



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
MICAELLA SCHMITZ PINHEIRO

CORPO POÉTICO DE YZALÚ:
ESTUDO DA DIFERENÇA

Tubarão
2019



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
MICAELLA SCHMITZ PINHEIRO

**POÉTICA DE YZALÚ:
ESTUDO DA DIFERENÇA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas (Orientador)

Tubarão

2019

Pinheiro, Micaella Schmitz, 1993-
P71 Corpo poético de Yzalú : estudo da diferença / Micaella
Schmitz Pinheiro ; -- 2019.
69 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas.
Dissertação (mestrado)—Universidade do Sul de Santa
Catarina, Tubarão, 2019.
Inclui bibliografias.

1. Diferença - Filosofia. 2. Poética. 3. Yzalú (Rapper).
I. Vargas, Alexandre Linck. II. Universidade do Sul de Santa
Catarina – Mestrado em Ciências da Linguagem. III. Título.

CDD (21. ed.) 808.1

MICAELLA SCHMITZ PINHEIRO

**CORPO POÉTICO DE YZALÚ:
ESTUDO DA DIFERENÇA**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 28 de junho de 2019.

Dr. Alexandre Linck Vargas (Orientador)
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dr.^a Claudia Nandi Formentin (Avaliadora)
Faculdade SATC

Dr.^a Jussara Bittencourt de Sá (Avaliadora)
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico a minha mãe, Rejane.

AGRADECIMENTOS

Um texto de agradecimento é sempre difícil. Pelo menos eu considero isso, pois selecionar algumas pessoas que foram importantes durante esse caminho não é uma tarefa fácil. Até porque, se eu cheguei até aqui, muitas pessoas passaram pela minha vida e contribuíram direta ou indiretamente para isso.

Agradeço a minha mãe, pois sem ela eu não teria iniciado, e muito menos concluído, esse mestrado. Agradeço aos meus amigos Renan Rodrigues e Gustavo Mendonça, que foram fundamentais no início deste projeto. Sem eles eu não teria chegado até aqui. Agradeço ao meu namorado, Gabriel Andrade Moreira, que me acompanhou e apoiou desde o princípio, aguentou todos os meus choros e também esteve do meu lado nos momentos de conquista.

Agradeço à professora Deisi Scunderlick Eloy de Farias, que me orientou inicialmente e me ajudou de forma significativa durante todo o processo de mestrado. Agradeço à equipe do Grupep-Arqueologia, que me ajudou de forma direta durante esses anos. Muito obrigada pela oportunidade.

Agradeço às professoras da banca examinadora, Claudia Nandi Formentin e Jussara Bittencourt de Sá, que vêm acompanhando a presente dissertação durante esses dois anos e contribuíram para que houvesse melhorias. Por fim, mas não menos importante, agradeço ao meu orientador, Alexandre Linck Vargas, que, com todo seu carisma e paciência, me acolheu no meio dessa caminhada, me mostrou que a minha não precisa seguir um tempo cronológico, como eu havia aprendido no curso de História, e me abriu a cabeça para a Filosofia. Gratidão por todos os incentivos e ensinamentos.



Yzalú, 2017.

RESUMO

O objetivo deste estudo é compreender o que há de diferença na *rapper* Yzalú. Para tanto, procurou-se trabalhar com o conceito de diferença de Jacques Derrida. Para compreender tal diferença, foram abordadas questões relacionadas a corpo e arquivo. Um corpus que se torna corpo e um arquivo que se torna móvel, devido às ramificações que ocorrem no corpus, justamente por esse estar em movimento, conectado ao outro. Questões relacionadas a gênero, feminismo e feminismo negro também se tornam pertinentes. Por estar se tratando da poética de Yzalú, movimentos como o *hip-hop* e *rap* ganham destaque. Por fim, conceitos como identidade, experiência e deficiência física também são discutidos. Os métodos de procedimento que foram utilizados na pesquisa consistem no bibliográfico e documental e com esses documentos procurou-se pensar a partir do conceito de pós-autonomia. Através desse trabalho, foi possível cartografar os movimentos culturais, tornar visível os rastros minoritários e pensar a indistinção entre vida e arte a partir da poética de Yzalú.

Palavras-chave: Diferença. Poética. Yzalú.

ABSTRACT

The purpose of this study is to understand what is different about rapper Yzálú. Therefore, we tried to work with Jacques Derrida's concept of difference. To understand this difference, issues related to body and file were addressed. A corpus that becomes body and a file that becomes mobile, due to the ramifications that occur in the corpus, precisely because it is in movement, connected to the other. Issues related to gender, feminism and black feminism also become pertinent. Because it is Yzálú's poetics, movements such as hip-hop and rap stand out. Finally, concepts such as identity, experience and physical disability are also discussed. The procedure methods that were used in the research consist of the bibliographic and documentary and with these documents we tried to think from the concept of post-autonomy. Through this work, it was possible to map the cultural movements, make visible the minority tracks and think about the indistinction between life and art from the poetics of Yzálú.

Keywords: Difference. Poetic. Yzálú.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Yzalú	22
Figura 2 – Yzalú e Shirley Casa Verde	33
Figura 3 – Imagem do <i>single Psicopretas</i>	36
Figura 4 – Taco de beisebol “direitos humanos”	38
Figura 5 – Cérebro humano	51
Figura 6 – Mapeamento da internet	51
Figura 7 – Yzalú devir-ciborgue.....	52
Figura 8 – A prótese de Yzalú	53

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	CORPO E ARQUIVO.....	16
3	DIFERENÇA E IDENTIDADE	27
3.1	RASTROS DO HIP-HOP NO CORPO POÉTICO DE YZALÚ	40
4	FEMINISMO E O DEVIR-CIBORGUE.....	45
5	ESTÉTICA E EXPERIÊNCIA	57
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
	REFERÊNCIAS	66

