

GANHANDO UMA BRIGA DE RAP ATRAVÉS DA DANÇA: ANÁLISE DA DISPUTA DE AUTENTICIDADE ENTRE KENDRICK LAMAR E DRAKE PELO VIÉS DOS REGIMES COREOPOLÍTICOS DO RAP

WINNING A RAP BEEF THROUGH DANCING: ANALYSIS OF THE AUTHENTICITY DISPUTE BETWEEN KENDRICK LAMAR AND DRAKE THROUGH THE PRISM OF RAP'S CHOREOPOLITICAL REGIMES

Mário A. O. M. Rolim ¹

Resumo

Este ensaio aborda a briga entre os rappers Drake e Kendrick Lamar, ocorrida em 2024, por dois arca-bouços conceituais. Primeiramente, analise-se a batalha de modo mais discursivo, como uma disputa entre duas noções de autenticidade do rap dos EUA: a noção reterritorializante, vinculada a Lamar, e a noção desterritorializante, ligada a Drake. Posteriormente, aponta-se que o viés discursivo é insuficiente para entender tanto as razões da vitória de Lamar quanto o estado atual do rap. Por isso, o ensaio é con-cluído com uma análise pelo viés dos regimes coreopolíticos do rap, demonstrando que a politicidade do rap não está restrita a uma forma poética específica, dependendo de fatores como os movimentos dos corpos e suas relações com territórios afetivos.

Palavras-chave

Rap; política; autenticidade; regimes coreopolíticos; estética.

Abstract

This essay approaches critically the fight between rappers Drake and Kendrick Lamar, which happened in 2024, in two different conceptual frameworks. Firstly, the battle is analyzed in a more discursive way, as a dispute between rap's two authenticity notions: one reterritorializing, connected to Lamar, and the other deterritorializing, linked to Drake. Afterwards, it is pointed out that the discursive approach is in-sufficient to understand both the reasons for Lamar's victory and the actual state of rap. Therefore, the essay is concluded with an analysis through the prism of rap's choreopolitical regimes, showing that rap's politicity is not restricted to a specific poetic form, depending on factors such as the bodies' movements and their relations to affective territories.

Keywords

Rap; politics; authenticity; choreopolitical regimes; aesthetics.

¹ Pós-Doutorando em Comunicação com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (Fapepe) por meio do programa Bolsa de Fixação de Pesquisador (BFP). Doutor e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: marioaugusto199301@gmail.com.

Introdução

Depois de onze anos de troca de farpas (mais ou menos diretas), os rappers Drake (nascido em Toronto, no Canadá) e Kendrick Lamar (nascido em Compton, na região metropolitana de Los Angeles, Califórnia) protagonizaram, entre o fim de março e o início de maio de 2024, uma “treta²” singular na história do rap, gênero musical formado em “meados da década de 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). O rap tem um histórico amplo de brigas entre artistas materializadas em canções de desrespeito (*diss tracks*), mas a disputa entre Kendrick Lamar e Drake, em particular, me parece fornecer um retrato eloquente das mudanças pelas quais esse gênero musical tem passado.

Ao longo deste ensaio, farei uma análise panorâmica dessa treta e suas nove canções, no intuito de demonstrar a aplicabilidade de conceitos e atualizar debates mobilizados na minha dissertação (Rolim, 2018) e na minha tese (Rolim, 2023), ambas focadas no rap. Dito isso, não pretendo dissecar formalmente essas canções em termos de letras ou notação musical, nem explicar as inúmeras referências nas rimas, nem fazer um julgamento sobre a validade das acusações que os rappers dispararam um contra o outro.

Em vez disso, pretendo articular a rixa entre Drake e Kendrick Lamar como uma materialização das disputas entre noções de autenticidade que vem ocorrendo no rap há anos. Essas disputas ficarão evidentes por meio de uma análise de cunho mais discursivo que farei em um primeiro momento, acompanhando a tendência comum no campo do rap de colocar a qualidade das letras e a performance de dureza como principais balizas de valor em batalhas entre MCs. Depois disso, argumentarei que, apesar de elucidativa, uma análise ancorada em fatores discursivos corre o risco de deixar de lado outros fatores importantes que ajudaram a balança a pender para o lado de Lamar. Afinal de contas, o fato de Kendrick ter sacramentado sua vitória por meio de uma canção dançante mostra que a dança (em sentido amplo) não só é um elemento onipresente no rap, como tem peso suficiente para decidir até aquela que foi chamada de a “batalha pela alma³” ou “pelo futuro⁴” do hip hop. Apesar dessas batalhas e do discurso em torno delas darem às letras um papel central, as experiências e as avaliações suscitadas pelas canções não podem prescindir de referências corpóreas e do poder comunicativo dos gestos e coreografias.

Breve história do lugar das “tretas” no rap

Apesar da cultura hip hop ter se formado como alternativa à violência e ao abandono que marcavam as gangues juvenis no bairro do Bronx, contribuindo com iniciativas de “pacificar” o bairro, desde o início, o hip hop é “muito competitivo e suscetível

2 Disponível em: < <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-68739398> >. Acesso em: 3 out. 2024.

3 Disponível em: < <https://www.msnbc.com/opinion/msnbc-opinion/drake-kendrick-lamar-rap-battle-rcna149472> >. Acesso em: 3 out. 2024.

4 Disponível em: < <https://www.bloomberg.com/opinion/articles/2024-05-16/drake-and-kendrick-s-rap-battle-is-defining-hip-hop-s-future> >. Acesso em: 3 out. 2024.

ao conflito", "uma batalha sem fim por *status*, prestígio e adoração coletiva, sempre em formação, sempre contestada, e nunca totalmente resolvida" (Rose, 1994, p. 35-36, tradução minha).

No rap, essa característica atingiu um outro nível em meados da década de 1980, quando rappers como Roxanne Shanté e Ice-T impulsionaram uma mudança nas regras de conduta das batalhas de rima, que antes eram marcadas por respeito e humor, e passaram a ser mais agressivas e ganhas na base de "*punchlines* e insultos" (Iandoli, 2019, p. 41, tradução minha). Com a crescente presença do rap na indústria fonográfica, as brigas entre rappers começaram a ter como mídia principal as chamadas "*diss tracks*"⁵, gravações feitas para que artistas de rap direcionem ataques verbais a outros.

De lá para cá, já tivemos "tretas" entre rappers de bairros diferentes de Nova Iorque (South Bronx vs Queensbridge), de costas diferentes dos EUA (Tupac Shakur vs The Notorious B.I.G.), da mesma cidade brigando pelo reinado local (Nas vs Jay-Z), de ex-membros de um mesmo grupo (Ice Cube vs seus colegas de N.W.A., Dr. Dre e Eazy-E; ou Lauryn Hill vs Wyclef Jean, os dois ex-Fugees), ou entre rappers mulheres pelo posto de rainha (Nicki Minaj vs várias rappers de Nova Iorque que fizeram sucesso antes ou depois dela).

