

## VAI SABÊ! RAP, POTÊNCIA TRANSFORMATIVA RELATIVAMENTE REGULADA

Róbson Peres da Rocha<sup>1</sup>

### RESUMO

O rap tem se proliferado globalmente por meio de um jogo de cumplicidade e resistência em relação ao mercado. Podemos afirmar que não existe de modo substantivo um padrão por meio do qual cada rapper irá se manifestar em um determinado contexto. O que esse jogo estabelece é justamente que a forma como o rap é performado deverá variar a depender da localização e das condições históricas com as quais cada praticante se depara. O presente artigo se apoia na tese de Halifu Osumare (2007), para afirmar que o rap é uma manifestação cultural que tem como matriz uma estética africanista. Isso de modo algum afirma uma identidade fixa do tipo “africana” para os rappers. Em uma variedade de pesquisas, a autora estadunidense tem demonstrado que esse mecanismo funciona em diversos lugares do mundo de maneiras singulares, desenvolvendo diferentes subjetividades. Partindo dessa premissa, argumentamos que por meio da performance, o rap possibilita aos jovens da periferia que tomem a posição de sujeitos de sua própria história. O artigo demonstra, por meio da análise da performance no videoclipe e da letra da música *Vai sabê!*, do grupo de rap *Cria di Favela*, como a dinâmica de resistência e de cumplicidade ao mercado se apresenta como constitutiva da noção de sujeito representada pelos rappers.

### PALAVRAS-CHAVE

Rap. Hip hop. Estética africanista. Performance. Sujeito político.

### 1 INTRODUÇÃO

Este artigo avança, em um primeiro momento, sobre os aspectos da performance e da sua importância na formação e na regulação de sujeitos, na ótica de Halifu Osumare dos Estudos Culturais e nas ciências sociais de maneira geral. Procura, desse modo, articular a concepção estética da autora ao conceito de “comportamento restaurado” na maneira como é entendido pelos estudos da performance em Antropologia. Em um segundo momento, será desenvolvido o argumentado sobre a pertinência da estética africanista em diversas práticas dos rappers, bem como sobre suas principais características. Por fim, será demonstrado, por meio da análise da performance no videoclipe e na letra da música *Vai sabê!*, do grupo de rap *Cria di Favela*, como a dinâmica de resistência e de cumplicidade ao mercado defendida pela

---

<sup>1</sup> Doutorando em Sociologia (UFRGS), Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: [robperesrocha@gmail.com](mailto:robperesrocha@gmail.com).

autora é representada localmente, assim como seu papel na formação de sujeitos políticos na performance do rap.

## 2 O SUJEITO RELATIVAMENTE REGULADO

De acordo com a autora norte-americana Halifu Osumare (2007), o rap já em seu início, no Bronx, foi uma saída criativa e afirmativa da comunidade negra ao modo avassalador com o qual a modernidade os atravessou.

Segundo a autora, a performance no rap funciona a partir de dois elementos fundamentais, a *atitude* e a *representação*. O primeiro diz respeito ao modo como o rapper imprime seu estilo, sua extravagância e a qualidade de “parecer inteligente” em relação a essa atitude, implicando um relacionamento íntimo com o próprio *self*. Essa conexão com o *self* não acontece no vácuo, em vez disso, se apropria de uma série de valores herdados e ancestrais específicos. “‘Representar’ é o processo de assumir o manto do passado no momento presente. Também conota responsabilidade para com o contexto atual – *crew*, família e comunidade” (OSUMARE, 2007, p. 27, tradução nossa).

A representação impõe uma série de responsabilidades para com a cultura, já a atitude detém o aspecto transformativo dessa mesma cultura. Desse modo, representações regulam a atitude, sendo paradoxalmente modificadas por ela. Partindo dessa afirmação, entendemos que essas duas categorias engendradas operam o processo que vem sendo pensado desde o início dos estudos sobre performance, denominado “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2003)<sup>2</sup>. Esse processo é marcado tanto pelo autor quanto pelo espectador: “O comportamento restaurado implica alguém comportar-se como se fosse outra pessoa, ou mesmo ele próprio, mas em outros estados de sentir ou ser” (CARLSON, 2010, p. 64).

De acordo com Paul Zumthor, a performance constitui em si uma “forma-força”, uma forma não regida pela regra, pois ela mesma é a regra: “Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (ZUMTHOR, 2007, p. 29). Encontro que se dá no espaço-tempo e cujo corpo assume estatuto privilegiado, numa relação “corpo-a-corpo com o mundo”. É nesse sentido, afirma, “que se pensa sempre com o corpo” (ZUMTHOR, 2007, p. 29). “O mundo me toca, eu sou

---

<sup>2</sup> Diana Taylor (2013, p. 27), utiliza a expressão “comportamento reiterado” para se referir a esse processo.

tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos” (ZUMTHOR, 2007, p. 77).

A performance é um processo que rompe com o real ambiente, introduzindo a alteridade. É nesse espaço que operam os aspectos transformativos da performance. O fluxo cotidiano interrompido por um incidente coloca em jogo uma série de negociações. Victor Turner (*apud* CARLSON, 2010, p. 49) chama esse processo de “estágio redirecionado”; Erving Goffman (*apud* CARLSON, 2010, p. 49), por sua vez, entende que é por meio desse método que o equilíbrio é restabelecido (embora, reconheçam os autores, não necessariamente à ordem antiga, podendo dar início a uma nova ordem frequentemente modificada). Richard Schechner foi o responsável por cunhar o termo “comportamento restaurado” que foi reutilizado desde então por outros autores como um processo de repetição baseado na existência de um comportamento “original”, mas que já se encontra distante e corrompido, porém, serve como base para uma nova performance.

É na quebra do fluxo do real pela performance que as possibilidades de modificação da representação tornam-se viáveis, de modo que, nesse ínterim, a representação pode ser tanto de resistência como de adesão a uma multiplicidade de discursos correntes.

A representação, de acordo com Stuart Hall, se apresenta como “a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem” (HALL, 2016, p. 34), inclui “práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos” (WOODWARD, 2007, p. 17). Para Kathryn Woodward, é por meio das representações que criamos significado e damos sentido a quem somos e ao que produzimos. Assim, a representação é uma produção social, que liga “o sentido e a linguagem à cultura” (HALL, 2016, p. 31).