1 INTRODUÇÃO

Luiza Yara Lopes da Silva, conhecida artisticamente como Yzalú, nasceu no dia 8 de setembro de 1982, em São Bernardo do Campo, São Paulo. Ela é cantora, *rapper*, compositora e violonista da Grande São Paulo. Com 13 anos de carreira, se destacou no cenário musical ao protagonizar a união do *rap* com violão. Interpretou a canção *Mulheres negras* (que se tornou símbolo do feminismo negro no país)¹ e após o lançamento do seu primeiro álbum, *Minha bossa é treta* (2016), em que ousou e experimentou com ritmos desde *rap*, passando pela MPB, samba-jazz e afrobeat, obteve uma boa recepção crítica, rendendo-lhe alguns prêmios. Yzalú realizou ações de grande visibilidade para marcas como Skol e Apple, tendo sido eleita uma das sete mulheres negras mais influentes pela revista *Planeta*², ganhando pela segunda vez consecutiva o prêmio de artista mais acessada pelo site Palco MP3 (2016/2017).³

Yzalú conta que o seu primeiro encontro com a música foi entre 1996 e 1997, quando aos 14 ou 15 anos começou a escutar os discos em vinil de sua mãe. Aos 16 anos precisou mudar para Salvador, na Bahia. Foi durante esse período que aprimorou seu conhecimento no violão. Em 2003 voltou para São Paulo e começou a integrar o grupo de *rap* Essência Black (formado por mulheres) já na segunda formação (Elisângela, Regiane e a própria Yzalú). Também passou a se envolver no movimento *hip-hop* e com grupos da sua cidade (Ordem Própria, Mano Dim, Walter Limonada). A *rapper* conta que suas inspirações musicais são: Lauryn Hill, Jorge Ben Jor, Sandra de Sá, Johnny Alf, Tim Maia, entre outros.⁴

Após a saída do grupo Essência Black, Yzalú passou a se apresentar em teatros e bares de São Paulo. Em seguida houve um distanciamento do cenário musical e foi a partir de 2008 que a *rapper* decidiu voltar com a sua carreira musical, por incentivo do seu irmão e atual produtor artístico Hugo Marques. Foi com a postagem de um vídeo na internet da versão acústica e intimista da música *Jesus Chorou*, dos Racionais MCs, que Yzalú chamou a atenção dos internautas, e logo foi convidada para participar do Gangsta Paradise, um festival de *rap* com mais de 20 grupos. Yzalú se apresentou entre o *rapper* Dexter do 509-E e o

¹ Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/yzalu-feminista-negra-da-musica-periferica-por-jarid-arraes>>.

² Informações disponíveis na página oficial de Yzalú no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/cantorayzalu/about/?ref=page_internal>.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

polêmico grupo Facção Central, liderado por Eduardo, que anos depois compôs para ela a música *Mulheres Negras*.

Yzalú produziu, de forma independente, o videoclipe *Cabeça de nego*, uma regravação da música composta pelo *rapper* Sabotage. Em 2016, Yzalú lançou o seu primeiro álbum, intitulado *Minha bossa é treta*. O CD conta com 12 faixas, algumas com parcerias⁵. Além disso, a partir de 2016, o portal Geledés⁶ apresentou Yzalú como participante de um novo movimento musical chamado de Música Periférica Brasileira. Tal movimento é responsável por enaltecer os artistas de bairros da periferia de São Paulo. Os artistas têm a liberdade de abordar temas como feminismo, gênero, racismo, e demais questões que envolvam as lutas e conquistas das minorias sociais e movimentos culturais. O movimento é composto por cinco artistas: Criolo, Rael, Liniker, Rico Dalasam e Yzalú.

Yzalú está em ascensão nos últimos anos, e em 2016 ela lançou um EP⁷ que ganhou destaque nas mídias, passou a ser considerada como participante do movimento citado acima e no ano de 2019 lançou mais um EP intitulado *Quantica*. Ademais, durante esses anos, vem fazendo parcerias com outras *rappers*, promovendo ainda mais o seu trabalho. Além disso, Yzalú é a primeira *rapper* mulher deficiente física e que utiliza o violão em junção com o *rap*. Neste estudo, procura-se pensar sobre o corpo poético de Yzalú, esse corpo poético que não se restringe a uma distinção entre vida e obra. Analisar um corpo poético é dar conta não só das músicas, ou das produções artísticas, e sim da própria performatividade, corporeidade da artista como tal. Isso inclui as fotos, apresentações, entrevistas, músicas, a *rapper* como um todo. Busca-se entender Yzalú como uma produção artística de si. Uma indistinção que Nietzsche afirma em *O Nascimento da Tragédia* quando diz “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte [...]” (NIETZSCHE, 1996, p. 31). Não só o homem, também a mulher. Procura-se demonstrar que não há como separar vida e obra, que ambas não são distintas. “[...] A obra de arte nunca teve por função principal simplesmente representar, ilustrar ou narrar a realidade. Sempre foi de sua natureza embaralhar e mimetizar [...] as formas e as aparências originais” (MBEMBE, 2018a, p. 299).

Para melhorar o entendimento dessa indistinção, tornou-se pertinente pensar a questão da performatividade. Os filósofos que são utilizados para abordar esse tema são J. L.

⁵ Ibidem.

⁶ <https://www.geledes.org.br/conheca-o-novo-movimento-musical-liderado-por-criolo-rael-yzalu-e-liniker-musica-periferica-brasileira/>

⁷ Extended play (EP) é uma gravação que é longa demais para ser considerada um single e muito curta para ser classificada como um álbum musical. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Extended_play > . Acesso em: 12 jan. 2019

Austin (1962), Jacques Derrida (1991) e Judith Butler (1990; 2003). É importante ressaltar que com esse estudo não se pretende engessar o conceito de performance, buscado um sentido original para a palavra. Também não se pretende selecionar a utilidade mais “correta” para o termo. Pois sabe-se que os termos relacionados à performatividade, como performance, performativo, performático, estão presentes em diversas áreas de estudo, tais como as artes, filosofia, linguagem, antropologia, entre outros. De modo que há uma multiplicidade inerente ao próprio conceito.

Sobre a questão da performatividade, Derrida procura desconstruir a leitura de *How to Do Things with Words*, de Austin. Para isso, cria dois conceitos, o primeiro é iterabilidade, um termo originário do sânscrito *iter*, que viria de *itara*, traduzido para “outro” (DERRIDA, 1991). A iterabilidade é uma capacidade que o signo possui de se repetir: “é preciso que seja repetível – iterável – na ausência absoluta do destinatário ou do conjunto empiricamente determinável dos destinatários” (DERRIDA, 1991, p. 19). O segundo conceito é o da citacionalidade, que seria a variação que um signo pode ter. Ele pode ser separado do seu contexto “original” e passa a ser introduzido em outro contexto e mesmo assim ainda consegue produzir significado. “Todo signo linguístico ou não-linguístico, falado ou escrito [...] em pequena ou grande escala, pode ser *citado*, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos [...]” (DERRIDA, 1991, p. 25). Derrida acredita que essas características não são provenientes da eventualidade, e sim dos signos; conseqüentemente, dos atos de fala. É por meio dessas características que os atos em geral conseguem retirar sua força.