Quanto à rixa entre Drake e Kendrick Lamar, algo que me chama a atenção nela é a distância estilística entre os rappers. Apesar de terem quase a mesma idade e serem consagrados tanto crítica quanto comercialmente, Jon Caramonica, do *The New York Times*, opinou que "Drake e Kendrick são equipes esportivas que se encontram uma vez no ano, sabe? [...] Não poderia ser uma rivalidade no sentido real"⁶, porque "Drake e Kendrick fazem duas coisas inteiramente diferentes. [...] Kendrick não está no nível de Drake"⁷. Colocando em outros termos, o fato de Kendrick e Drake terem estilos tão distintos e focarem seus ataques nos pilares que sustentam a autenticidade do adversário indica que essa treta se tornou uma disputa entre noções de autenticidade "incorporadas" nessas duas figuras.

As diferentes noções de autenticidade no rap

Em seu estudo sobre os critérios de autenticidade em voga no rap dos EUA, Kembrew McLeod (2012) sintetizou que os rappers costumam ser considerados mais autênticos quanto mais se identificam como negros e "duros" (em um marcador tanto de gênero e sexualidade quanto de performance), representam o *underground* e "as ruas" (de "bairros negros" e periferias dos EUA), e se lembram do legado e da história do hip hop. Por outro lado, os rappers tendem a ser considerados menos autênticos quanto mais se identificam como brancos e/ou "suaves" (performando traços ligados à "feminilidade"), seguem tendências "de massa" ao produzirem rap comercial, se aproximam da cultura *mainstream* (branca), ou têm suas origens nos subúrbios urbanos dos EUA (associados às classes alta e média do país).

5 Disponível em: < <https://hiphopdx.com/news/greatest-diss-songs-hip-hop-history> >. Acesso em: 3 out. 2024.

6 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=rNBhdALyOJQ> >. Acesso em: 10 out. 2024.

7 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=gLYL6AbbxLY> >. Acesso em: 10 out. 2024.

Em minha dissertação (Rolim, 2018), aponte que, apesar dos critérios sinalizados por McLeod ainda terem peso, sua conclusão faz parecer que só existe uma noção de autenticidade no rap dos EUA, o que não condiz com a prática. Ao analisar validações e críticas feitas à pop-rapper australiana Iggy Azalea, pude concluir que a noção apontada por McLeod, de cunho mais protecionista ou purista, era a noção de autenticidade dominante da época. Contudo, parecia haver outra, mais cosmopolita.

Atualmente, colocaria em outros termos, indicando a existência de uma *noção de autenticidade reterritorializante* e outra *noção desterritorializante*, retomando a ideia de gêneros musicais como territórios que levantei na tese (Rolim, 2023). Dialogo aqui com o conceito de território afetivo-existencial de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), que retomam essa discussão da etologia.

Para Deleuze e Guattari, o território não concerne somente aos animais não-humanos, mas também aos humanos, na medida em que fazem para si (ou se inserem em) um lar a partir de seu meio, realizando nele um investimento afetivo e combinando elementos heterogêneos à disposição. O território não seria, então, somente um espaço físico, mas algo que precisa ser buscado, marcado: “o território é de fato um ato, que afeta os meios [...], que os ‘territorializa’” (Deleuze, Guattari, 2012, p. 127). Por isso, falar de gêneros musicais como territórios é se referir à sua capacidade de proporcionar um aconchego, uma sensação de estar em casa, uma vinculação a um grupo, uma capacidade de entrar em certo estado de corpo de modo coletivo.

“Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial” (ibid., p. 144), o que indica que, a partir da marcação do território (territorialização), há movimentos de retorno a um território ou de reforço de seus elementos (reterritorialização), mas também de saídas do território ou de desarticulações entre traços que o constituem (desterritorialização). Além disso, “o território é primeiramente a distância crítica entre dois seres da mesma espécie” (ibid., p. 134), de modo que pensar o rap como território é vislumbrar que ele guarda distâncias (instáveis) em relação a outros gêneros musicais que o circundam (pop, funk, country, R&B etc.).

Retomando a questão das noções de autenticidade, distinguiria entre uma *noção reterritorializante*, que busca manter o rap como uma música negra com consistência estável entre seus elementos, enfatizar o histórico de protesto do rap, sustentar a distância em relação a outros gêneros musicais e grupos sociais e retornar a valores atribuídos à fundação do hip hop; e uma *noção desterritorializante*, que defende a expansão global do gênero, a conexão com outras formas de expressão, o relaxamento em relação a certos valores fundantes (principalmente quanto à política e ao estigma do sucesso comercial) e menos dureza nas regras que lidam com as fronteiras do território e ditam quem será considerado autêntico ao fazer ou ouvir rap. Dentro desses dois polos, é evidente que Kendrick se coloca como representante da primeira noção, enquanto Drake se alinha à segunda.

Os regimes coreopolíticos do rap

Ao longo da minha tese (Rolim, 2023), encarei criticamente a ideia, recorrentemente presente no hip hop, e principalmente na noção de autenticidade reterritorializante, de que o rap mais *hardcore* e/ou consciente é antitético à dança, colocada em contraponto à autenticidade, à produção musical não submissa aos interesses da branquitude, ao pensamento crítico e à masculinidade *gangsta* e viril.

Essa postura está presente, por exemplo, em um artigo do jornal Estadão que diz que “o rap brasileiro nasceu, a partir dos Racionais, como o filho rebelde que se recusa a trocar a raiva pela dança, assumindo todas as vantagens e as desvantagens por sua decisão⁸”. Mais curioso é um artigo do crítico cultural Touré, que crava que, como os rappers “Rakim e Nas antes dele”, Kendrick “não dança e é sério como um ataque do coração⁹”. Nesses comentários, o corpo parece ser um suporte para a transmissão da mensagem, algo sem movimento, referenciado apenas para demarcar sua raça.

A fala de Touré, em especial, parece estranha para qualquer pessoa que tenha visto performances de Kendrick Lamar em cerimônias de premiação de 2016 em diante, e principalmente a partir da turnê do disco “DAMN.”, quando ele começou a trabalhar com Charm LaDonna. Nessas performances vemos Kendrick executar gestos manifestamente ensaiados, sem falar nos dançarinos que o acompanham. Além disso, a própria LaDonna falou em entrevista à revista *Complex* que Lamar participa dos ensaios, se dispõe a dançar, troca ideias e participa do processo de criação coreográfica¹⁰. De fato, a colaboração de coreógrafos, dançarinos, *coaches* de performance ou de movimento é parte importante da cadeia de produção do rap, seja na preparação para turnês, shows, videoclipes etc., fornecendo “presença de palco” para os rappers e movimentos esteticamente interessantes e coesos para os dançarinos.

