

Por Uma Consideração Da Política No Rap A Partir De Regimes Coreográficos¹

Mário A. O. M. ROLIM²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Há um amplo consenso em torno da canção “*The Message*”, do grupo Grandmaster Flash & The Furious Five, como o marco inicial do “rap político”, geralmente justificado pela letra da canção, que faz uma crítica de problemas que atingiam os negros pobres de Nova Iorque nos anos 1980. Neste artigo, tento encarar esse consenso argumentando contra a perspectiva mimética que traça uma linha reta entre letras que falam de temas políticos e uma “politização” do público, defendendo a dança como potencialmente política e, através da análise de dois videoclipes do Grandmaster Flash & The Furious Five, propondo a identificação de formas diferentes de se fazer política no rap ligadas a dois regimes coreográficos no gênero: um “de festa” e outro “*hardcore*”.

PALAVRAS-CHAVE: rap; política; estética; coreografia; música pop.

INTRODUÇÃO:

Ao longo de grande parte de sua trajetória, o rap, que “começou em meados dos anos 1970 no [bairro do] South Bronx na cidade de Nova Iorque como parte do hip hop, uma cultura juvenil afro-americana e afro-caribenha composta de grafite, breakdancing e rap” (ROSE, 1994, p. 2, tradução minha), tem sido o gênero de música pop (negra) mais associado ao protesto, com um subgênero (“rap político”) voltado especificamente a tal propósito e definido por Dyson (2007, p. 64, tradução minha) como “rap [que] é socialmente informado e conscientemente conectado a padrões históricos de protesto político e alinhado a forças progressistas de crítica social”. Quando a longa história da relação entre rap e política é contada, ela costuma ter como marco inicial o lançamento da canção “*The Message*”, do grupo Grandmaster Flash & The Furious Five, considerada “a primeira gravação política significativa” (NEAL, 1999, p. 486, tradução minha) de rap. Mas por que “*The Message*”? Para apresentar respostas possíveis, me basearei em textos de críticos musicais (GEORGE, 2005), jornalistas (SERRANO, 2015; CHANG, 2005), acadêmicos (ROSE, 1994; NEAL, 1999) e artistas (JAY-Z, 2010) que se propuseram a contar a história dessa canção, no intuito de *recontá-la*. Afinal de contas, este texto é não

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e-mail: marioaugusto199301@gmail.com.

só uma proposta de abordagem teórico-metodológica, mas também uma tentativa de contar a história do rap de outra forma, intervindo nessa história.

Em 1982, ano de lançamento de “*The Message*”, o grupo Grandmaster Flash & The Furious Five era um dos principais da ainda jovem cena de rap novaiorquina, sendo agenciado pela gravadora Sugar Hill Records. A Sugar Hill, que na época era a “maior e mais visível instituição da indústria de discos a apoiar o hip hop” (GEORGE, 2005, p. 31, tradução minha), tinha conseguido tal *status* através do surpreendente sucesso de “*Rapper’s Delight*”, da Sugarhill Gang, primeiro *single* de rap a conseguir bom desempenho comercial nas paradas dos EUA, em 1979. A ideia de gravar “*The Message*” veio da própria Sugar Hill, após a canção ser escrita por Ed “Duke Botee” Fletcher, músico da gravadora. Entretanto, nem o DJ Grandmaster Flash nem os cinco MCs que o acompanhavam aceitaram gravar a canção, um retrato de “como é difícil estar vivo quando se é pobre mas também quando se é negro e especialmente quando se é negro e pobre ao mesmo tempo” (SERRANO, 2015, p. 29, tradução minha). Eles “achavam que a canção não tinha energia, [e] que a letra faria eles serem vaiados para fora do palco por seus fãs *hardcore*”, já que, para Flash e o grupo, “você ia para uma festa para esquecer de merdas como essas [que são abordadas na canção]” (CHANG, 2005, p. 178, tradução minha). O único do grupo que participou da gravação foi o rapper Melle Mel, através da inserção de um de seus versos descartados de outra canção. Pouco depois, as tensões tanto entre o grupo e a gravadora quanto entre Flash e Mel levariam à separação do grupo.

Todavia, “*The Message*” foi um sucesso em termos de vendagem e de impacto cultural, chegando ao quarto lugar na parada de *singles* de música negra da *Billboard*³, e conseguindo o disco de ouro (GEORGE, 2005) por vender mais de um milhão de cópias. Para Nelson George (2005, p. 60, tradução minha), a canção trouxe um “comentário social que fez os críticos de rock respeitarem as letras de rap pela primeira vez”, assim como convenceu “críticos de música liberais que tinham ficado em cima do muro sobre o rap” (CHANG, 2005, p. 179, tradução minha). Para o rapper estadunidense Jay-Z (2010, p. 117, tradução minha), que era um adolescente morando no Brooklyn na época, canções como “*The Message*” “realmente mudaram as coisas na vizinhança. Elas eram comentários políticos, mas não eram baseadas em teoria ou livros. Eram baseadas na realidade, em observação próxima do mundo em que vivíamos”.