Derrida concorda com Austin quando ele se afasta do “*valor de verdade*, à oposição verdadeiro/falso, pelo menos na sua forma clássica, e substituiu talvez pelo valor de força, diferença de força”, entretanto, discorda quando Austin argumenta sobre o performativo, “um valor de contexto e até de contexto exaustivamente determinável” (DERRIDA, 1991, p. 27). O filósofo acredita que não há como controlar conscientemente as pretensões das falas, nem os sentidos da linguagem. Para Derrida, o performativo, considerado por ele como o enunciado que gera o efeito que enuncia, só é possível pela convencionalidade, ou seja, essas convenções se originariam pela iteração, pela repetição durante determinado período e espaços que antepassam e abrangem sua enunciação. Nesse contexto, a iteração, para Derrida, possui a possibilidade de deslocamento, “porque a estrutura da iteração, outro traço decisivo, implica ao mesmo tempo identidade e diferença”, ela “altera, parasita e contamina o que ela identifica e permite repetir” (DERRIDA, 1991, p. 77, p. 88). Já

a citacionalidade é a capacidade que o signo tem de se locomover, no sentido de ser retirado de sua “originalidade” e mesmo assim conseguir se deslocar, produzindo significado.

Austin abordou o conceito de performatividade em uma conferência publicada em 1962. O linguista busca realizar um debate sobre os enunciados, que de acordo com ele não são “nem verdadeiros nem falsos, não descrevem nem servem para informar, mas sim fazem algo. Ele nomeia tal tipo de enunciado de *performative* [...]” (PINTO, 2013, p. 1-2).

A filósofa Judith Butler também pensa sobre performatividade, seguindo em determinados momentos as ideias derridianas. Além disso, Butler trata questões relacionadas a gênero (*gender*) nas palavras e pensa a performance como atuação artística.

Nesse sentido, o gênero não é substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] Essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados (BUTLER, 2003, p. 48).

Dessa forma, Butler retorna à ideia de iteração de Derrida e repensa o binarismo masculino-feminino, passando a construir uma ideia de que a identidade é constituída por performances que são repetidas constantemente, moldando as formas de ser e de se pensar o mundo, assim como os modos como os mesmos se reconhecem e são reconhecidos. Ao apresentar o gênero e o sexo como uma concepção relacionada à performance, que necessita de uma repetição contínua, linguística ou não, e por consequência binária masculino/feminino, Butler destaca a inscrição corporal dessa performatividade: “um modo de fazer, dramatizar e reproduzir uma situação histórica [...]” (BUTLER, 1990, p. 10). Dentro desse contexto é possível pensar a indistinção entre vida e obra. A performatividade se torna uma peça fundamental na junção de ambas.

Em suma, a performatividade pode ser entendida como uma junção entre linguagem e corpo. Ao fazermos um enunciado, ele produz alguma ação. Essa ação é chamada de performativo. Nós fazemos coisas para a linguagem e produzimos efeitos pela linguagem. Não há como criar uma dicotomia entre corpo e linguagem. Ao contrário, ambos andam juntos, pois o ato de fala exige o corpo. Sendo assim, pode-se entender a performance como algo fluido, que está em um entre-lugar. É sensível entre as coisas e o pensamento.

É por este viés que se pretende aqui analisar a poética de Yzálú. Poética é um termo originário de *poiésis*, palavra grega que era utilizada como sinônimo para

criação/produção. A *poiésis* pensada aqui não é como mimese no sentido clássico, mas como ato performático, procurando fazer, com base nos autores supracitados, uma indistinção entre vida e obra da *rapper*. Como performance.

Com base nisso, questiona-se: o que há de diferença no corpo poético de Yzalú? Como é possível estabelecer essa diferença? A intenção é formular uma crítica poética da *rapper* a partir de uma identidade negativa, pela qual se produzem questões como classe, raça e gênero. O tema se justifica pela importância das questões que são abordados na poética de Yzalú, como classe, raça e gênero. De acordo com Bobbio (1997, p. 43), “jamais como em nossa época foram postas em discussão as três fontes principais de desigualdade entre os homens: a raça (ou, de modo mais geral, a participação num grupo étnico ou nacional), o sexo e a classe social”. Contudo, é importante ressaltar que essa “trindade” de classe, raça e gênero não se esgota, levando em consideração que Yzalú é deficiente física, e que também podemos pensar sobre as questões relacionadas à deficiência física.

Para compreender melhor o movimento musical no qual Yzalú está inserida, será contextualizada a história do *hip-hop* e conseqüentemente do *rap*. O movimento *hip-hop* surge nos Estados Unidos, no Bronx, em Nova York. A ideia do movimento era ir contra a *disco music* que estava ganhando força em locais mais nobres da cidade (PISKOR, 2016). No Brasil, essas manifestações começaram a se destacar nos anos de 1980, através da dança *break*. Contier (2005) explica que alguns brasileiros que viajavam para o exterior ao retornarem para o Brasil introduziram o *break* nas danceterias dos chamados bairros nobres de São Paulo. Quanto ao *rap*, é importante ressaltar que não há uma data específica para a sua fundação. Anterior ao *hip-hop*, ele apenas some e retorna transformado em diferentes épocas. No documentário *Hip-hop Evolution*, Afrika Bambaataa afirma que o “o *rap* sempre existiu”. Diversos grupos, de diferentes vertentes musicais praticavam o *rap*, desde o *rap* de protesto ao *rap* gospel. Não é possível demarcar seu *locus*, trata-se um arquivo móvel. O *hip-hop* então se torna uma extensão do *rap*.

Essas manifestações culturais ganharam ainda mais força no início dos anos 1990. Um dos grupos que receberam bastante destaque durante esse período foi o Facção Central. Suas músicas fazem críticas relacionadas ao sistema, à violência, ao racismo, e buscavam dar uma identidade à questão periférica.