Ciente de que “o sentido é resultante não de algo fixo na natureza, mas de nossas convenções sociais, culturais e linguísticas” (HALL, 2016, p. 45), portanto, não pode ser nunca fixado, entendemos o sentido como algo que é sempre articulado em suas condições de produção: “O conhecimento discursivo é o produto não transparente da representação do ‘real’ na linguagem, mas da articulação da linguagem em condições e relações reais [...]. É o resultado de uma prática discursiva” (HALL, 2003, p. 393). De tal maneira, a análise como um momento de produção de sentido resulta em uma representação com alguma fixação, mas nem por isso com um sentido absoluto (HALL, 2016, p. 45).

A prática discursiva que fundamenta o que alguns autores identificam como “sujeito periférico”<sup>3</sup> pode ou não ser operada pelos rappers no cotidiano, sendo que, para que isso aconteça, o sujeito deve assumir essa posição, podendo ser ou não a mais evidente ou prevaiente no cotidiano e na obra, sendo ela mesma histórica, portanto, passível de mudança e de novas significações.

Em função disso, me apoio em Stuart Hall quando esse afirma que:

Não é inevitável, nesse sentido, que todos os indivíduos em um dado período se tornem sujeitos de um discurso em especial, portadores de seu poder/conhecimento. Mas para que ele -nós- assim façam/façamos, é preciso se/nos colocar na *posição* da qual o discurso faz mais sentido, virando então seus “sujeitos” ao “sujeitar” nós mesmos aos seus significados, poder e regulação. Todos os discursos assim, constroem **posições de sujeito**, das quais, sozinhos, eles fazem sentido (HALL, 2016, p. 100, grifo do autor).

Tornar-se sujeito, portanto, é o modo pelo qual o indivíduo passa a ocupar tal espaço de representação, por meio do discurso, dentro do contexto cultural que opera. Durante a performance, o rapper está em uma posição diante do jogo representacional, ocupa, pois, o lugar de sujeito, que pode variar de acordo com as formações discursivas. O discurso produz o sujeito, ao mesmo tempo em que cria um lugar de sujeito (HALL, 2016, p. 100).

São as formações discursivas que garantem uma relativa regularidade histórica sobre os significados com os quais os atores operam a representação:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2008, p. 43).

Dessa maneira, as formações discursivas passam a sustentar “regimes de verdade” (HALL, 2016, p. 89). É por meio desses que a representação começa a ter uma certa estabilidade, dando condições para a formação de identidades mais ou menos estáveis diante do fluxo do real. Lembrando que, de acordo com Hall, as identidades são formadas por sistemas de significação nunca plenamente estabilizados e não dependentes de um princípio único e coerente de significação:

---

<sup>3</sup> Ver (D’ANDREA, 2013; OLIVEIRA, 2015; OLIVEIRA; SEGRETO; CABRAL, 2013).

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

É na avaliação desse jogo entre adesão e resistência a diferentes formações que o presente estudo irá se debruçar. Adoto, portanto, o ponto de vista construtivista proposto por Stuart Hall (2016, p. 48), de forma que o significado é uma construção da linguagem e por meio dela sempre de acordo com as condições sociais de sua operação, “nem as coisas nelas mesmas nem os usuários individuais podem fixar o significado na linguagem”, desse modo, sempre à mercê de regulações e de transformações. Para tanto, operarei dentro das características defendidas por Osumare de uma estética africanista composta por voz, ritmo e corporalidade.

### 3 ESTÉTICA AFRICANISTA: PALAVRA, RITMO E CORPO

Embora o rap tenha mudado desde sua gênese, aspectos referentes à sua estética e à sua performance têm se mantido relativamente intactos dentro do movimento. Afirmar uma estética africanista, portanto, não significa essencializar o rap. Pelo contrário, garante um mecanismo que possibilita que os sujeitos representem e, ao mesmo tempo, negociem essa representação. O hip hop se estabelece como um campo de práticas, saberes e valores que, embora sejam constantemente negociados, são estabelecidos em coletivo. Podemos afirmar que o rap possui um potencial transformativo relativamente regulado por seus praticantes.

De acordo com Osumare, a história da cultura negra nas américas é parcialmente definida por “continuidades, reinvenções, adaptações e significações africanas” (2007, p. 21, tradução nossa). Parte da história sociopolítica do continente americano é constituída por tentativas de controlar essa estética e seus produtores negros enquanto, ao mesmo tempo, se apropria dela para fins econômicos e para forjar identidades nacionais, como no caso do samba no Brasil, do jazz nos Estados Unidos, do reggae na Jamaica e de uma infinidade de outros estilos em outros países.

Buscando a própria reumanização, povos africanos e *amefricanos* (GONZALEZ, 1988, p. 77) apelaram à sublime arte da memória, reinventando gestualidades, sonoridades, vibrações corporais “contrapondo ações do homem europeu” (ANTONACCI, 2014, p. 298). Foi

no âmbito da cultura, a partir de práticas corporais mnemônicas e comunicativas, que outras formas de organização foram capazes de produzir “descoincidência” à desqualificação epistêmica operada pelo colonizador (AZEVEDO, 2018, p. 45): “Racializados e excluídos da cultura letrada dominante, que pretendeu colonizar e desagregar suas práticas culturais e agenciamentos políticos, de corpos negros fluem contranarrativas com potencial de alteridade” (ANTONACCI, 2014, p. 302).

O processo que procura criminalizar a cultura afrodiaspórica, ao mesmo tempo em que a transforma em um produto lucrativo no âmbito nacional, continua a operar em nível global e local. O surgimento dos Estados Unidos como potência mundial explica boa parte da ascensão do hip hop como cultura juvenil pelo globo: “Com o aumento das estratégias de marketing global, a indústria da música americana continua sua exploração da produção musical negra a novos patamares” (OSUMARE, 2007, p. 23, tradução nossa). Isso explica por que o rap, mesmo sendo muito lucrativo ao nível mundial, ainda condena os seus praticantes negros e latinos à marginalização (OSUMARE, 2007, p. 23).

