHA, R. de M.; GHEIRART, O. “Esse close eu dei!” A pop-lítica “orgunga” de Rico Dalasam. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 161, 179, 10 jun. 2016.

SALGADO, M. R. Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, ano 2º sem. 2015, v. 19, n. 37, p. 151-163, 9 out. 2015.

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

VEIGA, L. As diásporas da bixa preta: sobre ser negro e gay no brasil. **Revista Tabuleiro de Letras**, PPGEL – Salvador, vol. 12, n. 01, junho de 2018, p. 77-88. Disponível em: <https://bit.ly/3n3DzLQ>. Acesso em 12 jul. 2022.

VEIGA, L. Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. RESTIER, H.; SOUZA, R. M. de (Org.). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019. p. 77-94.

VIANNA, C. C. **Movimento Hip Hop paulistano**: a produção artística dos racionais MC's. 2008. 123 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/106348>>. Acesso em 12 mar. 2023.

ZEFERINO, H. M. dos S. **O negro e a canção, a canção e o negro**: um estudo do rap gay de Rico Dalasam. 2023.