Em seguida, serão abordados os conceitos de arquivo, corpo sem órgãos e rizoma. Para isso, os principais autores utilizados são Jacques Derrida (2001), Boris Groys (2015) e Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995; 1996). No capítulo seguinte, a diferença é abordada. Para tanto utilizarei a obra de Jacques Derrida. O autor explora o conceito de *différance*,

abordado em uma conferência na Sociedade Francesa de Filosofia, em 1968. Será também de grande importância trabalhar com filósofas ligadas às questões feministas e às relações de gênero, como Donna Haraway, Angela Davis, Judith Butler e Djamila Ribeiro, de modo que possa auxiliar a pensar o movimento feminista e as suas relações com o feminismo negro.

Diante da diferença que a poética de Yzalú apresenta, um problema estético se impõe, de modo que o conceito de experiência se torna pertinente. Isto é, cabe pensar tanto a partir de suas produções artísticas quanto da própria performance enquanto artista. Entendendo que essa experiência sensível é algo que permeia a poética, esta que é sempre um traço da diferença de Yzalú. Para isso, o conceito de experiência é abordado. Autores como Walter Benjamin (1994), Susan Buck-Morss (1996) e Giorgio Agamben (2005) são utilizados.

2 CORPO E ARQUIVO

Pensando a questão da performatividade abordada anteriormente, foi possível elaborar esse capítulo. Após perceber que não há como separar vida e obra/ realidade e ficção, são abordadas as relações dessas (in)distinções com o corpo e arquivo. Para isso, são utilizados autores como Josefina Ludmer (2007), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995;1996), assim como Jacques Derrida (2001) e Boris Groys (2015). O conceito de arquivo no senso comum é algo estático, sem movimento. Inclusive os locais onde os arquivos são guardados, chamados popularmente de “arquivo morto”. Entretanto, buscar-se aqui outro conceito para arquivo. Este é pensado como um conjunto de músicas, fotos, entrevistas, a *rapper* como um todo, em suma, seu corpo poético.

A teoria da literatura pós-autônoma, de Josefina Ludmer, aborda justamente esse entre-lugar, onde podemos encontrar o corpus. Utilizando as ideias deleuzianas, seria esse espaço entre realidade e ficção ou espaço em devir. O arquivo também se encontra nesse entre-lugar. Um exemplo que pode ser usado são os arquivos (locais físicos), pois mesmo os arquivos privados guardam arquivos relacionados à vida cotidiana, que remetem ao público em geral. O mesmo ocorre com os arquivos públicos, que muitas vezes guardam arquivos resultantes da vida privada.

Busca-se com a literatura pós-autônoma as bases para se pensar como a performatividade indistingue a diferença entre vida e obra. É justamente por meio de uma literatura pós-autônoma que se busca esse novo olhar. A questão da pós-autonomia extrapola as fronteiras da literatura, assim como vai além das barreiras artísticas. Por isso é possível contemplar as músicas, fotografias, entrevistas, enfim, a *poiésis* de Yzalú. E não há como hierarquizar tais objetos (músicas, fotos, entrevistas), pois, ao fazer isso, estaríamos criando lacunas (esse conceito será explicado posteriormente). Opostamente ao senso comum, Yzalú então se torna um arquivo vivo.

Josefina Ludmer caracteriza a literatura pós-autônoma por não admitir “[...] leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção” (LUDMER, 2007, p. 1). Portanto, músicas, entrevistas, fotos estão no mesmo patamar. Não há indistinção. A ideia principal seria esse trânsito entre realidade e ficção. Trazendo para o contexto da presente dissertação, pode-se dizer que essa transição, esse contato é o mesmo que ocorre entre vida e

obra. Não há como distinguir onde começa e onde termina. O que é do cotidiano e o que é ficcional. “Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior” (LUDMER, 2007, p. 1).

Ocorre então a fusão de dois aspectos na literatura pós-autônoma na contemporaneidade. O primeiro seria a fusão entre cultural, literário e econômico. Não há mais como separar esses conceitos. O segundo ponto é a junção entre realidade e ficção. Não existe mais a possibilidade de diferenciá-los (LUDMER, 2007). A chamada literatura tradicional propõe papéis pré-determinados e estagnados. É possível classificá-las de diversas formas. É justamente o oposto que ocorre com a literatura pós-autônoma. Não há um lugar fixo, imutável e permanente. Não há como colocar as “coisas” em caixas, como se houvesse relações interiores e exteriores a elas. É nesse ponto que ocorre a junção entre vida e obra de Yzalú, e a literatura pós-autônoma. Ambas não podem ser classificadas, determinadas e imutáveis. Essa literatura pós-autônoma proporciona movimento entre realidade e ficção, um espaço interseccional, e é justamente isso que essa dissertação pretende abordar. Um é o corpus. Esse corpus que eu chamo de corpo poético da dissertação. Utilizando a filosofia deleuziana, busca-se mapear o corpo poético de Yzalú e os dualismos, como vida e obra, realidade e ficção, literatura e não literatura, criando assim uma cartografia dos corpos móveis.

As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da “literatura”, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e “real”. Ou seja, entrariam em um tipo de matéria e em um trabalho social (a realidade cotidiana) em que não há “índice de realidade” ou “de ficção” e que constrói presente. Entrariam na fábrica do presente que é a imaginação (LUDMER, 2007, p. 4).

Sendo assim, podemos pensar em uma literatura pós-autônoma que não é crônica, e sim anacrônica. Também poderíamos chamar de uma literatura não autônoma. Pois pós-autonomia não significa que seja depois de algo, e sim que antagoniza qualquer distinção entre arte e vida, considerando a *poiésis* uma potência de articulação entre a realidade e a ficção.

Dessa forma, torna-se pertinente fazer uma distinção entre corpo e corpus. O corpo é um sistema constituído por partes biológicas. Em uma busca no Dicionário Aurélio foram encontradas diversas definições para corpo. As principais são “tudo o que ocupa espaço e constitui unidade orgânica ou inorgânica; o que constitui o ser animal (vivo ou

morto) [...]”. Já o corpus pode ser definido como algo relacionado a arquivo, coletânea, conjunto de uma obra ou de documentos.