O hip hop circula num jogo duplo, de modo que ao mesmo tempo em que se dissemina por *causa* dos meios de comunicação hegemônicos, forjando identidades jovens pelo mundo, resiste com seu discurso contra-hegemônico, se dissemina, portanto, *apesar* das garras dessa mesma indústria. Embora o rap no Brasil tenha suas peculiaridades, não deixa de estar exposto a esse jogo de poder. Para Osumare (2007), tanto o rap *underground* que circula pela periferia quanto o rap *mainstream* difundido pelo mercado, dependem de uma estética africanista milenar.

A estética africanista na América remete a práticas orais, de dança e de música semelhantes às praticadas na África Ocidental e Central. Nas culturas africanas em que não se impõe uma separação entre a arte e o cotidiano vivido, a performance torna-se uma verdadeira filosofia. Diante disso, a estética africanista supera uma série de dicotomias presentes nas artes fundamentadas no princípio cartesiano (mente/corpo). De acordo com Robert Farris Thompson: “Um princípio fundamental se manifesta: a ação é um modo superior de pensamento” (THOMPSON *apud* OSUMARE, 2007, p. 26, tradução nossa).

Alguns princípios da estética africanista que ressoam nas práticas do rap são descritos por Osumare: o primeiro deles diz respeito ao poder da *palavra*. O rap é herdeiro de uma quantidade grande de culturas orais, nesse sentido, a palavra não é apenas um produto

acabado do rimador, mas um processo em movimento. Osumare (2007) evoca o conceito africano de *Nommo* para caracterizar esse princípio. O *Nommo*, presente na cosmologia Dongon, diz respeito não apenas à palavra falada, mas ao modo com as próprias coisas ganham vida quando são ditas: “O *Nommo* é água e calor. A força vital que carrega a Palavra sai da boca em um vapor de água que é água e Palavra. A força vital da terra é a água” (GRIAULE *apud* OSUMARE, 2007, p. 32, tradução nossa).

O poder da palavra tem dado voz a uma série de grupos excluídos e marginalizados. Francis Awe, pesquisador norte-americano, identificou semelhanças entre o rap e uma série de práticas orais entre os *Yorubás*: uma delas é a fala de ritmo *Alamo*, responsável por documentar boa parte do tipo de poesia *oriki*:

Quando ouvi o rap pela primeira vez aqui, eu disse “Omowale [esposa afro-americana do Awe], quem são essas pessoas?” E ela respondeu: “Eles são o que chamamos de rappers”. Então eu disse: “Essa é uma tradição iorubá. É assim que cantamos. O canto de *Alamo* dos povos iorubás do *Ekiti* às vezes é uma música, às vezes é um discurso. Às vezes não é uma música e não é um discurso; torna-se um discurso” (AWE *apud* OSUMARE, 2007, p. 33, tradução nossa).

Embora as ressonâncias entre as culturas orais africanas e o rap sejam muitas, Osumare faz questão de deixar claro que é preciso reconhecer que as bases do rap dentro da cultura tecnológica do século XXI é parte, portanto, do tipo de expressão que Walter Ong (1998) denomina “pós-alfabetizada”:

O rap, portanto, não é simplesmente uma extensão linear de outras tradições afro-americanas de base oral, com caixas de som e eletrônicos europeus legais adicionados. O rap é uma fusão complexa de oralidade e tecnologia “pós-moderna” (ROSE *apud* OSUMARE, 2007, p. 34, tradução nossa).

O rap deve ser interpretado tanto como um *continuum* da cultura estética africanista quanto como uma reelaboração contemporânea.

O hip hop não se baseia apenas no poder do *Nommos*, mas também “no ritmo profundamente comovente pelo qual o poder da palavra é transmitido” (OSUMARE, 2007, p. 43, tradução nossa). Não só no rap, mas o *ritmo* tem sido a base da cultura pop mundial hoje, portanto, o ritmo aparece com um segundo ponto da estética africanista no rap. Ele é base com a qual o MC irá apoiar sua rima metafórica, criando uma polirritmia. Para Osumare, a

explicação de por que o hip hop tem tanta força com a juventude na atualidade está na conexão humana mais básica: “a própria força rítmica da vida” (2007, p. 43, tradução nossa).

Avaliações eurocentradas, ainda baseadas num jogo entre “alto” e “baixo” na cultura, têm dificuldade em entender a complexidade da estrutura rítmica do rap. O fato de produtores e *beatmakers* utilizarem um equipamento de alta tecnologia não exclui o modo como esses equipamentos são utilizados de maneira a buscar releituras de baterias africanas, com suas tonalidades e camadas de texturas sonoras diferenciados. Os músicos do hip hop utilizam a circularidade ao invés do ritmo progressivo moderno. De acordo com Osumare (2007, p. 44), isso se dá porque a metodologia rítmica utilizada pelos produtores de rap são semelhantes às usadas em algumas regiões da África. A autora chama a atenção para o modo como padrões musicais percussivos foram utilizados para unificar diferentes povos no período pós-colonial:

Por exemplo, os povos Ashanti, Ovelha e Ga de Gana têm culturas de tambor completamente diferentes; mas no Gana pós-colonial independente, o *Ghana Dance Ensemble* se torna um símbolo de unidade, com todos os grupos étnicos ganenses representados, aprendendo e apreciando os ritmos de bateria da cultura um do outro (OSUMARE, 2007, p. 44-45, tradução nossa).

É possível argumentar que esse mesmo fenômeno ocorre no hip hop global. Esse princípio de “comunalidade” parece estar também presente no rap. Empoderados pela batida, DJs arrastam multidões em todos os lugares, e alguns pesquisadores privilegiam esse aspecto na análise a “divergência” que o rap possa conter. A unidade que garante o sucesso do rap pelo mundo é a da “batida” (OSUMARE, 2007, p. 46, tradução nossa).