Como exemplifiquei por meio de performances de Kendrick Lamar e de videoclipes de clássicos do rap consciente como “Fight The Power” e “The Message” (dos grupos Public Enemy e Grandmaster Flash & The Furious Five, respectivamente), que apresentavam um forte componente de dança, o conjunto de gestos e posturas considerado apropriado para o rap mais *hardcore* não constitui um arcabouço de movimentos “naturais” a esse gênero musical, e sim *coreografias*. Por essa palavra, entendo não só um conjunto de movimentos ensaiados para serem executados em determinada ocasião, mas também uma série de normas associadas a determinadas conjunturas históricas e identidades que envolvem gestos, movimentos e posturas e constroem seus significados (Foster, 1998); ou uma “disposição e manipulação de corpos uns em relação aos outros” (Hewitt, 2005, p. 11, tradução minha), como postulam os pesquisadores dos Estudos de Dança.

A partir dessa hipótese, defendi que não há, na prática, uma antítese entre qualquer tipo de rap e a dança de modo geral, e sim disputas entre diferentes *regimes*

8 MARIA, Julio. “Oito Presidentes Não Conseguem Envelhecer Discurso Dos Racionais”. Estadão. 11 out. 2019. Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/blogs/julio-maria/oito-presidentes-nao-conseguem-envelhecer-discurso-dos-racionais/> >. Acesso em: 10 out. 2024.

9 TOURÉ. “Um Bate-Papo Profundo Com Kendrick Lamar”. Vice. 19 out. 2017. Disponível em: < <https://www.vice.com/pt/article/j5jekg/kendrick-lamar-entrevista> >. Acesso em: 18 out. 2024.

10 Disponível em: < <https://www.complex.com/music/charm-ladonna-choreographer-interview> >. Acesso em: 16 out. 2024.

coreográficos associados ao rap, conceito próximo do que Hubert Godard (2003, p. 11) denomina “mitologias do corpo em movimento”. Para ele, “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). Desse 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 diferença entre o debate de Godard e o modo como eu venho trabalhando os regimes coreográficos se concentra nos componentes histórico e político, já que Godard parece tratar de modo generalizado as mitologias do corpo em movimento próprias a gêneros como balé, hip hop, dança moderna etc. Em minha concepção, os gêneros artísticos e musicais não têm uma só mitologia do corpo ou regime coreográfico, mas múltiplos, que alternam sua dominância e ditam os movimentos e estados de corpo mais apropriados. No funk carioca, por exemplo, segundo Taísa Machado (2020, p. 35), professora de dança e criadora do projeto Afrofunk, o quadradinho é um passo que “marca um antes e um depois. Tinha um jeito que se dançava antes, que é da galera da minha geração, que tenho 31 anos, e outro [...] a partir de 2010, 2009, com a galera que fez o quadradinho entrar na moda, [...] umas meninas de 13 anos, 14 anos”. Trata-se, então, da criação e posterior dominação de um regime coreográfico sobre outro.

Em segundo lugar, ao longo de minha cartografia da história do rap feita a partir de uma perspectiva que tratava os modos de se “fazer política” por meio das artes como indissociável dos movimentos dos corpos, fui distinguindo diferentes agenciamentos que acoplavam formas de coreografia e movimento, estados de corpo e emoções, relações entre corpos, modos de teorizar essas performances e percepções, traços estilísticos (sonoros, visuais etc.), e formas de se entender a relação entre política e performance. Influenciado pela distinção entre os três regimes de identificação das artes ocidentais feita por Jacques Rancière (2009) e pela divisão entre coreopolícia e coreopolítica elaborada por André Lepecki (2012) sob influência de Rancière, chamei esses agenciamentos de *regimes coreopolíticos*¹¹, que seriam três: o *regime hardcore*, o regime de baile e o regime de brisa, cada um com suas potências e limitações.

O regime *hardcore* é caracterizado pela produção de corpos encorajados, gestos rígidos, posturas com foco na manutenção do eixo vertical, movimentos centrados nos membros superiores (com dedos e/ou braços frequentemente em riste), e pouca exploração do baixo corporal. No plano afetivo, é associado a emoções ligadas à dureza, à invulnerabilidade e, como disse James Baldwin (2013, p. 68, tradução minha) em relação a policiais e porteiros brancos, um estilo “designado simplesmente para intimidar eles antes que me intimidem”. É o regime dominante desde meados dos anos 1980

11 Essa definição não segue Lepecki em sua reserva da palavra “política” a redistribuições mais igualitárias do sensível de dado campo social, como Rancière (2009) propõe. Apesar dessa noção ser influente em minha reconfiguração do que pode ser considerado político no rap, os regimes coreopolíticos não são necessariamente igualitários em todas as suas instâncias, tendo também seus policiamentos, hierarquias e assimetrias.

e está mais presente em subgêneros como rap *hardcore*, *gangsta rap*, *trap*, *drill*, *boom bap* e rap consciente. Nele, se entende que o modo de fazer política por meio do rap está centrado na denúncia de mazelas sociais, na conscientização dos ouvintes e na hostilização de inimigos da comunidade hip hop.

Já o regime de baile, dominante no início do hip hop, se liga às performances mais voltadas para o festejo e o que se entende costumeiramente por “dança”. Nele, os gestos são mais leves e soltos, os pés balançam o equilíbrio do corpo em ritmos mais rápidos, o baixo corporal é mais explorado, os movimentos são mais sinuosos, os quadris ganham mais autonomia. É o regime prevalente em subgêneros como *crunk*, *Miami bass*, *bounce* e *pop-rap*. Nesse regime se faz política dançando até cansar, celebrando a vida, entrando em territórios afetivos onde é possível se sentir mais protegido, alegre etc., emancipando *no gesto* o corpo subjugado, ou lutando pelo direito de festejar.

Por fim, o regime de brisa é pautado por movimentos de descanso e respiro, por pausas para sentir a brisa correr, ou por coreografias lentas ou exauridas. Os rappers que aderem a ele frequentemente fazem performances em que se encontram parados, sentados, deitados etc. Está presente em subgêneros como *chopped and screwed*, rap acústico, *lofi* hip hop e *cloud rap*, mas também em performances de rappers de outros subgêneros. A forma de política do regime de brisa se dá na busca pela cura, pelo cuidado de si e dos outros, pelo direito de não ser interpelado a resistir a todo o momento, pela atenção à saúde psíquica, pela valorização da expressão da vulnerabilidade e do amor, pela busca da “paz quilombola” (Nascimento, 2021).