O que será estudado é o corpus de Yzalú, os arquivos móveis e as lacunas por eles deixadas. O arquivo é uma das maneiras para se tentar chegar mais próximo ao objeto. Mas não é possível alcançar a sua totalidade. Sendo assim, não é possível chegar a um resultado final, pois a “apresentação de um resultado final” é equivalente à morte. É algo inalcançável. Para tentar deixar mais claro, de acordo com Boris Groys (2015), a arte

não aparece em forma de objeto – ela não é produto ou resultado de uma atividade “criativa” ao passo que a própria arte é essa atividade, é a prática da arte como tal. Por conseguinte, documentar a arte não é tornar presente uma arte do passado, nem a promessa de uma obra de arte por vir, mas é a única possível referência a uma atividade artística que não pode ser representada de qualquer outra maneira (GROYS, 2015, p. 75).

Ao pensarmos sobre o conceito de arquivo derridiano, é possível afirmar que o arquivo está constantemente em movimento, que não é algo fixo. Assim como o corpo poético, que também está constantemente em movimento. O corpo então se torna corpus. Por isso não há como hierarquizar a obra (fotos, entrevistas, músicas) de Yzalú. Dessa forma, podemos relacionar o esquecimento dos traços do arquivo com o esquecimento do corpo. É importante ressaltar que esse corpo poético não é apenas um corpo físico, é um corpus que se torna corpo a partir da noção de pós-autonomia. Dessa maneira é que se torna possível falar sobre arquivo, pois o corpo poético é rizomático.

A ideia de rizoma comentada é proveniente de Deleuze e Guattari (1995). Na concepção biológica, o conceito de rizoma é uma raiz que cresce horizontalmente. Os autores buscam essa ideia da biologia e utilizam na filosofia. De acordo com os filósofos, o rizoma é constituído por linhas que não se fecham, estão constantemente se espalhando, se entrecortam por outras linhas e formam novos rizomas. Ao mesmo tempo, esse sistema consegue criar linhas de fuga. Se um rizoma se fecha, ele acaba, pois a característica do rizoma é justamente essa ramificação infinita que gera novas conexões.

Entretanto, os autores procuram esclarecer que um rizoma não é Uno nem um múltiplo que derivaria do Uno. O Uno é sempre $n-1$ (DELEUZE; GUATTARI, 1995). O rizoma constrói multiplicidades, mas são sempre lineares. Não possui um fim, apenas um meio, que é por onde se origina. Mesmo sendo derivado de um termo da biologia, o rizoma não deve ser pensado como uma árvore. “[...] Diferentemente das árvores ou de raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não

remete necessariamente a traços de mesma natureza [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32). O rizoma é oposto aos binarismos e às estruturas. Ele é constituído por linhas, sejam elas de fuga, de segmentaridade, de estratificação ou de desterritorialização. Para deixar mais claro, é possível pensar no rizoma na sua conotação biológica, raízes que se espalham. Entretanto, essas raízes não precisam ser necessariamente oriundas de um único local, ou apenas se conectar com uma mesma espécie. Ao pensar em Yzalú como corpo poético, como rizoma, procura-se observar quais são essas conexões que a *rapper* faz. Ao pensar nas influências musicais de Yzalú, observa-se uma gama de outros cantores, sejam eles brasileiros ou não; além disso, pode-se pensar que por Yzalú ser uma *rapper*, ela só iria possuir influências do mesmo meio. O que ocorre é justamente o movimento oposto. O rizoma, as conexões estão presentes em todos os momentos.

A *rapper* afirma que sofreu influências musicais de Lauren Hill, Bill Winters, Racionais MCs, Maria Bethânia, Tim Maia, entre outros.⁸ Ao observar essa gama musical variada, é possível perceber o rizoma, as conexões com diferentes países, estados, estilos musicais. O próprio fato de Yzalú inovar e utilizar o violão com o *rap* seria um exemplo disso. Se fosse seguir um padrão, ela “deveria” fazer rimas e utilizar batidas eletrônicas e não o violão. Mas acontecem conexões, movimentos.

Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução [...]. O rizoma procede variações, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga, são os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31-32).

O conceito de rizoma é abordado para que se possa pensar no corpo não de uma maneira fechada, pré-determinada. Assim como o rizoma, o corpo também se constitui por linhas de fuga. A partir do momento em que o corpo, algo orgânico, se torna corpus, algo documental, passa a se tornar pertinente pensar o que há de vital nesses documentos. Unindo os conceitos de Deleuze, Guattari (1995) e Derrida (2001), busca-se entender no arquivo o que há de comando, e neste comando, o que se reproduz enquanto decalque.

Para compreender o conceito de decalque é necessário retornar ao rizoma. Como já foi dito anteriormente, o rizoma não deve ser pensado como algo que cresce verticalmente. Comumente em diversas áreas é utilizado um modelo em forma de árvore para explicar os

⁸ Informação disponível em: <https://www.facebook.com/pg/cantorayzalu/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 28 maio 2019.

conceitos. Entretanto, nesse caso, Deleuze e Guattari (1995) deixam claro que esse tipo de modelo não serve para o rizoma. Nega-se também, dentro do conceito de rizoma, qualquer ideia de “eixo genético ou de estrutura profunda” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21). Ocorre o oposto com o decalque: para os autores, esse “eixo genético” ou essa “estrutura profunda” são elementos de decalque.

Toda lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução. Tanto na linguística quanto na psicanálise, ela tem como objeto um inconsciente ele mesmo representante, cristalizado em complexos codificados, repartindo sobre um eixo genético ou distribuindo numa estrutura sintagmática. [...] Ela consiste em decalcar algo que já foi feito [...]. A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

Diferente do decalque, o rizoma é composto por um mapa. A ideia de mapa remete à expansão, deslocamento. “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). É justamente esse deslocamento que ocorre com o rizoma, que é composto por diversas ramificações, por diferentes linhas que se cruzam e se conectam, mas não se fecham. O mapa não é rizoma, mas faz parte dele. “Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

Como foi dito anteriormente, o corpo poético não é apenas um corpo físico. O corpo poético é rizomático. Após uma breve explicação sobre o conceito de rizoma, retornaremos ao corpo poético de Yzalú. Por ser um corpo rizomático, ele não é um arquivo morto, pois possui vida, comando. Sendo assim, cria-se o conceito de arquivo móvel para o corpo rizomático. Pois ocorrem ramificações no corpus, justamente porque o arquivo está em movimento, um se conecta ao outro.