Embora a batida seja hoje o centro das atenções, o ímpeto inicial do hip hop foi o *break*. Osumare (2007, p. 46) evidencia que, nos porões de baile mais *undergrounds*, a centralidade continua na percussão e nas pausas ao invés de na lírica densa dos MCs e na continuidade harmônica mais conceituados no rap comercial. O *break* pode ser gerado por uma série de elementos, trechos de discurso, publicidade, grunhidos etc ou ainda por técnicas de mixagem, como *scratch*, *mixing*, *punch phrasing* e *scratching* simples:

O primeiro consiste simplesmente na sobreposição e mixagem de sons de um disco aos de um outro que já esteja tocando. O segundo é um refinamento dessa mixagem, onde o DJ desloca a agulha para frente e para trás sobre um fraseado específico de cordas ou percussão de um disco acrescentam do um forte efeito rítmico ao som de um outro disco que está tocando em outro toca-discos. O terceiro artifício consiste

em fazer um *scratching* mais agressivo e rápido com a agulha sobre o disco, de maneira que a música gravada não possa ser reconhecida, produzindo um som dramático de arranhadura, de intensa qualidade musical e batida alucinante (SHUSTERMAN, 1998, p. 148-149).

O *sampling*, enquanto técnica de composição, seleciona e combina faixas já gravadas em outra configuração, criando algo novo, como uma espécie de colagem que Shusterman (1998, p. 149) caracteriza como uma “apropriação reciclada”.

A repetição rítmica junto à improvisação é o que Olly Wilson (*apud* OSUMARE, 2007, p. 45), musicólogo norte-americano, chama de “seções rítmicas fixas e variáveis”. O cruzamento dessas duas dinâmicas musicais estabelece uma base de expectativa circular que a cada passo é atravessada por uma diferença crítica. A “unidade variável” cria a ideia de uma “inovação antecipada” dentro da conformidade rítmica. Tricie Rose, socióloga que pesquisa o hip hop, denomina essa mesma estrutura como fluxo e ruptura. Pode ser operado tanto pelo DJ utilizando elementos como *scrating*, quanto pelo MC gaguejando, mudando o ritmo da rima etc. DJ e MC formam uma parceria alternando os momentos de ruptura (OSUMARE, 2007, p. 47).

Contra a ideia moderna de uma “música da alma”, o rap põe em jogo uma série de negociações entre indivíduo e comunidade, assim o contexto sociopolítico se torna parte integrante da música. A mesma estrutura entre circularidade e ruptura se dá na relação entre MC ou DJ e o público: “Filosoficamente, a estrutura rítmica de base africanista torna-se uma base para a individualidade criativa em conjunto com a ortodoxia do grupo que espera que suas expectativas comunalmente aceitas sejam quebradas” (OSUMARE, 2007, p. 47, tradução nossa).

Um último ponto para compreensão da estética africanista, dado por Osumare (2007), está no modo como ela se faz corpo. Embora sejam mais evidentes na dança dos *b. boys* e *b. girls*, a música rap se faz corpo também no DJ e no MC. O movimento corporal, nesse sentido, está no centro da transmissão e do registro cultural da estética africanista. Desde a África, diferentes povos continuam a transmitir sua cultura por meio de práticas corporais. Dada a importância da dança nas culturas africanas, a performance torna-se elemento central para a compreensão das diferentes identidades:

[...] na África, a performance é o principal local para a produção de conhecimento, em que a filosofia é promulgada e onde discursos múltiplos e frequentemente

simultâneos são empregados... a performance é um meio pelo qual as pessoas refletem sobre suas condições atuais, definem e reinventam eles mesmos e seu mundo social, e reforçam, resistem ou subvertem as ordens sociais prevalecentes. De fato, tanto a subversão quanto a legitimação podem emergir na mesma expressão ou ato (DREWAL *apud* OSUMARE, 2007, p. 50, tradução nossa).

A palavra e o ritmo, ao serem incorporados, transformam-se em textos corporais. Desse modo, “podemos aprofundar nossa compreensão de como as identidades sociais são sinalizadas, formadas e negociadas através do movimento corporal” (DESMOND *apud* OSUMARE, 2007, p. 52, tradução nossa). A improvisação que se expressa no corpo é, portanto, reveladora de um complexo que envolve disposições aprendidas localmente e da virtual presença do global.

Osumare entende esse complexo a partir da relação dos conceitos de performance e performatividade. A noção de performatividade é recuperada de Judith Butler, que utiliza o conceito para os estudos de gênero. Para Butler, o gênero e as identidades em geral são constituídos a partir daquilo que o sujeito faz e diz, portanto, não existe uma subjetividade pré-existente às convenções culturais, como no modelo cartesiano:

O performativo não é apenas um ato usado por um sujeito pré-determinado, mas é uma das maneiras poderosas e insidiosas pelas quais os sujeitos são chamados ao ser social, inaugurados na sociabilidade por uma variedade de interpelações difusas e poderosas. Nesse sentido, o performativo social é uma parte crucial não apenas da formação do sujeito, mas também da contestação política contínua e da reformulação do sujeito. Nesse sentido, o performativo não é apenas uma prática ritual: é um dos rituais influentes pelos quais os sujeitos são formados e reformulados (BUTLER, 1999, p. 125, tradução nossa).

A performatividade é constituída de regulações e de limitações relativas ao contexto que também está à mercê da temporalidade, “defendendo, assim, que o sujeito é um efeito-de-verdade de tramas de poder, saber e discurso que são cultural e historicamente específicas” (BORBA, 2012, p. 448). Nesse sentido, a performatividade diz respeito aos códigos que subjazem, possibilitando ou restringindo a performance e não a um jogo livre de autodeterminação: “Performatividade não é performance; a performatividade é o que possibilita, potencializa e limita a performance” (BORBA, 2012, p. 450).

Osumare (2007) utiliza a performatividade para entender as representações físicas e os atos corporais no hip hop. Na improvisação, esse complexo composto por performatividade e performance forma um jogo de dupla negociação, em que esta se conecta com aquela pelas habilidades teatrais herdadas pelo hip hop:

O uso da linguagem corporal personalizada pelo dançarino de break é obrigatório se o improvisador, no momento, quiser “manter-se real” dentro do círculo *b. boy*. Os gestos corporais cotidianos extraídos do *habitus* local e do campo virtualizado global configuram-se para formar uma identidade incorporada como a performatividade da prática social. Quando esses hábitos corporais locais e globais estão situados dentro do ato de improvisar em um círculo de *b. boys*, o processo duplo de performance e performatividade se fundem. A práxis social dançada, portanto, forma um texto corporal duplo. Através do prisma da dança hip-hop, a performance e a performatividade são ilustradas como dois componentes do texto corporal promulgado, facilitado pela improvisação e pela negociação do eu no coração da estética americanista (OSUMARE, 2007, p. 56, tradução nossa, *grifo da autora*).