³ Disponível em: <<https://www.billboard.com/music/grandmaster-flash/chart-history/BSI>>. Acesso em: 3 out. 2020.

Apesar disso, Jay-Z, Serrano e Chang ressaltam que outras gravações de rap já tinham tocado em temas como racismo, desigualdade social e violência em suas letras, como “*The Breaks*” (1980), de Kurtis Blow, “*How We Gonna Make The Black Nation Rise*” (1980), de Brother D & The Collective Effort, e “*Vicious Rap*” (1980), de Tanya “Sweet Tee” Winley. Por que “*The Message*”, então? A primeira justificativa é que “*The Message*” vendeu bem mais, e por isso teria tido mais impacto. A segunda é que as outras eram voltadas principalmente para animar as festas e manter os ouvintes dançando, como era costume no rap da época, que tinha como “primeiros grandes temas” “egolombras e festas” (JAY-Z, 2010, p. 115, tradução minha). Assim, “*The Message*” se diferenciaria por falar *só* (e bem⁴) sobre “temas políticos”. Nenhuma dessas justificativas me parece convincente. Contudo, uma quarta justificativa se articula com a hipótese que pretendo explorar aqui. Na opinião de Chang (2005, p. 179, tradução minha), o que diferencia “*The Message*” é que ela era o rap “mais sombrio e ‘para baixo’ já ouvido até então”, com uma batida “lenta demais para animar um público”. Para Serrano (2015, p. 30, tradução minha), a canção era “popzinha mas com sua velocidade diminuída o suficiente para que se tornasse quase impossível ouvi-la sem *realmente* ouvi-la”. Minha hipótese é que tais opiniões evidenciam “*The Message*” não como a primeira vez em que a política emerge no rap, e sim como indicadora do início de um *regime coreográfico* associado ao “rap político” e ao modo consensual de pensar a política no rap.

Minha “inspiração” para esta hipótese vem principalmente das teorias de Jacques Rancière, especialmente sua demarcação de três regimes de identificação das artes, e do meu contato com os Estudos de Dança. Não que seja “novo” defender a importância do corpo para a performance musical, ou relacionar gêneros musicais a coreografias e gestos específicos. O que eu destaco como proposta é tratar a análise coreográfica como *indissociável* da análise do caráter político do rap, em contraste com a perspectiva consensual sobre esse gênero que trata a dança e a política como incompatíveis, ou ignora aspectos coreográficos. Mas antes é preciso apresentar essa maneira consensual de compreender a política no rap, e o que entendo por dança e por política.

CRÍTICA À PERSPECTIVA MIMÉTICA SOBRE A POLÍTICA NO RAP:

⁴ No caso da canção de Brother D & The Collective Effort, Serrano (2015, p. 30, tradução minha) afirma que o grupo “era tão militante que a profundidade de sua mensagem geral [...] foi emudecida pelas teorias da conspiração das quais eles falaram”.

Creio que um bom exemplo da maneira como se costuma entender a relação entre rap e política está nas próprias justificativas para a escolha de “*The Message*” como marco inicial do “rap político”. Boa parte delas gira em torno do fato dessa canção ser ou não a primeira trazer *uma letra* (inteira) falando sobre “temas políticos”, demarcando uma perspectiva consensual que afirma que o rap “faz política” ao abordar, “por meio das letras e também pelo discurso dos artistas, temas como preconceito, violência e segregação racial e seus efeitos devastadores na sociedade” (TEPERMAN, 2015, p. 28). Outros exemplos dessa ideia são as falas de Deis (2015, p. 197, tradução minha) de que “o hip hop [...] pode ser considerado um espaço de discurso político por virtude de suas referências explícitas à política e por canções que se propõem a funcionar como comentários políticos [...] através de suas letras”; ou de Bailey (2014, p. 70, tradução minha) de que “é só na análise das letras [e] no exame das [...] expressões contidas nelas que se pode saber se [...] fala um ser humano livre demonstrando os elementos da raiz do hip hop ou um mero autômato de interesses corporativos”.

Claro, há tentativas de se desassociar dessa tendência. Camargos (2015, p. 23), por exemplo, concede que “várias são as maneiras pelas quais as pessoas se fazem presentes na vida pública, e nunca é demais salientar que o gesto, o modo de se vestir, a fala e outros elementos reforçam a presença [...] dos sujeitos na trama social”. Já Dyson (2007, p. 75, tradução minha) salienta que “a política não está só no que escutamos nas letras de hip hop, mas também nas formas estéticas e técnicas que derivam dos imperativos culturais e intelectuais da inovação negra incansável”. Contudo, as análises de ambos sobre o modo como a política se faz presente no rap se sustentam quase inteiramente nas ligações de letras de canções (a grande maioria de artistas ou grupos convencionalmente tidos como “de rap político”) com dados dos contextos específicos em que elas apareceram (e em relação aos quais essas canções protestam). O que tais análises sugerem é que “é assim que a política se faz” no rap, colocando as letras das canções (junto com outros traços performáticos que serão melhor discutidos posteriormente, como uma postura dura e séria e uma recusa à “dança” no sentido comum do termo) como elemento que contém o caráter político das performances de rap e experiências estéticas informadas por elas, garantindo seu papel de “politizar” o público.