Dentro desse contexto, é possível comparar a arte com o corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari (1996). “A arte torna-se uma forma de vida, enquanto a obra de arte torna-se não arte, mera documentação dessa vida” (GROYS, 2015, p. 75). Essa documentação da arte procura a arte pura. Essa arte não necessita da obra de arte, da mesma forma que o corpo não necessita dos órgãos. Obtém-se a arte sem função e corpo sem função. A arte tem uma vida própria, não quer algo que represente a vida. A arte não se define pelo objeto, mais do que isso, ela não necessita de um objeto. Arte é potência, é virtual, é devir. Sendo assim, é possível voltar ao objeto de pesquisa e perceber a *rapper* Yzalú como produção artística de si.

Como já foi afirmado com Nietzsche (1996), o homem se tornou a própria obra de arte. É por meio dessa arte que começamos a buscar meios para “produzir e documentar a vida como atividade pura” (GROYS, 2015, p. 75). Um fato descrito anteriormente é a Yzalú como produção artística de si. Mais uma vez se torna possível fazer relações entre vida, obra e arte. Em um trecho de uma entrevista para Cristiane Guterres, a *rapper* relata: “eu achava que chegar até aqui não seria possível pra mim por ser uma mulher negra e deficiente com o passar do tempo eu descobri que eu podia fazer da minha vida minha arte, comecei a fazer da minha prótese uma arte. Utilizar a minha prótese com forma artística [...]”.⁹

A partir dessa declaração, procura-se relacionar a questão da deficiência de Yzalú com as teorias de Deleuze e Guattari (1995, 1996). Uma prótese pode ser definida como um suplemento artificial, como extensão do corpo. Percebe-se, então, que o corpo poético se estende a ela (a prótese). Dentro disso, busca-se realçar a artificialidade da prótese como um objeto expansivo do corpo. Pois acaba servindo como nuance, dobra, que se evidencia pelo fazer, pela *poiésis* que articula vida e arte (*tékhne*).

Com isso, torna-se pertinente pensar: qual a prótese da arte de Yzalú? Uma acaba funcionando como suplemento da outra, no sentido de que a prótese funciona como suplemento de Yzalú e vice-versa. Algo que faz com que o espaço se amplie, se autopreencha, se produza como espaço. No momento em que se consegue com as músicas, fotografias, entrevistas, enfim, com diferentes documentos observar que se constroem próteses de outras próteses, retorna-se ao corpo sem órgãos. E pensando no caráter artificial da prótese, que se soma, se multiplica, chegamos novamente a um rizoma.

Então, o que se busca nesta pesquisa é não hierarquizar esse movimento de vida e obra, pois qualquer forma de hierarquização é o fim do movimento, é o fim do rizoma. O grande desafio se dá em como fazer um mapa, portanto, uma cartografia sobre esse corpo poético. Um arquivo móvel. Um arquivo que não seja morto. Mas como mapear algo que está em movimento? Os diferentes rastros que se encontram neste arquivo móvel que produz ramificações, contato, contágio. Por isso, torna-se impossível fazer qualquer tipo de decalque ou hierarquização.

Na Figura 1, observa-se uma imagem de Yzalú. Por meio da figura é possível notar a exuberância e artificialidade da prótese, que se soma ao corpo, mas ao mesmo tempo, se destaca. O próprio cenário de fundo, com uma cor chapada, mais neutra, quase se

⁹ Disponível em: < <https://todosnegrosdomundo.com.br/documentario-sobre-a-rapper-yszalu-estreia-hoje-em-sao-paulo>>. Acesso em: 28 maio 2019.

igualando à cor da camisa da *rapper*, demonstra que o que procura se destacar é a prótese. Yzalú também demonstra uma pose empoderada, sem medo. O seu cabelo, cacheado, ao natural remete a uma busca por reconhecimento e orgulho de suas raízes. Entretanto, o que mais se destaca é a prótese, nesse entre-lugar, entre Yzalú e o mundo, do ser e da coisa. Essa artificialidade que serve como artifício de expansão, de movimento, tornando-se mais do que um suplemento localizado.

Figura 1 – Yzalú



Fonte: Foto: Thiago Drummond. Disponível em: <<http://culturaleste.com/yzalu-minha-bossa-e-treta>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Buscando essa não entificação, retorna-se à questão do corpo de Yzalú. Para continuar pensando esse corpo/corpus, mostra-se pertinente relacionar com a teoria do corpo sem órgãos, de Deleuze e Guattari (1996). Os autores utilizam a sigla “CsO” para se referir ao corpo sem órgãos. Em seguida eles procuram explicar o que seria o CsO. É algo que não tem fim, e nós já estamos habitando sobre ele em diversos momentos, mesmo sem perceber. É um “[...] não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 8-9). Assim como a arte não precisa do objeto para se definir como arte, o corpo sem órgãos não precisa dos órgãos para se constituir como corpo. “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetificações” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11). Quando não resta mais nada, então se encontra o corpo sem órgãos. É a diferença. É o que não se identifica. A potência do CsO se apresenta justamente na desconfiguração, permitindo que o mesmo se estruture da forma que bem pretende, criando

novas conexões, tornando-se rizomático. Sendo assim, pode-se dizer que é a partir desse desejo, dessas novas conexões que surge o corpo sem órgãos.

Para exemplificar a lógica do CsO, Deleuze e Guattari utilizam como exemplo o masoquista. Contrariando a psicanálise, os autores acreditam que o masoquista é uma forma de devir, de desejo, de busca por um corpo sem órgãos. Isso não quer dizer que o mesmo busque a dor, “ele busca um CsO, mas de tal tipo que ele só poderá ser preenchido, percorrido pela dor, em virtude das próprias condições em que foi constituído” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 15). Sendo assim, o corpo sem órgãos é busca por intensidades e é contrário a organizações imutáveis.

É importante ressaltar que o CsO não é contrário aos órgãos, e sim ao organismo. O que o CsO procura combater não são os órgãos em si, e sim a maneira pré-determinada em que os mesmos se encontram. A lógica do CsO é não se estruturar como organismo. É a constante busca por uma reprogramação do organismo.

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11).