Dito isso, quando relacionamos os regimes coreopolíticos do rap com a treta entre Kendrick Lamar e Drake, me parece evidente que as convenções em torno das batalhas de rap ditam que o vencedor não é necessariamente (ou somente) o melhor letrista ou o que tem os melhores argumentos para desrespeitar o adversário, mas aquele que, por meio da performance, passa a impressão de ser o *mais duro*. Em outras palavras, aquele que se aproxima mais do regime *hardcore* do rap.

Contudo, apesar de se filiarem mais frequentemente ao regime *hardcore*, Lamar e principalmente Drake flutuaram entre os regimes ao longo de sua carreira, e, sendo assim, a expectativa era que cada um focasse em suas especialidades, com Kendrick explorando sua habilidade de compor rimas polissêmicas enquanto Drake serviria desrespeito na forma de *hits*. Mas não foi exatamente assim que a treta transcorreu.

Uma síntese da treta pelo viés das noções de autenticidade

Depois de Drake e Kendrick Lamar terem passado onze anos soltando farpas mais ou menos veladas um para o outro¹², a treta de fato se concentrou em um período de 44 dias e envolveu nove canções: “Like That” (música de Future e Metro Boomin com um verso de um minuto de Kendrick) no dia 22 de março; “Push Ups” e “Taylor Made Freestyle” (Drake) no dia 19 de abril; “Euphoria” (Kendrick) no dia 30 de abril; “6:16 In LA” (Kendrick), “Family Matters” (Drake) e “Meet The Grahams” (Kendrick) no

12 Este vídeo sintetiza a relação entre os dois em 200 segundos. Disponível em: < <https://youtu.be/YSLtZ2LCxhY?si=nX5YuvcuqO-CHA7hZ> >. Acesso em: 3 out. 2024.

dia 3 de maio; “Not Like Us” (Kendrick) no dia 4 de maio; e “The Heart Part 6” (Drake) no dia 5 de maio.

A estratégia adotada por Lamar foi se revelando ao longo da treta, mas teve recorrências. Em primeiro lugar, ele se declarou o maior rapper do seu tempo, performando uma competitividade típica de batalhas de rap, reafirmando os critérios de valor da noção de autenticidade reterritorializante, e se contrapondo à sugestão do seu colega J. Cole (na canção “First Person Shooter”, de 2023) de que ele, Drake e Kendrick eram os “três grandes” do rap atual.

Em segundo, o californiano estabeleceu uma dicotomia entre ele e Drake, com Lamar estando mais voltado para a legitimação cultural, para a criação de arte cujo impacto dure e para a transformação subjetiva de seus ouvintes, enquanto Drake estaria mais interessado no sucesso comercial e na “pacificação” do público e não teria álbuns clássicos (de rap). Ao fazer isso, Kendrick se alinhou à noção de autenticidade reterritorializante do rap e empurrou Drake para a noção desterritorializante.

Em terceiro, o californiano minou a autenticidade de Drake ao cantar “você não é um artista de rap, é um artista de embuste com esperanças de ser aceito”¹³, qualificando-o como um copiadador da herança cultural do hip hop que é incapaz de “imitar esta violência”, um camaleão que, de tanto mimetizar sotaques e cadências de outros rappers (ou outras línguas!), não consegue soar verdadeiro, e um colonizador que corre para Atlanta (principal centro do rap dos EUA desde a década passada) para colaborar com rappers locais quando precisa de dinheiro. Para o crítico Jon Caramonica, do *The New York Times*, boa parte do apelo de Drake é que “ele é flexível, ele é fluido, ele é bem-vindo em qualquer cidade, em qualquer estilo, [...] ele é um ouvinte atento, ele é um [...] absorvedor de estilos. [...] por anos, se você é pró-Drake, você diria ‘é por isso que Drake é tão bom’¹⁴”. Contudo, essa disposição camaleônica foi colocada como ultraje à noção de autenticidade reterritorializante do rap, em que o uso do sotaque “original” ou de “variações regionais” é uma forma valorizada de territorialização (Alim, 2012).

Em quarto, Kendrick acusou Drake de nunca ter tido as vivências que o qualificassem como participante legítimo da cultura hip hop, sendo filho de pai negro estadunidense e mãe branca canadense e tendo crescido em bairros de classe média de Toronto, bem longe das periferias, “bairros negros” e locais marcados por gangues urbanas, que são os territórios mais associados ao rap. Por isso, Drake teria uma insegurança em relação à identidade racial que o teria levado a forçar aproximações com o hip hop. Ao fazer isso, Lamar cutuca “a maior insegurança de Drake, de que ele não é nem autenticamente negro nem autenticamente hip hop”¹⁵, como disse Joe Coscarelli, repórter do *The New York Times*. Para Kendrick, Drake deveria se restringir ao rap melódico e aos hits dançantes ao invés de agir como durão e fazer referências à cultura de gangue.

13 Todos os trechos de canções são tradução minha. Letras de Kendrick Lamar (com comentários e anotações) disponíveis em: <<https://genius.com/artists/Kendrick-lamar>>. Acesso em: 17 out. 2024.

14 Trecho também surge aos 25 minutos de vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Aa67div3u-o>>. Acesso em: 15 out. 2024.

15 A fala vem aproximadamente aos 25 minutos de vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Aa67div3u-o>>. Acesso em: 15 out. 2024.

Em quinto, Lamar se coloca como um ferrenho defensor da Costa Oeste dos EUA (na prática, a Califórnia) contra os desrespeitos de Drake a ídolos da região (2Pac e Snoop Dogg). Ao fazer isso, ele clama para si não somente o pertencimento a um local, mas a um território afetivo dotado de sotaques, valores gestos, danças e sonoridades próprias, que ele faz questão de destacar em sua última canção da treta, "Not Like Us". Esse uso da primeira pessoa do plural também aparece quando Kendrick afirma "eu sou o que a cultura está sentindo" para indicar que a cultura hip hop compartilha de suas críticas a Drake. Enquanto isso, o canadense não teria um território com um vínculo histórico ao hip hop no qual se apoiar, ou um "som de Toronto"¹⁶ que pudesse ser usado na batalha.

Da sua parte, Drake teve uma estratégia ambivalente quando vista à luz das noções de autenticidade delineadas. Por um lado, ele se autoafirmou como o maior rapper de seu tempo usando o seu sucesso comercial estrondoso como prova. Portanto, Drake se alinhou à noção de autenticidade desterritorializante do rap, caracterizada pelo que Daniela Vieira (2022) chamou, em sua análise do rap brasileiro (que cabe ao rap dos EUA), de uma "nova condição do rap", em que os artistas do gênero buscam se afirmar como, "acima de tudo, [...] um artista" (ibid., p. 6), e não um militante; se desvinculam da ideia do rap como "cultura de rua" ou "cultura periférica"; e aderem a uma "lógica de 'ocupar todos os espaços'" (ibid., p. 9), vendo o sucesso comercial de forma bem mais positiva. Drake, de fato, é a epítome disso, sendo um *popstar* que, em 2023, empatou com Michael Jackson como o "artista solo masculino" com a maior quantidade de singles no topo da "Hot 100", com 15, e que, desde 2017, passou a implantar uma cruzada contra o *Grammy Awards* depois que a academia nomeou seu *hit* "Hotline Bling" na categoria de rap, apesar de Drake insistir que se tratava de uma canção pop.