Nesse sentido, representações apresentadas pela mídia tanto mundial quanto local, que buscam objetivar corpos negros, embora muito influentes, nunca são completamente realizadas: “O Corpo Intercultural é necessariamente representado de maneira semelhante e diferente em várias partes do globo” (OSUMARE, 2007, p. 59, tradução nossa). O Corpo Intercultural se torna a dimensão demonstrativa do modo como o hip hop tem se proliferado pelo mundo como *cumplicidade e resistência*.

#### 4 VAI SABÊ!

Neste tópico, analiso aspectos da performance do grupo de rap Cria di Favela (CDF), grupo de Esteio - RS, na canção e no videoclipe da música *Vai Sabê!*. Para este artigo, selecionei alguns trechos da música e do videoclipe, procurando evidenciar aspectos representacionais da relação entre os sujeitos que performam e sua posição ante a dinâmica de adesão e de resistência ao mercado. O grupo é formado por MC Preto NV, e mais três membros, os MCs Nego Maio e Seco, e o DJ Smigol, todos residentes na mesma cidade.

A música denominada *Vai sabê!*, do grupo CDF, se configura como um verdadeiro manual de sobrevivência. O trabalho, lançado em 2009, além de material sonoro, conta com um videoclipe que nos ajuda na análise da performance.

A música revela uma ambivalência justamente na forma como a expressão que dá nome a faixa é usada. O “*vai sabê!*” expresso em diferentes momentos é movimentado de modo a dificultar a localização dos sujeitos na narrativa. Desse modo, a expressão ora figura como uma possibilidade, algo que pode acontecer, talvez, chance etc., ora como afirmação. A frase é repetida em diversas partes, colocando sempre em dúvida a posição do sujeito durante a narrativa. Seu efeito dificulta a realização de uma representação acabada para os

enunciados, deixando sempre uma dúvida, anunciando, dessa forma, um devir. A música desconstrói generalizações do tipo que colocam o morador da periferia no papel do criminoso, questionando a visão que naturaliza o sujeito periférico na posição de marginalidade.

A seguir, a letra na íntegra:

*Se eu tô nos trote<sup>4</sup> de quebrada (vai sabê, né) / Ou pelas pista na calada<sup>5</sup> (vai sabê, né) / Se os inimigo vêm de graça (vai sabê, né) / Será que dá pra anda há nada? (vai sabê, vai sabê)*

*Só se for louco, ou tive de josnel<sup>6</sup>, viela é foda / Erupção de drão<sup>7</sup> transforma em cova / Arena do cifrão serpente, coruja, leão / Ganância, ódio, luto, caixão*

*Os maluquin tava ali, trovando / os língua de china de sempre / Falando que tu qué pagá de linha de frente / Que é só corrente e onda, papelão / Que tu tira uma, mas nem saiu da beira do valão*

*Liga não! / É madrugada onde cabrito não berra / Os cachorro late e os verme feito cadela / Ficou naquela de que era não era, / treme as canela, zé ruela / Boa noite, cinderela, vai sabê*

*Pago pra vê, mas viu, sem mosca, né tio? / Jaco<sup>8</sup> da Puma, queimando um Bill<sup>9</sup> / Esperto no vem e vai, quem entra e quem sai das casa / Passou das dez, fica de toca<sup>10</sup> / é emboscada, vai sabe / Se eu tô à mercê, à bangu<sup>11</sup> / Igual a bola oito na mira dos cururu<sup>12</sup>*

*Que vira e mexe de urubu vem me arroia<sup>13</sup>, querê catá / Se eu tô de boa e o bolso comê que tá? / Vai sabê! Cê vai sabê! / Do jeito que tá / Vai sabê! Cê vai sabê! / Não dá pra mosca / Vai sabê. Cê vai sabê! Cê vai sabê! Cê vai sabêêêê...*

A música começa com um beat composto de sintetizador em tonalidade de piano, tendo ao fundo um efeito sonoro que simula um aparelho médico, gerando, desse modo, uma ambiência agonística, colocando em cena o terror da morte iminente. Se como apontado por Winisk, “a onda sonora obedece a um pulso, ela segue o princípio da pulsação” (1989, p. 19), no caso de *Vai sabê!*, a sensação é de que esse “pulso” pode ser interrompido a qualquer momento.

---

<sup>4</sup> Maneira de andar.

<sup>5</sup> Noite.

<sup>6</sup> Pessoa desprovida de inteligência.

<sup>7</sup> Ladrão.

<sup>8</sup> Jaqueta.

<sup>9</sup> Marca de cigarro.

<sup>10</sup> Ficar de tocaia.

<sup>11</sup> Ficar sem nada.

<sup>12</sup> Sem valor.

<sup>13</sup> Cercar, rodear.

No videoclipe, efeitos de câmera lenta ajudam nesse clima de tensão constante. Nessa canção há uma segunda voz que participa do refrão, ficando a maioria das rimas por conta de uma primeira voz. A tonalidade grave da voz do rapper que rima em primeira voz e a vocalização localizada na garganta típica do rap *gangsta* ajudam a manter a climatização agonística.

As rimas iniciam pelo refrão. Na primeira frase, *“Se eu tô no trote de quebrada”*, o *“eu”* não indica a quem se refere. A música apresenta uma série de cenas possíveis: estar pela *“quebrada”* ou *“pelas pistas na calada”* é apenas uma possibilidade para o personagem vivido pelo narrador. Esse jogo de possibilidades é complementado pelo *“vai sabê, né”*. O *“vai sabê, né”* causa um efeito de ambiguidade às afirmações do refrão. Os marcadores de espaço, *“quebrada”*, e tempo, *“calada”*, ajudam a delimitar esse lugar que aparece como possível. *“Quebrada”*, embora muitas vezes refira-se a toda a periferia, pode ser usada também para lugares mais específicos dentro desse local, ou seja, geografias delimitadas dentro desse universo por um discurso de violência.

No videoclipe, esse lugar aparece como um limiar na medida que coloca em cena os rappers como transeuntes saindo de um ponto e indo a outro, é nesse entre-lugar, entre o ponto de partida e o de chegada, que eles passam pela *“quebrada”*, representado por ruas escuras, vielas, ruas sem asfalto, terrenos descampados etc. O *“vai sabê, né”*, repetido depois de cada frase, põe em suspenso a localização do sujeito no espaço-tempo delimitado pela música *“quebrada”* na *“calada”*.