Sendo assim, percebe-se que, para os autores, desfazer a lógica do organismo não é acabar com o mesmo, no sentido de ter um fim, uma morte. O que se procura é a expansão, a criação de novas conexões que possam abrir caminho para outras intensidades, conjuntos, circuitos (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Pode-se perceber esse (re)surgimento, essas novas conexões com a etnia negra. Mais especificamente, no caso de Yzalú, com a mulher negra. Apesar de todo preconceito enfrentado diariamente, durante séculos, elas se reconstroem, se reinventam constantemente, ganham espaço na sociedade, mostram toda a sua potencialidade. A música da *rapper* deixa claro:

Não fomos vencidas pela anulação social/
Sobrevivemos à ausência na novela e no comercial/
O sistema pode até me transformar em empregada/
Mas não pode me fazer raciocinar como criada (YZALÚ, *Mulheres negras*).

Da mesma forma que a arte não precisa de objeto, o corpo não necessita dos órgãos, as mulheres negras não necessitam de um papel pré-determinado na sociedade. Elas superaram esses papéis, conseguem ir além.

[...] Porque o corpo sem órgãos é tudo isso: necessariamente um lugar, necessariamente um plano, necessariamente um coletivo agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe “meu” corpo sem órgãos, mas “eu” sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limites (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22-23).

Como já havíamos comentado anteriormente sobre a questão do arquivo, torna-se pertinente abordá-la. Em um colóquio internacional, no ano de 1994, em Londres, Derrida buscou abordar questões relacionadas ao arquivo e à psicanálise. Dentro desse contexto, ele observa que a origem da palavra arquivo, que seria *arkhê*, possui dois significados linguísticos, que seriam: começo e comando.

De certa maneira, o vocábulo remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido *físico, histórico ou ontológico*; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, *ou antes* ainda, “arquivo” remete ao *arkhê* no sentido *nomológico*, ao *arkhê* do comando. [...] O sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam (DERRIDA, 2001, p. 12).

Sendo assim, percebe-se que desde o começo o conceito de arquivo pode ser relacionado ao poder. Pode-se dizer que o arquivo está estritamente ligado a ele, pois o arquivo se desenvolve dentro de instrumentos de poder. Eles (os arquivos) eram guardados dentro das casas dos *arcontes*, que, por sua vez, eram cidadãos que possuíam poder político e representavam as leis. Os *arcontes* “[...] não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos (DERRIDA, 2001, p. 12-13). O autor ainda discorre sobre as questões relacionadas à transferência do privado para o público, pois a moradia do *arcôntico* se tornava um arquivo. Entretanto, isso não quer dizer que houvesse uma transferência do “secreto ao não-secreto [...] em tal estatuto, os documentos, que não são sempre escritos, discursivos, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma *topologia* privilegiada” (DERRIDA, 2001, p. 13).

A partir desse momento ficam mais claras as relações entre os conceitos de arquivo e poder. Só é arquivado o que possui relações com o poder, pois acredita-se que o

arquivo é constituído por documentos que de alguma forma possuem importância histórica – social. Da mesma maneira, o arquivo é esse entre-lugar em que o público e o privado se encontram. “É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*” (DERRIDA, 2001, p. 13-14). O autor define o conceito de consignação para além da ideia de escolher um local específico para se guardar/reunir o arquivo, mas também como ato de unir os signos (DERRIDA, 2001).

Procurando deixar o conceito de consignação mais claro e estabelecer as suas relações com o arquivo, Derrida utiliza as ideias de Freud sobre a pulsão de morte.

Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (*Destruktion*), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental como *hupomnema*, suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar ou memento. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória (DERRIDA, 2001, p. 22).

Portanto, o arquivo precisa ser considerado como lacunar e descontínuo, algo que perpassa pelo esquecimento devido a sua própria “falta” de primariedade (DERRIDA, 2001). Percebendo o arquivo como algo lacunar, é possível compreender diferentes pontos de vista, levando em consideração a possível construção de novas narrativas não necessariamente irreversíveis, completas, intocáveis.

Assim como em outros conceitos, Derrida recorre à psicanálise para abordar o conceito de lacunar. Cabe ressaltar essa relação entre arquivo, poder e lacuna. Esses conceitos se conectam devido ao fato de que, ao selecionarmos, escolhemos determinados arquivos, estamos deixando lacunas e, ao mesmo tempo, estamos exercendo um poder, como já foi dito anteriormente. Lacunas, esquecimento e poder andam juntos, pois, consciente ou inconsciente, escolhas são feitas constantemente, dando espaço para determinados contextos e ocultando outros. Por isso o arquivo não é algo fixo, podendo ser chamado de arquivo móvel.

Para prosseguir o próximo capítulo, torna-se pertinente abordar sucintamente a questão do corpo e a identidade negra. Para isso, é relevante dissertar sobre a questão relacionada à raça e à cor. Raça seria o termo mais adequado para se falar sobre uma unidade, um pertencimento de determinado grupo. Sabe-se que durante muitos séculos (e até os dias atuais) a raça foi utilizada para causar diversos conflitos. De acordo com Mbembe (2018a), o

homem negro só passou a ser considerado como humano após entender a questão da raça. Entretanto, a transição de uma raça para uma identidade não foi simples. Envolve elementos relacionados a história, cultura e tradição.

Percebe-se que a questão da identidade está estritamente relacionada à raça, pois foi a partir da construção de uma raça, que buscava criar unicidades, que de alguma maneira se formaram as identidades, no sentido de procurar por características idênticas que pudessem tornar um ser uno. Entretanto, tal conceito vem sendo derrubado na pós-modernidade. De acordo com Stuart Hall (2003, p. 7), “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. O autor acredita que a humanidade está passando por uma crise de identidade. Acredita-se que o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, e sim várias identidades que são formadas em momentos diferentes.

3 DIFERENÇA E IDENTIDADE

Para compreender os conceitos de identidade e diferença é utilizada a obra de Jacques Derrida intitulada *A diferença*, apresentada em uma conferência pronunciada na Sociedade Francesa de Filosofia, no ano de 1968. O autor dá início à obra descrevendo o conceito em francês de *différance*, fazendo alterações na palavra entre as letras A e E.

Desta forma, para entender melhor o neologismo utilizado por Derrida, precisamos pensar na construção da palavra *différence*, que ao ser traduzida para o português, torna-se diferença. Porém, o que o autor procura fazer é mostrar que no francês ocorre uma distinção entre a linguagem oral e a escrita, se utilizarmos a letra “a” ao invés da letra “e”, sendo assim, de *différence* para *différance*, continuaremos pronunciando da mesma maneira. Entretanto, o significante muda. Percebe-se então um jogo de linguagem.