Drake também questionou a postura *underground*/consciente de Lamar, tendo em vista seus versos em músicas de artistas pop como Maroon 5 e Taylor Swift, e sugeriu que Kendrick estaria esperando o fim do ciclo de divulgação do último disco de Taylor Swift para lançar sua réplica a "Push Ups". Ao fazer isso, Drake tanto sugere que ele é mais confortável quando se aproxima do pop *mainstream* quanto busca minar a filiação de Lamar à noção reterritorializante.

Outro exemplo do alinhamento à "nova condição do rap" veio quando Drake cantou que Kendrick está sempre "fazendo rap como se estivesse prestes a libertar os escravos/você está agindo como um ativista, é tudo faz de conta", em um contraste com os mais puristas do rap, para quem "Kendrick é recebido como o modelo de política no hip hop" (Burton, 2017, p. 49, tradução minha). Nesse debate, geralmente se "tem Kendrick em um lado do espectro e o trap do outro" (ibid., p. 46, tradução minha), o que inclui Drake, um dos principais proponentes do trap desde a década passada. Por mais que Lamar não esteja livre de contradições políticas (Burton, 2017), para muitos críticos como Ebro Darden, da rádio *Hot 97*, Drake "nunca parece ter nada a dizer sobre

16 Essa acusação de Kendrick foi reforçada por críticos e personalidades midiáticas como Ebro Darden, da rádio Hot 97 e da Apple Music. Alguns produtores de Toronto se opuseram, enfatizando a grande procura nos EUA pelo "som de Toronto", ou seja, uma mistura sombria e lenta de rap e R&B com pitadas de gêneros musicais caribenhos. Contudo, trata-se de um estilo musical mais "suave" e de difícil alinhamento com os ditames de batalhas de rap. Disponível em: < <https://exclaim.ca/music/article/apple-music-dj-slammed-for-saying-toronto-has-no-musical-identity> >. Acesso em: 17 out. 2024.

nada acontecendo com pessoas negras na sociedade ou com qualquer outra coisa para além dele mesmo¹⁷". Ao atacar Kendrick dessa forma, Drake parece sentir orgulho não só de ser "artista, não militante", como Daniela Santos pontuou, mas politicamente indiferente, agindo como tantas figuras fascistas neoliberais que ganham destaque "constantemente expondo as mentiras da esquerda e a hipocrisia do politicamente correto" (Nunes, 2022, p. 67).

Dito isso, Drake não deixou de se filiar à noção reterritorializante como forma de legitimação, especialmente por meio do investimento em gestos e emoções "duros", performances de invulnerabilidade e macheza. Isso foi expresso inclusive por meio de ataques à noiva de Kendrick, Whitney Alford, algo infelizmente comum em batalhas de rap, indicando a misoginia presente nesse gênero musical (Rose, 1994). Lamar também mirou em familiares de Drake, porém só depois das menções a Whitney, com o objetivo de expô-lo como uma pessoa sem caráter e um pai ausente, algo raro em tretas no rap¹⁸, apesar da abundância de pais ausentes nesse gênero musical, seja na história familiar dos rappers ou em suas próprias ações.

O momento antiestrutural do rap

A partir dessa síntese, uma análise restrita aos conceitos apresentados em minha dissertação (Rolim, 2018) colocaria o consenso em torno da vitória de Kendrick como uma demonstração de força da noção de autenticidade reterritorializante no rap dos EUA, depois de um período de baixa. Para puristas de diferentes idades, o diagnóstico foi de que a derrota de Drake iria gerar mais atenção para rappers líricos e conceituais e menos respaldo para aqueles especializados em fazer *hits* ou imitar tendências. Ou seja, rappers alinhados à noção de autenticidade reterritorializante. Para o lendário rapper Rakim, "a batalha colocou muitas coisas em perspectiva – porque mostrou a diferença entre hip hop de verdade e hip hop *mainstream*. Artistas mais jovens agora sabem que existe uma diferença. [...] O gênero precisava muito dessa batalha¹⁹". Já o rapper King Green pontuou que a treta "eletrificou a cultura" hip hop, e mostrou que "cultura de verdade²⁰" importa mais que fórmulas e algoritmos.

Contudo, uma análise mais minuciosa contradiz essa conclusão. Em vários aspectos, a noção de autenticidade representada por Lamar *não é mais* a dominante no gênero, por mais que haja uma grande filiação residual a ela. Para o vídeo-ensaísta F. D. Signifier²¹, o que estou chamando de noção de autenticidade reterritorializante já sinalizava uma perda de terreno já em 2007, quando o então rapper nerd Kanye West apostou que venderia mais cópias de seu terceiro álbum, "Graduation", que o *gangsta* rapper 50 Cent com o disco "Curtis". West venceu, abrindo as portas para rappers que não precisavam passar tanto pela chancela dos *gatekeepers* do gênero ou se vincularem à cultura de gangue e a narrativas de origem sofridas, como Lupe Fiasco, Kid

17 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PjVsBzvbHW0> >. Acesso em: 7 out. 2024.

18 Disponível em: < <https://www.vanityfair.com/style/story/kendrick-drake-battle> >. Acesso em: 8 out. 2024.

19 Disponível em: < <https://www.billboard.com/music/rb-hip-hop/rakim-new-album-gods-network-rebirth-1235740561/> >. Acesso em: 29 out. 2024.

20 A declaração aparece com 1h23min de vídeo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NNwP9BUoTLs&t=3909s> >. Acesso em: 29 out. 2024.

21 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=AEsf7QmIJTQ> >. Acesso em: 29 out. 2024.

Cudi e Wale. Drake surgiu cinco anos depois, se aproveitando dessa onda crescente de rappers “suaves”, introspectivos e vulneráveis. Kendrick Lamar despontou logo depois, com características que teriam sido perfeitas para uma estrela do rap de dez ou vinte anos antes, mas o cenário tinha mudado de figura.