O videoclipe, utilizando de recortes espaço temporais, cria uma circularidade entre o ponto de chegada e saída na medida que cenas dos rappers em um bar aparecem tanto nos primeiros minutos quanto no fim do vídeo, impossibilitando definir se eles estão indo ou voltando do bar. Como estabelecido anteriormente, a circularidade é um elemento da estética africanista importante para o rap, que se expressa tanto no ritmo quanto nos aspectos visuais, veremos mais adiante como esse efeito circular será usado como suporte para a unificação dos elementos que se apresentam dispersos durante a performance.

Nota-se, no entanto, que até esse momento ainda não havia sido posta em cena a figura da vítima, nem a do inimigo, que só aparece quando os *“inimigos”* surgem na frase *“Se os inimigo vêm de graça”*. O inimigo também se mostra de maneira ambígua na cena, é um outro que aparece acompanhado do *“vai sabê, né”*. Um Outro que *“vêm de graça”*. Ao mesmo

tempo em que é apenas uma possibilidade, o “*vir de graça*” denota justamente a possibilidade de esse sujeito inimigo ser assumido por qualquer um ou por ninguém, sem demandar um comportamento por parte da também possível vítima. Esse clima de possibilidade eminente de violência e da possível presença de um sujeito violento faz com que esse lugar de passagem na periferia se demonstre inóspito ou hostil.

Sob o ponto de vista do corpo, o videoclipe gravado no período noturno, aponta para um sentimento de “*fragilidade*” na representação dos rappers, as ruas escuras do bairro e os corpos rígidos andando sozinhos pela “*quebrada*” ajudam a aumentar a tensão. No videoclipe, os personagens assumem uma caracterização utilizada pelos rappers em seu dia a dia: uma camisa de time, boné, mochila nas costas, o que demonstra o esforço em representar um campo de significados que gire em torno do cotidiano. Não se trata de usar roupas diferentes, é muito mais uma mudança na atitude (OSUMARE, 2007). O modo como o rapper incorpora as roupas nesse videoclipe e sua posição corporal se mostram diferentes das de outros, em que é mais comum encontrar o rapper assumindo a persona *gangsta*, com capuz na cabeça e óculos escuros, por exemplo, cara fechada, corpo ereto e imponente. Como é possível perceber na **Figura 01**, retirada do clipe em análise, o rapper aparece num ponto de ônibus, tem seu corpo tenso, segura um cigarro na mão, carrega um olhar tenso, observando ao longe, como quem aguarda a condução, demonstrando pressa para sair do local.

**Figura 01:** Cena videoclipe *Vai sabê!*



**Fonte:** (VAI, 2019).

Já na **Figura 2**, coletada do videoclipe de outra música do grupo, em que os rappers assumem a persona *gangsta*, o rapper aparece com o corpo rígido, mas agora de forma imponente, braços cruzados, cara fechada, óculos escuros, posição de quem encara o espectador, as vestimentas semelhantes, no entanto, a teatralização evoca figuras distintas.

**Figura 02** - Cena videoclipe *É nós memo*.



Fonte: (ÉNOIS, 2016).

A última frase do refrão coloca em jogo um referente que está ausente, “*andar há nada*” refere-se à arma, no caso, andar ou não armado. Desse modo, a possibilidade da posse de uma arma se apresenta como um elemento de diferença entre aqueles que podem e aqueles que não podem se defender. Andar ou não armado é colocado apenas como uma possibilidade para os personagens representados pelos rappers. “*Será que dá pra anda há nada?*”, esse questionamento reforça a alteridade do refrão, na medida que pode ser tanto um autoquestionamento, ou seja, um momento de incursão do rapper sobre sua própria subjetividade, questionando a possibilidade de andar ou não armado, quanto se direciona ao *sujeito espectador-ouvinte* o colocando dentro da possível cena, questionando o público: caso você estivesse na situação narrada, andaria ou não armado? “*Será que dá pra andar há nada?*” pode ser substituído por: você andaria armado? Todas as frases contidas no refrão ficam à mercê de um vir a ser que se coloca tanto ao próprio rapper, enquanto um personagem da vila, quanto para o espectador interpelado. Toda e qualquer representação só será fixada se for pelo desejo do espectador que a todo momento é chamado à dúvida pela interpelação.

Para além do refrão, a música conta com quatro estrofes em que as relações em torno da classe e do gênero serão debatidas. A primeira, depois do refrão, contém frases mais substanciais sobre esse lugar agonístico ao qual o rapper tenta representar. A expressão “*só se for louco ou tiver de josné*” se liga ao questionamento anterior: “*será que dá pra andar há nada?*”. A periferia, sob esse ponto de vista, torna-se um lugar “*insano*”, onde a máxima atenção sobre os acontecimentos é necessária. Nesse sentido, faz-se uma afirmação mais enfática quanto ao discurso sobre territórios violentos dentro da periferia, que se complementa com a frase “*viela é foda*”.

O videoclipe também demonstra diferenças discursivas entre os territórios na medida que fora das cenas gravadas nas ruas aparecem episódios tranquilos em um bar. Nas frases seguintes, “*Erupção de drão transforma em cova / Arena do cifrão, serpente, coruja, leão / Ganância, ódio, luto, caixão*”, se coloca em evidência a relação entre a violência – “*erupção de drão*” – e dinheiro – “*arena do cifrão*”. O tipo de relação com o dinheiro feita na música se aproxima da proposta pelo rap dos anos 1990, dinheiro e consumo são relativos à desumanização, nesse caso, animalização – “*serpente, coruja, leão*” – e corpos descartáveis, postos à mercê da morte – “*Ganância, ódio, luto, caixão*”.

Há, nesse ponto, um deslocamento: o discurso da violência não é imanente ao território, logo passa a ser resultante das relações pautadas no hedonismo imposto pelo sistema econômico vigente. As causas da violência, a partir desse ponto, não são apresentadas como algo intrínseco ao território, mas como resultante das relações impostas pelo consumo, pelo sistema capitalista de modo geral, com isso a “*ganância*” impõe a lei da selva. Esse é um passo importante para a subversão do estereótipo da periferia como “*território naturalmente violento*” na medida que aponta as causas da violência extrema na colonização capitalista, a “*insanidade*” é o próprio funcionamento do sistema capitalista.