É por isso que acho frutífero promover um diálogo de tais perspectivas com as teorias de Jacques Rancière (2017, p. 238, tradução minha), que empreendeu, em parte considerável de sua carreira, um trabalho de “reexaminar a ideia de que certos tipos de

arranjos materiais têm efeitos automáticos em termos de subjetivação ou, pelo contrário, de alienação política”. Tal empreitada foi conduzida principalmente através de suas discussões sobre o que ele chamou de regimes de identificação das artes (ocidentais), ou seja, sistemas de possibilidades historicamente constituídos que promovem “relações específicas entre as práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade que nos permitem identificar os [objetos estéticos] como pertencentes à arte ou a *uma arte*” (RANCIÈRE, 2009a, p. 28, tradução minha). Esses três regimes (ético, mimético e estético) “não funcionam como conjuntos estruturais de condições que monoliticamente determinam produtos culturais”, já que “cada regime é feito de axiomas mais ou menos autônomos, que podem entrar [...] em conflito um com o outro” (ROCKHILL, 2011, pp. 15-16, tradução minha). Apesar de Rancière considerar o regime estético como predominante (no ocidente) a partir da consolidação das ideias do modernismo na Europa Ocidental do século XVIII, isto não inviabiliza a presença dos outros regimes, pois “em um dado ponto no tempo, vários regimes coexistem e se misturam nas próprias obras” (RANCIÈRE, 2009b, p. 47, tradução minha). Por questões de espaço, não me estenderei tanto sobre as diferenças de cada regime⁵, mas acho o seu acionamento importante por causa da ideia de que cada um dos regimes está associado a modelos específicos de se fazer política através da arte, cada um com suas limitações e contradições.

No caso da maneira consensual de relacionar política e rap apresentada acima, eu a associo ao modelo do regime mimético, por dois motivos principais. O primeiro é a ideia de uma “relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe” (RANCIÈRE, 2012, p. 53), como uma linha reta entre as intenções do autor de uma obra de arte, a obra em si e seus efeitos no público. Assim, o espectador seria convidado a ler na obra comportamentos, virtudes e vícios humanos, e essa leitura

⁵ Resumidamente, o regime ético, associado por Rancière (2009) ao pensamento de Platão, se baseia na distribuição de imagens e nas relações que elas estabelecem com o *ethos* da comunidade. A partir disso, as imagens seriam organizadas e julgadas de acordo com sua origem (separando-se saberes fundados na imitação de um modelo ideal e simulacros de arte que imitam aparências) e seu destino (distinguindo as imagens que contribuem para a educação do cidadão da comunidade e para a manutenção dos *ethos* e as que não contribuem). No regime mimético, identificado com o pensamento de Aristóteles, as imagens também são consideradas imitações da vida real, mas julgadas de acordo com sua *poiesis*, sua construção de uma intriga, e não de acordo com seu *ser*. Nesse regime, há uma série de hierarquias e regras que distinguem as imitações boas das ruins, ditam o que pode ser representado e o que não pode, e associam diferentes gêneros artísticos a diferentes públicos ou setores da sociedade. Por fim, no regime estético há uma dissolução das fronteiras entre arte e não-arte ao se atrelar as “coisas da arte” à sua capacidade de oferecerem experiências estéticas, um “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32), assim como uma abolição dos limites em relação ao que pode ou não ser representado, e das hierarquias que consideravam “mais dignas” as obras que tratavam de temas e personagens “mais dignos”, ou seja, mais altos na hierarquia social.

“engendra[ria] um sentimento de proximidade ou de distância que nos impele a intervir na situação assim significada”, de modo que “a arte nos torna[ria] revoltados ao mostrar coisas revoltantes”, e “nos transforma[ria] em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema” (ibid., pp. 52-53).

O problema dessa suposição de uma linha reta é que ela não consegue passar por cima da consolidação, dentro do regime estético, da “suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar da arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade” (ibid., p. 57). A partir da consideração dessa indeterminação, “é necessário reconhecer que obras não têm significados únicos ou encenam papéis sociais onipresentes”, sendo “produto de múltiplas formas de agência e terrenos de diversas [...] negociações que as tornam polivalentes” (ROCKHILL, 2014, p. 49, tradução minha), o que impede que qualquer elemento estético ou performático de obras de arte (incluindo canções de rap) possa garantir a aparição de “experiências estéticas políticas” para qualquer público ou em qualquer contexto.