Em 2015, Jon Caramonica, do *The New York Times*, sinalizou²² que artistas que vinham se destacando por seguirem a cartilha do rap consciente, como Kendrick Lamar e (em menor grau) J. Cole, constituíam uma “maioria silenciosa” no gênero. Para Caramonica, mesmo com todo o sucesso, eles não estavam no centro do rap, sendo “herdeiros de tradições da era de ouro [dos anos 1980 e 1990]”: artistas “focados em letras em vez de melodias”, “álbuns em vez de *singles*” e “socialmente antenados em vez de despreocupados”. Entretanto, eles ainda pareciam capazes de angariar um público considerável em torno deles. Em 2022, a lista de rappers mais ouvidos nos EUA no *Spotify* demonstrava que eles já eram, na prática, uma minoria. Os rappers conscientes estão quase ausentes da lista²³, com a exceção de Kendrick Lamar. Já na lista dos 50 rappers mais ouvidos no *Spotify* até 2023, os únicos ligados ao rap consciente são Kendrick (7º), J. Cole (9º) e Tupac (41º)²⁴.

Também em 2015, Drake trocou *diss tracks* com Meek Mill, que acusou (com evidências) Drake de usar escritores-fantasma em algumas composições, algo ultrajante para os puristas do rap. Drake rapidamente lançou duas *diss tracks* em uma semana, antes que Meek Mill pudesse responder, e efetivamente encerrou a treta, algo concretizado pela *diss* decepcionante de Mill. Além de humilhar o adversário, Drake fez isso lançando uma *diss* dançante (“Back To Back”) e se utilizando de um arsenal de *memes* produzidos por seus fãs, apontando para a influência crescente de um contingente significativo de fãs de rap mais atrelados à noção de autenticidade desterritorializante com critérios de valor bem diferentes dos mais puristas, não parecendo se importar se seu artista favorito contratava pessoas para compor suas letras, prática comum em gêneros como o pop.

Diante disso, apesar de ter ganho a batalha, Lamar parece ter perdido a guerra. A influência de Drake no rap contemporâneo é bem mais notável, não só em termos de estilo, por meio da maior abertura a rappers-cantores ou a canções melancólicas, mas também considerando a maior recorrência dos valores que atribuí a noção de autenticidade desterritorializante, ou o fato de a quantidade de seus ouvintes no *Spotify* ter se mantido estável²⁵ ao longo da treta, mostrando uma falta de suscetibilidade aos seus desdobramentos.

Isso posto, pode ser precipitado concluir que a noção desterritorializante é atualmente a dominante no rap. Pode até ter se tornado na década de 2010, porém, atualmente, talvez seja mais certo falar em uma crise da noção anteriormente domi-

22 CARAMONICA, Jon. “Vince Staples and J. Cole, Outsiders in the Middle of Hip-Hop”. 12 jul. 2015. New York Times. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/07/12/arts/music/vince-staples-and-j-cole-outsiders-in-the-middle-of-hip-hop.html>>. Acesso em: 30 jan. 2021.

23 Disponível em: <<https://portalrapmais.com/10-rappers-mais-ouvidos-no-spotify-em-2022/#:~:text=Drake%2C%20Kanye%20West%20e%20Juice,como%20uma%20mistura%20de%20sentimentos.>>>. Acesso em: 16 out. 2024.

24 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CtlD2_xOlXO/?igshid=MtC4MmM1Yml2Ng==>>. Acesso em: 9 out. 2024.

25 Segundo a Billboard, mesmo tirando da conta as *diss tracks*, o catálogo de Kendrick Lamar teve um aumento de audições de 49% no Spotify entre o fim de abril e o começo de maio, enquanto o de Drake caiu apenas 4%. Além disso, o número de ouvintes mensais de Lamar aumentou de 50 para 77 milhões entre janeiro e maio de 2024. Já os de Drake se mantiveram na casa dos 80 milhões. Disponível em: <<https://hmc.chartmetric.com/kendrick-lamar-vs-drake-diss-tracks-streaming-success/>>. Acesso em: 29 out. 2024.

nante que ocorre em paralelo a um favorecimento, proporcionado pelas “novas mídias”, de uma “dinâmica sistêmica [...] antiestrutural” (Cesarino, 2022, p. 15). Influenciada por Victor Turner, Letícia Cesarino aponta que a “antiestrutura é a antinorma: aquelas camadas marginais, latentes, heterodoxas do sistema numa dada configuração sócio-histórica. Quando o centro organizador dessa configuração entra em crise, a antiestrutura é o que emerge para a superfície” (idem.).

No caso do hip hop, isso se nota na perda da centralidade da “imprensa hip hop” tradicional, ou seja, revistas, jornalistas especializados, rádios de rap e críticos. Em paralelo, vê-se o crescimento de *streamers*, canais de *reacts*, *podcasts* e páginas de *fofoca*²⁶. Na treta, Drake se aproximou mais das tendências antiestruturais, vazando informações para *streamers* famosos como Kai Cenat e DJ Akademiks²⁷ enquanto chamava de “rato”²⁸ Elliot Willson, jornalista da “velha guarda” com quem ele já havia colaborado.

Para Joe Coscarelli, “existe um vácuo no hip hop contemporâneo, o estrelato mudou, o rap está em muitos pequenos nichos diferentes, e [os artistas] não estão trabalhando tanto para chegar ao mainstream”, mesmo comparado a “cinco, seis, sete anos atrás”²⁹. No ecossistema midiático atual, apesar de ser possível apontar uma maior proximidade do rap com a noção de autenticidade desterritorializante, se tornou mais difícil estabelecer um “território central” do rap estadunidense. Entre os artistas de maior desempenho comercial no gênero nos últimos anos, há poucos que começaram a lançar músicas depois de 2015, e três deles ganharam mais ouvintes depois de suas mortes precoces (XXXTentacion, Pop Smoke e Juice WRLD).

Na visão de Charles Holmes, do site The Ringer, a treta entre Kendrick e Drake pode ter sido a última nessa escala no rap. “Conforme o hip hop se torna mais difuso e hiper-regional, Drake e Kendrick representam os últimos artistas populares o suficiente para sugar tanto oxigênio”³⁰. Por mais que diferentes métricas de divisão do mercado musical dos EUA indiquem fatias entre 14 e 23% para as gravadoras independentes no contexto atual, com somente três gravadoras (*Warner Music Group*, *Universal Music Group* e *Sony Music Entertainment*³¹) abarcando todo o resto, o mercado de vários gêneros musicais se tornou crescentemente fragmentado, com as grandes gravadoras não conseguindo exercer o mesmo nível de imposição pela ampliação radical do ecossistema midiático, que antes podia se concentrar na televisão, na rádio, em revistas e jornais. Agora, as grandes gravadoras formam um oligopólio, mas precisam correr atrás

26 A transformação é visível no “Power Ranking” das personalidades midiáticas do hip hop dos EUA feito pela revista Complex em 2023 e 2024. Disponível em: < <https://www.complex.com/music/a/complex/hip-hop-media-power-ranking-2024> >. Acesso em: 4 out. 2024.