Nas duas estrofes seguintes, são narradas duas cenas em que o clima de inimizade no contexto da “*quebrada*” coloca em jogo a relação valores *versus* capital. Na segunda e na terceira estrofe depois do refrão, os rappers formulam um diálogo. Começando por duas segundas vozes que relatam para a primeira voz que ouviram uma conversa a seu respeito. Valores são postos em jogo nesse diálogo, de modo que um Outro representado pelos “*maluquin*” aparece como alguém que fala das atitudes do personagem interpretado pela primeira voz, sendo assim, colocam em cena a honra do personagem. Questões relacionadas

ao comportamento de classe e de gênero se manifestam nesse diálogo de forma que ao se direcionarem ao *“inimigo”*, tanto as segundas vozes quanto a primeira, usam termos pejorativos no feminino *“língua de china”* ou *“os verme feito cadela”*, *“boa noite, cinderela”*.

A figura do masculino é construída sobre o discurso de guerra, que incorpora valores dentro de um manual ético do soldado treinado para atuar dentro do campo de batalha produzido pelo necropoder<sup>14</sup>. Desse modo, valores em torno da virilidade – retidão de caráter, firmeza, coragem<sup>15</sup> – formam o lugar em que por muito tempo foi definido o masculino. Já o feminino foi constituído como o local em que esses valores se perdem, ou seja, lugar da farsa, da desconfiança etc<sup>16</sup>. (OLIVEIRA, 2015, p. 383).

No entanto, mais uma vez, a relação econômica está associada ao gênero. Dinheiro e valores passam a ser avaliados. Ser só *“corrente e onda”*, ou seja, possuir objetos de luxo, sem manter uma postura condizente com os valores da vila, é visto pelos moradores desse território, que se manifestam na música a partir de vozes dispersas, como uma atitude ilegítima. *“Linha de frente”* refere-se a linguagem militarizada adotada pelo rap em um contexto de necropolítica, no cenário em questão, pagar de linha de frente diz respeito ao comportamento ostentatório. O personagem no caso é interpelado por se comportar como se tivesse bens aos quais não condizem com sua condição de vida *“na beira do valão”*. Nesse sentido, o trecho aparece como uma crítica ao modo de vida ilusório possibilitado pela ostentação. O diálogo, portando, coloca em jogo o dilema vivido pelo rap de maneira geral em torno do *“vender sem se vender”*, se apropriar do dinheiro sem perder os valores coletivos. A forma acumulativa e individualista defendida no capitalismo, não condiz com as práticas circulares defendidas no rap, que não é avessa ao dinheiro, mas que o modo de relação prima pela circularidade que beneficia a todos.

Na última estrofe, uma segunda cena é narrada, dessa vez, quem a apresenta é um personagem usando uma jaqueta da marca Puma e fumando um cigarro da marca Bill, essa cena é representada no clipe (**Figura 1**). O personagem fuma um cigarro em um ponto de ônibus, seu olhar é atento e seu corpo parece tenso, como todos os personagens que transitam de um lugar a outro no clipe, a marca citada caracteriza o tipo de vestuário esportivo

<sup>14</sup> Para uma melhor compreensão da política de morte instaurada em contexto de violência extrema ver (MBEMBE, 2020).

<sup>15</sup> Para entender a construção da masculinidade em torno dessas características ver (RESTIER; SOUZA, 2019).

<sup>16</sup> Essa visão sobre o masculino e o feminino vem sendo modificada dentro do rap junto à ocupação de espaço pela pauta feminista e LGBTQIA+.

valorizado no rap e um cigarro de segunda linha que também tem seu aspecto evidenciado na medida que, ao contrário da vestimenta, fumar cigarros caros exhibe um tipo de ostentação desnecessária. A letra diz: *“Esperto no vem e vai, quem entra e quem sai das casas”*, o turno da noite é marcado como um período temporal perigoso, *“Passou das dez, fica de toca é emboscada, vai sabê”*, de modo que ficar no espaço público depois desse horário é arriscar-se.

Todavia, o que está em jogo, durante a narrativa, não é requisitar, para a vila, um status de território de paz ou de hostilidade (embora possamos dizer que às avessas da lógica de ocupação tardo-moderna, a periferia não se reduz a insanidade e a violência), mas desarticular os estereótipos sobre o morador da vila, deslocando o espectador-ouvinte para a cena. Ao fim da letra troca-se o *“vai sabê, né”*, pela afirmativa *“cê vai sabê”*, a alteridade desloca o sujeito ouvinte para uma posição de imprevisibilidade do sujeito da cena, o *“vai”* indica o futuro, um devir da ação não realizada, embora passível de realização.

No videoclipe, os rappers que circulam pela *“quebrada”* não ocupam nem o papel de criminoso, nem o papel de vítima, na medida que as cenas de assalto, de sequestro e de assassinio representadas circulam ao redor dos rappers sem nunca os atingirem diretamente, desse modo, seus personagens escapam aos papéis pré-fixados evitando o binarismo, os rappers ocupam um entre-lugar durante a passagem. Chamado a opinar sobre a posição dos personagens em cena, o ouvinte só poderá partir do local imprevisível em que foi posto.

Ao fim do videoclipe, os quatro rappers que fazem parte do grupo se encontram no bar e formam uma roda, um clima de amizade é estabelecido, a política em torno da amizade é um espaço seguro, é seguro quando se está entre amigos, em relação a passagens perigosas expressas no videoclipe, assim, o clipe encerra sob um aspecto restaurativo, a fragmentação ocasionada pelo clima de violência é substituída do outro lado da travessia, o objetivo é o encontro, a comunidade, no entanto, como já mencionado, a travessia pode recomeçar a qualquer momento.