O segundo motivo que me faz associar esse modo de conceber a política no rap ao modelo mimético é a concepção da arte e da ficção como estando definitivamente separadas da realidade e da política. Um exemplo disso é a constatação de Dyson (2007, p. 67, tradução minha) de que por mais que a música negra tenha “frequentemente provido um argumento suplementar à mudança política, ela não é um substituto para a política de fato. [...] Música politicamente carregada pode *reforçar* valores sociais importantes, mas não pode *estabelecer* eles”. Desse modo, o rap seria político ao fazer referência a discursos políticos *fora* dele, não podendo fazer política “por si só”. Em contrapartida, no regime estético as fronteiras entre ficção e realidade são constantemente turvadas, de modo que “não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real [...]”. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual” (RANCIÈRE, 2012, p. 74). A partir daí, entende-se que “a política e a arte [...] constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (ibid., 2009, p. 59).

Entretanto, ao contrário de Rancière, que parece ver essas limitações do modelo mimético como impedimento da aparição da política em experiências estéticas informadas por ele (seja a nível da “obra em si” ou de sua “recepção”), acredito que elas não eliminem tal possibilidade, por mais tortuosos e contraditórios que sejam esses

caminhos. Assim, creio que a indeterminação da experiência estética e de sua relação com a política deve deixar de ser ignorada nos estudos sobre as ligações entre política e rap e passar a ser pensada como abertura de possibilidades, se afastando da consolidação de cartilhas consensuais de “rap político” e buscando novas formas de se identificar a política em performances do gênero, inclusive naquelas não tidas como sendo de “rap político”.

RANCIÈRE E A DANÇA:

É a partir daí que a conexão entre Rancière e teorias dos Estudos da Dança me parece produtiva, já que há uma série de trabalhos desse campo que pensam as relações entre dança e política, com muitos deles tendo em comum com Rancière a crítica a modelos miméticos de pensar a “arte política”. Como apontou Hewitt (2005, p. 5, tradução minha), “tais modelos [...] obviamente requisitam modificação quando lidam ou com uma arte abstrata ou não-figurativa, ou com uma arte que prioriza o performativo ao invés do mimético”. Uma arte como a dança, que “consistentemente [...] deriva sua significância política de seu status como práxis ao invés de sua aderência a uma ideologia política logicamente anterior localizada em outro lugar, fora da arte” (ibid., p. 6).

Mas de que dança eu estou falando aqui? Bem, definir “dança” é algo que os próprios teóricos da área evitam, afinal afirmar que certa ação ou evento é “uma dança” ou “de dança” é sempre algo historicamente localizado, com contextos específicos tendo definições diferentes do que é ou não é uma dança. Apesar disso, me parece interessante o gesto de analisar ações e eventos *como danças*, me aproximando de Diana Taylor (2013, p. 27) e de sua proposição de usar a performances como uma lente metodológica ou epistemologia em que se analisam “eventos *como performances*”. Nesse sentido, minha interpretação de performances, eventos e ações *como danças* se relaciona ao ato de identificar nelas certas *coreografias*, termo dos Estudos de Dança entendido alternadamente como um conjunto de gestos e movimentos criados para ou executados em certa ocasião; uma série de normas associadas a determinadas conjunturas históricas ou a determinadas identidades que envolvem gestos, movimentos e posturas e constroem seus significados (FOSTER, 1998); uma “disposição e manipulação de corpos uns em relação aos outros” (HEWITT, 2005, p. 11, tradução minha); ou “uma distribuição de partes que aloca posições [e funções] a corpos específicos dentro do campo do visível e do dizível” (HÖLSCHER; SIEGMUND, 2013, p. 12, tradução minha).

Esta última definição em particular é bastante próxima do conceito de “partilha do sensível” de Rancière, e ajuda a entender as relações possíveis entre coreografia e política. Para Rancière, a partilha do sensível seria um sistema de evidências sensíveis identificáveis em certo recorte do social que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 16), quem ou o que é audível, falável, visível e pensável em um espaço e tempo comuns, e quem ou o que é silenciado, invisibilizado, e colocado como incapaz de ter uma inteligência legítima. Entre os tipos de partilha, Rancière (2012, p. 43) chama de polícia, partilhas policiais do sensível ou policiamentos as partilhas *supostamente* universais, auto-evidentes e igualitárias, onde se percebe “a existência de uma relação ‘harmoniosa’ entre uma ocupação e um equipamento, entre o fato de estar num tempo e num espaço específicos, de nele exercer ocupações definidas e de ser dotado das capacidades de sentir, dizer e fazer que convêm a essas atividades”. Já a política seria uma reconfiguração mais igualitária de uma partilha do sensível que define o comum de certa comunidade, “introduzindo nela novos sujeitos e objetos, tornando visível o que não vinha sendo, e fazendo com que sejam ouvidos como falantes aqueles que tinham sido percebidos como meros animais barulhentos” (ibid., 2009a, p. 25, tradução minha).