27 Disponível em: < <https://www.facebook.com/LNDHIPHOP/videos/akademiks-hints-to-kai-cenat-that-drake-is-dropping-his-response-track-to-kendri/92868577517020/> >. Acesso em: 4 out. 2024.

28 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IZduor42s0k> >. Acesso em: 4 out. 2024.

29 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iuiQBvYcbyc&t=1s> >. Acesso em: 17 out. 2024.

30 HOLMES, Charles. “Drake and Kendrick Lamar Is the Last Great Rap Beef. Thank God.” The Ringer. 4 mai. 2024. Disponível em: < <https://www.theringer.com/rap/2024/5/4/24149035/drake-kendrick-meet-the-grahams-family-matters-euphoria-diss-beef> >. Acesso em: 17 out. 2024.

31 A *Billboard* apresentou as frações que cada grupo de gravadoras representam no mercado musical dos EUA no primeiro quarto de 2024, divididas em “divisão atual de mercado”, “divisão geral de mercado” e “divisão de mercado do catálogo”. Em cada uma dessas seções, as gravadoras independentes representavam aproximadamente 23, 16 e 14%, a Warner Music Group 15, 18 e 18%, a Universal Music Group 33, 38 e 39%, e a Sony Music Entertainment 26, 27 e 27%. Contudo, não fica claro até que ponto a contagem das gravadoras indies inclui ou não artistas ou discos com contratos parciais com as major labels. Disponível em: <<https://www.billboard.com/business/record-labels/record-label-market-share-q1-2024-universal-warner-1235655068/>>. Acesso em: 15 out. 2024.

de tendências mais aleatórias conduzidas nas redes sociais sob a influência dos algoritmos aos quais elas não têm controle³².

Por isso, para Holmes, “Drake e Kendrick são artistas perdidos no tempo. São formalistas em um gênero que abandonou a tradição. Eles surgiram em um tempo em que era necessário ter padrinhos [...], entrevistas em rádios eram cruciais, e álbuns ainda importavam” (idem.). Por isso, na ausência de novas estrelas do rap que cheguem em sua magnitude, só restou a Kendrick e Drake brigar entre si: “isso é o que acontece quando a velha guarda se torna a única guarda” (idem.).

Análise pelo viés dos regimes coreopolíticos

A análise empreendida neste texto traz um panorama das disputas de autenticidade no rap contemporâneo dos EUA. Apesar desse panorama ser válido, seu foco nas ordens do discursivo e do lírico corre o risco de deixar de fora questões importantes que ocorreram na batalha entre Kendrick e Drake.

Como mencionei, as convenções de performance em torno de batalhas de rap ditam que elas devem ocorrer sob os ditames do regime coreopolítico *hardcore*, e, de fato, boa parte da estratégia de Drake e Lamar girou em torno de se colocarem como duros e descredibilizarem a dureza do outro. Portanto, uma leitura da síntese da “treta” feita por alguém que não ouviu as *diss tracks* provavelmente levou à imaginação de canções nos moldes do regime *hardcore*.

Entretanto, apesar do regime *hardcore* ter dado a tônica geral da batalha, há momentos importantes que não se atém a essa expectativa, protagonizados principalmente por Lamar. A primeira parte de “6:16 In L.A.”, por exemplo, é totalmente alinhada ao regime de brisa, com Kendrick imerso em um fluxo de consciência em que lembra de familiares falecidos e se questiona sobre a justeza de sua “ida à guerra”. Também há momentos de divergência entre um beat mais próximo do regime de brisa (acompanhado de gestos vocais contidos) e letras ácidas, como na primeira parte de “Euphoria” e ao longo de “Meet The Grahams”, com seu beat lento e ameaçador que parece tirado de um filme de terror.

Mas a maior surpresa veio em “Not Like Us”, quando Kendrick entregou o que se esperava de Drake: um *diss track* dançante que se tornou hit instantâneo, com beat de DJ Mustard, lenda do rap californiano. “Not Like Us”, totalmente alinhada ao regime de baile, se tornou um sucesso estrondoso³³ ao funcionar como uma canção política contra a exploração da cultura negra por “colonizadores”, em uma espécie de ritual dançante e violento de purificação do hip hop. Contudo, esse tema só aparece no terceiro verso. O resto são ataques contra Drake. Assim, é notável como essa *diss track* não adere aos ditames estilísticos do rap consciente, mas a canções dançantes californianas que comumente servem como plataforma para fazer a *crip walk*, tipo de coreografia

32 Dito isso, tanto Drake quanto Kendrick têm contratos com gravadoras (Republic Records e Interscope Records, respectivamente) que são subsidiárias do Universal Music Group. Portanto, a briga entre os dois se mostrou bastante lucrativa para a Universal até agora.

33 Enquanto escrevo, “Not Like Us” está há 21 semanas no topo da parada da Billboard de canções de R&B/Hip Hop, estabelecendo um novo recorde na categoria. Disponível em: < <https://www.billboard.com/charts/r-b-hip-hop-songs/> >. Acesso em: 29 out. 2024.

associada à gangue urbana dos Crips e centrada em passos com o corpo levemente curvado em que um pé se põe à frente do outro e faz movimentos amplos ao ritmo da batida, enquanto o pé de base por vezes dá pequenos pulos. É uma dança inicialmente voltada para reforçar filiações entre os membros da gangue ou provocar a gangue rival, os Bloods. Contudo, ela passou por um processo de desterritorialização, servindo como símbolo da cultura negra californiana, e sendo performada por Serena Williams nas Olimpíadas de 2012 ou por Snoop Dogg no *Super Bowl* de 2022.

Sendo assim, o fato de “Not Like Us” servir como hino da ideia propagada por Lamar de que “eu sou o que a cultura [hip hop] está sentindo” demonstra que a politicidade das canções de rap ou de qualquer outro gênero musical ou artístico não pode ser tomada de antemão. Dito de outra forma, “Not Like Us” não demonstra uma politicidade *apesar de ser dançante*, e sim justamente *por ser dançante* de uma maneira específica. Vê-se, mais uma vez, que a politicidade dos objetos estéticos ou artísticos não pode ser deduzida como em linha reta por conta de certa forma poética tida consensualmente como política, como bem aponta Rancière (2009), tendo mais a ver com os modos como eles acionam coreografias, emoções, relações entre corpos, deslocamentos em relação a territórios afetivos, e a consistência das ligações com movimentos políticos e outros fatores.

“Not Like Us” se liga à noção reterritorializante, estabelecendo uma oposição entre “nós” (negros californianos? Comunidade hip hop? Puristas do rap? Negros dos EUA?) e “eles” (estrangeiros? Canadenses? Apropriadores? Drake e seus fãs brancos?). O refrão serve como uma espécie de ritornelo (Deleuze; Guattari, 2012), um hino repetitivo que carrega o potencial de transportar os ouvintes para um território afetivo específico, estabelecendo uma fronteira entre “nós” e “eles”.