A música termina com a imagem do DJ misturando batida e *scratch*, um fluxo interrompido constantemente por uma ruptura: *“Filosoficamente, a estrutura rítmica de base africanista torna-se uma base para a individualidade criativa em conjunto com a ortodoxia do grupo que espera que suas expectativas comunalmente aceitas sejam quebradas”* (OSUMARE, 2007, p. 47, tradução nossa).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de sujeito, muito cara para este artigo, não se efetiva sem a performance como uma prática democrática. O ato de resistir, de elaborar uma representação individual ou coletiva não se priva de uma atitude democrática, de formular falas sobre a exclusão, por meio de uma diversidade de vozes. Uma política da amizade é constituída por meio de um discurso sobre a não exclusão. Nesse sentido, um sujeito periférico que se faz resistente não renuncia à vulnerabilidade, à abertura ao Outro, como em uma roda de *freestyle* sempre disposta a aceitar novas improvisações.

É no movimento restaurativo, que assume o manto do passado e ao mesmo tempo o contesta, que o rap garante a sua integridade ante a máquina capitalista, sem, contudo, deixar de ser interpelado pelo inusitado. Nesse sentido, é possível afirmar que a política da diversidade que tem ganhado força nos últimos anos é parte constitutiva do hip hop de maneira geral desde a sua gênese no Bronx. Se os limites do “sujeito periférico” são os da periferia, esses mesmos limites estão sempre abertos à imprevisibilidade histórica.

A necessidade de uma formação coletiva presente desde o início do movimento é a mesma que se manifesta hoje, na “vila” onde bares se constituem como lugares hostis, de facada e de briga, o rap inaugura um regime de negociação para a superação dessa mesma violência. Tudo isso amplamente apoiado em uma matriz ancestral, circular e crítica de uma estética africanista milenar.

## REFERÊNCIAS

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos**. 2. ed. São Paulo: Educ, 2014. [e-book].

AZEVEDO, A. **Samba**: um ritmo negro de resistência. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 70, p. 44-58, 30 ago. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/149632>. Acesso em: 06 ago 2020.

BORBA, R. **A linguagem importa?** Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 43, p. 441–473, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645172>. Acesso em: 28 fev. 2023.

BUTLER, J. **Performativity's Social Magic**. In: SHUSTERMAN, R. (ed.). Bourdieu: A Critical Reader. Oxford: Blackwell, 1999. p. 113–128.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. 309 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ÉNÓIS memo. Intérpretes: Cria di Favela, Serjão Ldr e Rapper Amém. Música: É Nóis Memo. Esteio-Rs: Studio Idvfx, 2016. Son., color. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xe\\_p7SutX2A](https://www.youtube.com/watch?v=xe_p7SutX2A). Acesso em: 15 abr. 2023.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. [ebook]

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: EdiPUC-Rio, 2016.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, n.33, 123-151, Dez. 2016. Disponível em: <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acesso em: 21 out. 2020.

OLIVEIRA, A. **O fim da canção?** Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e 176 Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.8.2015.tde09102015-154802. Acesso em: 2020-08-28.

OLIVEIRA, L.; SEGRETO, M.; CABRAL, N. L. **Vozes periféricas**: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 56, p. 101-126, 18 dez. 2013.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papirus, 1998.

OSUMARE, Halifu. **The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop**: Power Moves. New York: Palgrave MacMillan, 2007.

RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf Malungo de (org.). **Diálogos Contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019. 232 p.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**: Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, v. 12, n. 11, p. 25-50, jan. 2003. Semestral. Impressa.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas américas. Belo Horizonte: Ufmg, 2013. 430 p.

WINISK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 283 p.

WOODWARD, K. (2007). **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In T. T. Silva (Org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (7a ed., pp. 7-72). Petrópolis, RJ: Vozes

VAI sabê. Direção de Ganjarec. Produção de Pig. Intérpretes: Cria di Favela. Roteiro: Nego Maio Gabriel Job. Música: Vai Sabê. Esteio-Rs: Ganjarec, 2019. (3 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6jZgSFN5w5A>. Acesso em: 15 abr. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## ***Vai sabê! Rap, relatively regulated transformative power***

### **ABSTRACT**

Rap has proliferated globally through a game of complicity and resistance in relation to the market. We can state that there is no substantive standard by which each rapper will perform in a given context. What this game establishes is precisely that the way rap is performed will vary depending on the location and historical conditions with which each practitioner is confronted. This paper draws on Halifu Osumare's thesis (2007) to assert that rap is a cultural manifestation that has as its matrix an africanist aesthetic. This by no means asserts a fixed "African" type identity for rappers. In a variety of research, the American author has shown that this mechanism works in various places around the world in unique ways, developing different subjectivities. Based on this premise, we argue that through performance, rap enables young people from the periphery to take the position of subjects of their own history. The article demonstrates, through the analysis of the performance in the music video and lyrics of the song *Vai sabê!*, from the rap group *Cria di Favela*, how the dynamics of resistance and complicity with the market presents itself as constitutive of the notion of subject represented by the rappers.

**Keywords:** Rap. Hip hop. Africanist aesthetics. Performance. Political subject.

## ***Vai sabê! Rap, potencia transformativa relativamente regulada***

### **RESUMEN**

El rap ha proliferado a nivel mundial a través de un juego de complicidad y resistencia al mercado. Podemos decir que no existe de manera sustantiva un estándar a través del cual cada rapero se manifestará en un contexto determinado. Lo que establece este juego es

precisamente que la forma en que se ejecuta el rap variará dependiendo del lugar y las condiciones históricas que enfrenta cada practicante. Este artículo parte de la tesis de Halifu Osumare (2007), para afirmar que el rap es una manifestación cultural que tiene como matriz una estética africanista. Esto de ninguna manera afirma una identidad fija de tipo "africano" para los raperos. En una variedad de investigaciones, el autor estadounidense ha demostrado que este mecanismo funciona en diferentes partes del mundo de manera única, desarrollando diferentes subjetividades. Partiendo de esta premisa, argumentamos que a través de la performance, el rap posibilita que los jóvenes de la periferia se posicionen como sujetos de su propia historia. El artículo demuestra, a través del análisis de la performance en el video musical y la letra de la canción *Vai sabê!*, del grupo de rap *Cria di Favela*, como la dinámica de resistencia y complicidad con el mercado se presenta como constitutiva de la noción de sujeto representada por raperos.

**Palabras clave:** Música Rap. Hip hop. Estética Africanista. Performance. Sujeto político.

Recebido em: 25/05/2023

Aceito em: 12/11/2023