Para André Lepecki (2013, p. 23, tradução minha), esses conceitos colocam a política como uma atividade coreográfica, já que ela é “efêmera e precária”, assim como a dança, e tem como tarefa “inventar corpos e explorar novas capacidades de perceber, se expressar e se mover”, enquanto a polícia seria “um sistema que designa e mantém corpos, sujeitos e seus modos de circulação a espaços pré-estabelecidos, considerados os únicos adequados à circulação (adequada)” (LEPECKI, 2015, p. 47, tradução minha). A partir dessas considerações, ele propõe os conceitos de coreopólicia e coreopolítica, com a primeira sendo uma coreografia que tem como fim “desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento que, ao mover-se, cega e consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia [ou seja, dissenso]; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta” (LEPECKI, 2012, p. 54). Já a coreopolítica seria uma coreografia que “mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados [...]) na trama de circulação do urbano”, sendo a “revelação teórica e prática do espaço consensual [...] de circulação como máxima fantasia policial” (ibid., p. 56). Portanto, a coreopolítica mostraria o que “a dança pode fazer politicamente:

destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil” (ibid., p. 58).

Apesar dessa aproximação feita por Lepecki me parecer bastante instigante, é preciso cuidado ao usá-la para análises de objetos estéticos, como no caso das performances de rap que me interessam. Afinal de contas, há duas coisas a serem ressaltadas a partir da consideração da coreografia como uma forma de partilha do sensível, assim como a estética e a política. A primeira é que a “política propriamente dita” (que funciona através da subjetivação política) e a política da estética (que ocorre pelo que chamei de “experiência estética política”) atuam de maneiras diferentes. Para Rancière (2012, p. 66), a arte seria política quando “pode contribuir para transformar o mapa do perceptível e do pensável, [...] criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado”, ajudando a formar reconfigurações mais igualitárias do sensível ligado ao comum da comunidade através de experiências estéticas. Entretanto, enquanto a “política propriamente dita” consiste na “produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político (RANCIÈRE, 2012, p. 65). Desse modo, “se a estética de fato é capaz de produzir um tecido dissensual que pode então ser usado por sujeitos políticos, esse uso permanece indeterminado pela estética”, de modo que “cabe aos atores políticos capitalizar (ou não) as possibilidades estéticas” (ROCKHILL, 2014, p. 170, tradução minha).

A segunda ressalva que faço é que perceber eventos de rap (por exemplo) *como danças* remete à discussão acima sobre ficção no regime estético, uma vez que considerar que as fronteiras entre ficção e realidade estão turvas não significa que os coreopoliciamentos que marcam o campo estético são os mesmos da “vida social”, por mais que eles se misturem. Por isso, a aparição da (coreo)política no rap sempre tem de negociar tanto com os coreopoliciamentos “da sociedade” quanto os específicos do rap, com maneiras “apropriadas” de se mover e de entender movimentos (inclusive como políticos), o que me leva a pensar na existência de *regimes coreográficos* no rap.

REGIMES COREOGRÁFICOS DO RAP:

Neste ponto, me apoio também na discussão sobre “mitologias do corpo” de Hubert Godard (2003, p. 11), que afirma que “cada indivíduo, cada grupo social, em

ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção”. Essas mitologias do corpo seriam “universos gestuais particulares gerados nas relações que o corpo tece com o peso, com o espaço, com o tempo, com o movimento, com a palavra, com os outros corpos, com o espectador e com o contexto no qual está inserido” (LIMA, 2017, p. 14), e envolveriam tanto a produção de movimentos e gestos quanto sua percepção. Deste modo, “a rede complexa de heranças, aprendizagens e reflexos que determina a especificidade do movimento de cada indivíduo determina também o modo de perceber o movimento dos outros” (GODARD, 2003, p. 25). A ênfase nas mitologias do corpo como parte tanto de expressões quanto de percepções de movimentos me permite conexões com os regimes de identificação das artes de Rancière, afinal eles não são somente agrupamentos de recorrências na produção de obras de arte, e sim tipos específicos de “ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (RANCIÈRE, 2009, p. 27-28).

Com base nisso, minha proposição de analisar o rap a partir de *regimes coreográficos* parte de um entendimento deles como sistemas de concordância entre tipos específicos de coreografias, gestos e movimentos; práticas mais “estritamente” sonoras e musicais (que também envolvem movimentos); formas de percepção e experiência estética envolvendo essas performances; e modos de teoriza-las como sendo parte do rap ou não, políticas ou não. Esses fatores teriam sua correlação identificável em certas conjunturas históricas, mas também podem funcionar de maneira relativamente autônoma, com misturas entre diferentes regimes e tensões dentro deles. E, apesar de ser possível apontar a prevalência de algum ou alguns regimes coreográficos em certos contextos, eles não seriam estruturas absorvidas igualmente no rap como um todo, e sim sistemas de possibilidades performáticas e interpretativas que influenciam diferentemente conjunturas distintas (de rap), até por estarem em relação com regimes de outros gêneros.

Voltando a “*The Message*”, é possível identificar na história da canção os primeiros indícios de um embate (a ponto de Flash achar que o grupo seria expulso do palco!) entre dois regimes coreográficos do rap: um regime “de festa” e outro regime “*hardcore*”. Isto é perceptível ao comparar dois vídeos do Grandmaster Flash & The Furious Five da época, das canções “*It’s Nasty*”⁶ (1981) e “*The Message*”⁷, que têm

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W9yKZjAI5Nk>>. Acesso em: 8 out. 2020.