Um dos principais “intelectuais do hip hop”, Michael Eric Dyson³⁴ não parece ter entendido a questão territorial em jogo, alegando que Drake é filho de pai negro e, portanto, faz parte da diáspora africana, e que os estadunidenses não têm monopólio sobre a negritude. Drake, por ser negro (mestiço), teria “carta branca” para se desterritorializar e circular por qualquer território afetivo vinculado à cultura negra diaspórica.

Esse argumento me lembra a resposta do jazzista estadunidense Herbie Hancock a um questionamento sobre sua imitação de uma canção do povo nômade Ba-Benzélé da África Ocidental (captada em gravações etnográficas da Unesco) na canção “Watermelon Man” (1974). Hancock se defendeu dizendo que “é uma coisa de irmãos” e que “estamos todos fazendo música africana” (Young, 2008, p. 28, tradução minha). Os gravadores do solo de flauta imitado em “Watermelon Man” não receberam crédito ou compensação financeira. Uma das maiores estrelas do jazz na época, Hancock parece não ter notado que havia uma diferença gritante entre ele e os Ba-Benzélé em termos de contexto de circulação musical ou concepção das relações entre arte e propriedade.

Voltando ao caso de Drake, o que parece habilitá-lo para esse tipo de circulação livre é, para além da negritude, sua fortuna e principalmente sua inserção em um sistema capitalista de produção e distribuição de música que visa a tudo desterritorializar e transformar em mercadoria. Além disso, seus fãs, adeptos ou beneficiários da des-

34Disponível em: < https://www.instagram.com/p/C__CG62x8xJ/ >. Acesso em: 29 out. 2024.

territorialização do rap (e, em larga medida, brancos), parecem ver sua capacidade de circular por diferentes territórios como algo positivo, como pontuou Jon Caramonica.

Mas mesmo a capacidade de Drake de transitar tem seus limites. Um exemplo é o próprio território do qual Kendrick parte, a região de Los Angeles. Drake já alegou algumas vezes que é “maior” por lá que Lamar. Contudo, como pontuou o gerente musical californiano Wack 100, Drake pode, se quiser, passear por Los Angeles pagando 50 mil dólares por dia para seguranças. Enquanto isso, “Kendrick pode entrar no seu carro com seu jeans, sua camisa branca [...], e dirigir por onde ele quiser [...] sozinho. Parar, encher o tanque, passar pelo *drive thru* etc., e tudo o que ele vai precisar gastar é a gasolina³⁵”.

No aniversário de 30 anos do hip hop, o crítico cultural Greg Tate (2012, p. 66, tradução minha) lamentou que parecia ter ficado para trás o momento, entre meados da década de 1980 e o início da década de 1990, em que o hip hop fez parte de um “grande re-despertar nacionalista cultural negro” que articulou lutas contra o *apartheid* e a epidemia do *crack*, protestos contra a brutalidade policial e a atuação de intelectuais públicos negros e líderes religiosos como o Ministro Louis Farrakhan e o Reverendo Jesse Jackson. Contudo, em meados da década de 2000, Tate (ibid., p. 67, tradução minha) avaliou que “o hip hop está uma droga porque a política populista negra moderna está uma droga”. Ou seja, a politicidade do rap, assim como a de qualquer gênero musical ou artístico, depende da consistência de suas conexões com lutas políticas de seu tempo. Atualmente, passamos, tanto nos EUA quanto no Brasil, por um crescimento da adesão à extrema direita nas periferias calcada na resignação, no conformismo, na falta de expectativa com mudanças radicais vindas das esquerdas partidárias. O horizonte de revolução parece ter se perdido (Nunes, 2022).

Contudo, apesar disso, ainda resta a ideia de um puxadinho para defender, um território que ainda não se descaracterizou, uma cerca mínima para erguer, algo que ainda é “nosso” para esse “nós” do qual fala a canção, ou um território afetivo no qual se apoiar para lutas futuras, talvez. “Not Like Us” consolida a vitória de Kendrick fazendo isso, e através da dança.

Referências

ALIM, Samy H. “Bring It To The Cypher: hip hop nation language”. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint!:** the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 35, p. 530-563.

BALDWIN, James. **The Fire Next Time.** New York: 3rd ed. Vintage Books, 2013.

BURTON, Justin Adams. **Posthuman Rap.** 1st ed. New York: Oxford University Press, 2017.

CESARINO, Letícia. **O Mundo Do Averso:** verdade e política na era digital. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

35 O trecho aparece às 3h9min de vídeo. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=AEsf7QmIJTQ&t=305s> >. Acesso em: 29 out. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOSTER, Susan Leigh. "Choreographies Of Gender". In: **Signs**, v. 24, n. 11, pp. 11-13. Chicago, Outono 1998. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/3175670> >. Acesso em: 7 nov. 2024.

GODARD, Hubert. "Gesto e Percepção". In: SOTER, Silvia; 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.

IANDOLI, Kathy. **God Save The Queens: the essential history of women in hip-hop**. 1st ed. New York: Harper Collins, 2019.

LEPECKI, André. "Coreopolítica E Coreopolícia". In: **ILHA**, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun., 2012, p. 41-60. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.

LIMA, Dani. "Gesto, Corporeidade, Ética E Política: pensando conexões e diálogos". In: **Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos**, 2, 2017, Campinas.

MACHADO, Taísa. **Cabeças da Periferia: Taísa Machado - o afrounk e a ciência do rebolado**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

McLEOD, Kembrew. "Authenticity Within Hip-Hop And Other Cultures Threatened With Assimilation". In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 13, p. 164-178.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma História Feita Por Mãos Negras: relações raciais, quilombos e movimentos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NUNES, R. **Do Transe À Vertigem: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha Do Sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo, Editora 34, 2009.

ROLIM, Mário A. O. M. **Múltiplos modos de mover politicamente os corpos no rap: cartografia dos regimes coreopolíticos do rap do Brasil e dos EUA**. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

_____. **Rosto branco, voz "negra": Iggy Azalea e as tensões do pop-rap**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

ROSE, Tricia. **Black Noise: rap music and black culture in contemporary america**. 1st ed. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

TATE, Greg. "Hip-Hop Turns 30: Whatcha' Celebratin' For?" In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint!: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 6, p. 63-68.

VIEIRA, Daniela. "A Nova Condição Do Rap: de cultura de rua à são paulo fashion week". In: **Estudos de Sociologia, Araraquara**, v. 27, n. esp. 1, abr. 2022. DOI: <https://doi.org/10.52780/res.v27iesp1.15829>.

YOUNG, James O. **Cultural Appropriation and The Arts**. 1st ed. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2010.

Recebido em: 06 nov. 2024
Aprovado em: 11 fev. 2025