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gYMkEMCHtJ4>>. Acesso em: 8 out. 2020.

praticamente a mesma média de batidas por minuto (BPM⁸), mas geram coreografias bem distintas. No clipe de “*It’s Nasty*”, Flash e os rappers parecem entregues ao *sample* irreverente de sintetizador da canção de funk pós-*disco* “*Genius of Love*”, do grupo Tom Tom Club. Eles rebolam, movem os quadris para frente e para trás enquanto pisam no chão ao som da batida à *la* Michael Jackson, executam movimentos elaborados com os pés e os braços, batem palmas, encenam gestualmente metáforas de partes da letra, e se aproximam do chão, parecendo pouco interessados em manter uma postura verticalmente rígida ou imponente. Os figurinos parecem fantasias: botas de caubói, calças e jaquetas de couro, tiaras brilhantes e luvas brancas. O tom é de diversão, sob um fundo artificial que mostra uma rua urbana deserta. São movimentos que associo ao regime coreográfico “de festa” do rap, prevalente na época, e que estão mais próximas de coreografias ligadas à *disco* ou ao funk dos anos 1970 do que ao rap contemporâneo.

Definitivamente diferente da coreografia no clipe de “*The Message*”, também centrada em uma melodia de sintetizador, mas de tom mais espaçado e sóbrio, pontuada por vocais mais contidos. A distinção já começa nos espaços onde o grupo faz suas coreografias: calçadas e escadas sujas, lixões a céu aberto e ruínas de prédios abandonados no Bronx. Além disso, os figurinos parecem mais discretos e próximos do cotidiano da época, e os rappers “dançam” bem menos, fazendo gestos como cruzar os braços e encarar a câmera, encostar em postes, contar moedas, abrir os braços em sinal de indignação e se olhar seriamente. Os braços (principalmente quando os rappers cantam) ainda se abrem horizontalmente e se esticam para a frente, mas parecem mais rígidos, e a postura em geral parece mais ereta, com menos exploração do baixo corporal. As expressões do rosto são fechadas e praticamente sem sorrisos, e os rappers passam vários momentos parados ou agachados quando não estão cantando, como se dessem um intervalo nas “danças” para prestar atenção na letra. São coreografias que associo ao regime coreográfico *hardcore* do rap, que, a partir do impacto de grupos e artistas como Tupac, Public Enemy e N.W.A., se tornaria o regime “hegemônico” no “rap político” e em vários outros subgêneros como o *gangsta rap* e o *trap*. Contudo, a dispersão do regime *hardcore* e sua hegemonia frente ao regime “de festa” não foi brusca, e sim gradual e variada, com os dois regimes coexistindo e se misturando. Basta ver o videoclipe⁹ de

⁸ “*It’s Nasty*” tem média de 102 batidas por minuto, enquanto “*The Message*” tem média de 100 batidas por minuto. Disponível em: < <https://getsongbpm.com/album/the-message/312Mp> >. Acesso em: 8 out. 2020.

⁹ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Kj9SeMZE_Yw >. Acesso em: 30 jan. 2020.

outro clássico do “rap político”, “*Fight The Power*” (1989), do Public Enemy, e perceber como o rapper Flavor Flav aparece “dançando” e até fazendo movimentos pélvicos que se assemelham aos do funk carioca e do brega recifense, ou como há uma trupe de dançarinos realizando coreografias ensaiadas que parecem marchas militares.

Apesar de ser possível identificar uma série de características em comum, também não estou afirmando que as coreografias, gestos e movimentos que identifiquei no clipe de “*The Message*” sejam iguais às coreografias de rappers (diferentes entre si) como Tupac e Kendrick Lamar, afinal o regime *hardcore* veio a se consolidar de forma ainda mais hipermasculina e “dura”, com coreografias marcadas em geral por uma sustentação de uma postura verticalmente ereta; rejeição da “dança” no sentido comum do termo por sua associação à feminilidade e ao “rap comercial”; movimentação focada nos braços estendidos, seja balançando para cima e para baixo ou em riste; e uma postura séria a ponto de “para muitos jovens até o ato de sorrir [ser] visto como passando fraqueza, feminização e status social [...] mais baixo” (WHITE, 2011, pp. 25-26, tradução minha), em uma incorporação de “ideais de dureza física e psíquica” onde “o olhar frio e duro tem a intenção de projetar força e inspirar medo [e] respeito”. Esses gestos estão atrelados teoricamente a uma ideia do rap como forma de “conscientização” política do público através do modelo mimético que apresentei, em uma postura combativa transmitida tanto pelas letras quanto por coreografias centradas em um corpo “pronto para a luta” – o que ajuda a entender a ênfase dada aos braços fortes e à ideia de que os corpos (negros) cisgêneros de masculinidade heterossexual exacerbada seriam os corpos apropriados para executar esse tipo de coreografia, o que não deixa de ser uma forma de coreopolicimento.

Não que o regime *hardcore* seja o único a trazer formas de coreopolicimento, ou que elas inviabilizem experiências estéticas políticas. Voltando ao caso de “*The Message*”. Em 1982, estimava-se que “um em cada cinco jovens nova-iorquinos tinha emprego”, com a porcentagem caindo para “um a cada dez” entre os negros, sendo essa a “pior taxa de emprego entre os jovens no país” (CHANG, 2005, p. 178, tradução minha), e a imprensa retratava “bairros negros” como o Bronx como “zonas sem lei onde o crime é permitido e o caos borbulha logo abaixo da superfície” (ROSE, 1994, p. 33, tradução minha). Nessa partilha policial, a única via de expressão política dos negros pobres era através de “badernas” e revoltas “sem razão”, gerando a suposta necessidade de uma força policial violenta, que por sua vez levou ao recorde nas queixas contra mau comportamento de policiais, grande parte por violência contra negros (CHANG, 2005).

Por tudo isso, creio que pode-se atribuir um caráter político à aparição de “*The Message*” ao considerar que ela colocou em cena novos atores capazes de argumentar sobre o que constitui o comum da comunidade e expor as lacunas na distribuição de recursos (e da igualdade) em bairros negros precarizados pelo Estado em Nova Iorque, oferecendo novas funções aos corpos e configurações de quem pode ser visto e ouvido, diminuindo a lacuna entre o dizível e o indizível e redistribuindo o sensível daquele contexto.

Certo, mas e “*It’s Nasty*”? Também acho possível identificar um potencial político nessa performance, mas de um jeito diferente, que associo ao regime coreográfico “de festa” do rap. Nesse regime, a política está atrelada a um senso de “alegria, esperança, e uma visão de união social” (WHITE, 2011, p. 48), e se baseia menos em uma questão de “tomar consciência dos mecanismos de dominação” e mais na busca de criar coreograficamente “outro corpo que já não está ‘adaptado’ à divisão policial de lugares, funções e competências sociais”, um “corpo voltado a outra coisa, que não a dominação” (RANCIÈRE., 2012, pp. 61-62). Esta criação seria da ordem de um dançar apesar dos efeitos do racismo e de outras formas de precarização na psiquê e na subjetividade, e contra a designação policial dos negros como “fonte dos males urbanos que ameaçam a ordem social” (ROSE, 1994, p. 104, tradução minha). Um ato em que a corporeidade daqueles que dançam se faz digna de seres humanos plenos, merecedores de lazer e de felicidade, capazes de produzir arte como quaisquer outros, capazes de tornar momentos ou aspectos da sua própria vida formas de arte, celebrando o poder de “ser jovem e livre” (CHANG, 2005, p. 65, tradução minha). Um dançar que entra em choque com a ideia de que “o indivíduo que vive” naquela paisagem urbana “foi consignado ao nascimento a viver uma vida breve e miserável” (NEAL, 1999, p. 486, tradução minha). Como escreveu o poeta Hanif Abdurraqib (2019, p. 13, tradução minha) sobre as festas que deram início ao hip hop como o conhecemos hoje: “eu não acho que a festa [...] seja sempre política, pelo menos não como um elemento universal – mas ela pode ser política para alguém que está achando seu próprio pequeno pedaço de liberdade dentro das paredes de uma festa”.

Claro, essa forma de fazer política não pode garantir experiências estéticas políticas (assim como qualquer outra), e também tem suas contradições e limitações, principalmente em torno da questão da “visão de união social” e da construção de um *ethos* coletivo que pode esconder outras assimetrias e formas de exclusão e hierarquização do social. Contudo, são contradições que necessitam de mais espaço para serem abordadas, em outro momento. Por enquanto, ressalto que a ideia aqui não é opor essas

duas estratégias como se elas não pudessem se misturar, ou como se uma fosse melhor do que a outra, e sim propor novas possibilidades de identificação do caráter político em performances e experiências estéticas. Não busco formas “apropriadas” de se fazer política, e sim multiplicidades de interpretação, sem negar a indeterminação da estética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Em primeiro lugar, ressalto que acho bastante plausível associar o regime coreográfico *hardcore* do rap às performances (e à maneira comum de entendê-las) de artistas brasileiros de rap como Djonga e Racionais MCs, e o regime coreográfico de festa aos primeiros eventos de rap/hip hop no país nos anos 1980, ainda centrados em encontros de b-boys e b-girls e influenciados pelos bailes black (TEPERMAN, 2015). Contudo, preferi articular a presença desses regimes no rap brasileiro posteriormente, com análise mais detida de artistas locais, para não passar a impressão de que esses regimes foram simplesmente assimilados pelo rap do Brasil sem qualquer diferença ou especificidade, algo em que não acredito. Isso também vale para cenas de rap de outros países.

Em segundo lugar, é importante salientar que não é porque só identifiquei esses dois regimes coreográficos no rap americano que acredito que toda a história do rap (ou do rap dos EUA) esteja abarcada por apenas dois regimes. Outros serão discutidos ao longo de minha pesquisa e serão abordados em outros artigos. O que também não significa que eu queira englobar toda a história do rap com os regimes que encontrar.

Em resumo, o que tentei fazer aqui foi mostrar como a caracterização do subgênero “rap político” traça teoricamente uma linha reta entre uma recorrência estética em certas performances de rap e seu efeito estético (“politizar” ou conscientizar o público). A partir de uma ideia da política como reconfigurações mais igualitárias de certa partilha do sensível, e da política da estética como a aparição de experiências estéticas onde ocorrem (ou que possibilitam) tais reconfigurações, procurei “quebrar” essa linha reta para buscar novas formas de interpretar o caráter político em performances de rap e experiências estéticas envolvendo rap, assim como formas de perceber policiamentos no rap, entendendo que tanto polícia quanto política também se fazem no corpo e na dança.

REFERÊNCIAS

- ABDURRAQIB, Hanif. **Go Ahead In The Rain**: notes to a tribe called quest. 1st ed. Houston: University of Texas Press, 2019.
- BAILEY, Julius. **Philosophy And Hip-Hop**: ruminations on postmodern cultural form. 1st ed.

- CAMARGOS, Roberto. **Rap E Política: percepções da vida social brasileira**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CHANG, Jeff. **Can't Stop Won't Stop: a history of the hip hop culture**. 1st ed. New York: St. Martin's Press, 2005.
- DEIS, Christopher. "Hip-Hop And Politics". In: Williams, Justin A. (Org.). **The Cambridge Companion To Hip-Hop**. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Cap. 14, p. 192-205.
- DYSON, Michael Eric. **Know What I Mean?: reflections on hip hop**. 1 st ed. New York: Basic Civitas Books, 2007.
- FOSTER, Susan Leigh. "Choreographies Of Gender". In: **Signs**, v. 24, n. 11, pp. 11-13. Chicago, Outono 1998.
- GEORGE, Nelson. **Hip Hop America**. 3rd ed. New York: Penguin Books, 2005.
- GODARD, Hubert. "Gesto e Percepção". In: Soter, Silvia e PEREIRA, Roberto (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidadeEditora, 2003. Cap. 1, p. 11-35.
- HEWITT, Andrew. **Social Coreography: ideology as performance in dance and everyday movement**. 1st ed. Durham & London: Duke University Press, 2005.
- HÖLSCHER, Stefan; SIEGMUND, Gerald (Org.). **Dance, Politics & Co-Immunity: thinking resistances – current perspectives on politics and communities in the arts**, vol. 1. 1st ed. Zurich & Berlin: Diaphanes, 2013.
- JAY-Z. **Decoded**. 1st ed. New York: Spiegel & Grau. 2010.
- LEPECKI, André. "Coreopolítica E Coreopólicia". 2012. In: **ILHA**, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun., 2012, p. 41-60.
- _____, "From Partaking To Initiating: leadingfollowing as dance's (a-personal) political singularity". In: Hölscher, Stefan; Siegmund, Gerald (Org.). **Dance, Politics & Co-Immunity: thinking resistances – current perspectives on politics and communities in the arts**, vol. 1. 1st ed. Zurich & Berlin: Diaphanes, 2013. Cap. 1, p. 21-38.
- _____, "The Choreopolitical: agency in the age of control". In: Martin, Randy (Org.). **The Routledge Companion To Art And Politics**. 1 st ed. London & New York: Routledge, 2015. Cap. 4, p. 44-52.
- LIMA, Dani. "Gesto, Corporeidade, Ética E Política: pensando conexões e diálogos". In: **Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos**, 2, 2017, Campinas.
- NEAL, Mark Anthony. "Postindustrial Soul: black popular music at the crossroads". 1999. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint!: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York & London: Routledge, 2012. Cap. 32, p. 476-502.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha Do Sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo, Editora 34, 2009.
- _____, **Aesthetics And Its Discontents**. 1st ed. Malden: Polity, 2009a.
- _____, "Afterword / The Method Of Equality: an answer to some questions". 2009b. In: Rockhill, Gabriel; Watts, Philip (Org.). **Jacques Rancière: history, politics, aesthetics**. 1st ed. Durham: Duke University Press, 2009. Cap. 12, p. 273-288.
- _____, **O Espectador Emancipado**. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- _____, **Dissenting Words: interviews with Jacques Rancière**. 1st ed. New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- ROCKHILL, Gabriel. "Introduction: through the looking glass – the subversion of the modernist doxa". 2011. In: Rancière, Jacques. **Mute Speech: literature, critical theory, and politics**. 1st ed. New York: Columbia University Press, 2011.
- _____, **Radical History & The Politics of Art**. 1st ed. New York: Columbia University Press, 2014.
- ROSE, Tricia. **Black Noise: rap music and black culture in contemporary america**. 1st ed. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.
- SERRANO, Shea. **The Rap Year Book: the most important rap song from every year since 1979, discussed, debated, and deconstructed**. 1st ed. New York: Abrams Image, 2015.
- WHITE, Miles. **From Jim Crow To Jay-Z: race, rap, and the performance of masculinity**. 1st ed. Chicago: University of Illinois Press, 2011.