Na língua francesa, esse “a” da diferença é algo inaudível. Diz Derrida (1972, p. 32), “a diferença nunca se a-presenta como tal”. Trazendo para a realidade da língua portuguesa, um exemplo a ser citado é a letra “H” na frente de determinadas palavras, onde se torna inaudível. O dígrafo CH é outro exemplo semelhante ao uso do “H”. É comum, especialmente no início da alfabetização, confundirmos o uso de “CH” por “X”, que ao falarmos, são idênticos. Como por exemplo nas palavras *bixa* e *bicha*. O mesmo ocorre entre as palavras *différence* e *différance*. Derrida descreve essa diferença enquanto espacialização, como ser oposto ao outro, e temporização, que procura ir além do tempo constante:

O movimento simultâneo de temporalização e espacialização do traço, também denominado de *différance* (com a), escapa a uma ideia de tempo contínuo e igualmente não se deixa pensar segundo uma ideia de presença proveniente da percepção, como presença que fosse uma vez apreendida e passível de reapropriação em atos subsequentes (SERRA, 2010, p. 7).

A *diferença* de Derrida, contudo, não é dialética. Ao fazer uma análise semântica da palavra diferença, Derrida a classifica de duas formas, uma em grego e a outra em latim. A primeira forma seria relacionada à temporalização e a segunda com o diferente, não ser idêntico. “Numa conceptualidade clássica e respondendo a exigências clássicas, diríamos que ‘diferença’ designa a causalidade constituinte, produtora e originária, o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtores ou os efeitos constituídos” (DERRIDA, 1972, p. 36).

É necessário ir além, e recorrer ao negativo, aquilo que a diferença não diz. Mostrar tudo que a diferença não é, para então entendê-la. Derrida define que diferença não é palavra, nem conceito. O negativo ao qual me refiro anteriormente não é sinônimo de negação e sim próximo a uma dialética negativa que foi construída por Theodor Adorno e lançada em seu livro no ano de 1966. Ele busca a não identidade entre sujeito e objeto. Dentro desse conceito, entende-se que, ao se afirmar uma identidade, automaticamente estaria se anulando as diferenças. Ocorre a redução do múltiplo para o uno. Sendo assim, de acordo com Bandeira e Oliveira (2014, p. 342), “a tarefa da dialética negativa, neste sentido, é chegar ao não-idêntico, àquilo que está fora do conceito, pois não é acolhido no processo de identidade; sua meta é libertar o particular da subordinação no universal, no idêntico do conceito”.

Derrida então parte para a conversa com Saussure, utilizando da semiologia para definir a diferença. Nesse conceito, o signo é tido como presença deferida.

Só pode haver arbitrário na medida em que o sistema de signos é constituído por diferenças, não por termos plenos. Os elementos da significação funcionam, não pela força compacta dos núcleos, mas pela rede das oposições que os distinguem e as relacionam uns com os outros (DERRIDA, 1972, p. 39).

Na linguagem, todo conceito remete a outro conceito, não sendo nunca algo individualizado. Dessa forma, no jogo da linguagem, a diferença passa a ser a possibilidade, e não necessariamente um conceito. Sendo assim, pode-se dizer que as diferenças fazem um jogo entre a língua e a fala e, por meio do jogo, essa diferença produz efeitos de diferença.

De acordo com Derrida (1972, p. 41), as diferenças “são efeitos produzidos, mas efeitos que não têm por causa um sujeito ou uma substância, uma causa em geral, um ente presente em qualquer parte que escapasse ele mesmo ao jogo da diferença”. Utilizando os conceitos de Saussure, o autor passa a definir a diferença como algo que pode ser transmitido através da língua ou de qualquer outro código de comunicação.

Devido a isso, surgem os rastros. O rastro pode ser entendido como a origem não original, que não possui um antes. Ocorre uma relação de passado, presente e futuro. Essa *différance* seria então a criação não originária dos rastros. “O jogo das diferenças supõe sínteses e reenvios que impedem que em algum momento ou sentido um elemento simples seja presente em si mesmo, justamente porque sua ‘presença’ se dá por conta da relação de reenvio a um outro elemento que não é, ele mesmo, simplesmente presente” (HERMES, 2013, p. 238), ou seja, “[...] o rastro pode ser pensado, mas não pode ser explicitado, pois da

explicitação se teria o seu desaparecimento. O rastro é aquilo que indica, que insiste, porém, que está sempre oculto” (ANDRADE, 2017, p. 160).

Em Nietzsche, a diferença aparece na inconsciência, mediante um jogo de forças que são provenientes das *diferenças*. “Não haveria força em geral sem a diferença entre as forças [...]” (DERRIDA, 1972, p. 50). Já Freud acredita em dois tipos de *diferenças*, “[...] o diferir como discernibilidade, distinção, afastamento, diastema, espaçamento, e o diferir como desvio, demora, reserva, temporização” (DERRIDA, 1972, p. 51-52). Freud também aborda a questão do rastro, e acredita que não há como separar o rastro da diferença. Sendo assim, as diferenças são produzidas inconscientemente pelos rastros e “um é o outro diferido, um diferido do outro. O uno é o outro em diferença, o uno é a diferença do outro” (DERRIDA, 1972, p. 54).

Para a filosofia, a diferença está em tudo e é algo que não se identifica. Derrida então critica toda a tradição filosófica que negligenciou o estudo da diferença. “A filosofia vive na e da diferença, virando assim as costas para o mesmo que não é idêntico” (DERRIDA, 1972, p. 50). A diferença não é um ente e não possui um “reino”; a diferença se mostra pelo que ela não é, “ela não é um ente-presente [...] não comanda nada, não reina sobre nada e não exerce em parte alguma qualquer autoridade” (DERRIDA, 1972, p. 58). Ocorre então um questionamento sobre “[...] o modo como a *diferença* se ajusta na distância da diferença ôntico-ontológica [...]” (DERRIDA, 1972, p. 59). O autor explica que

desde a aurora, parece que a *pre-sença* e o *ente-pres-ente* são, cada um do seu lado, separadamente qualquer coisa. Imperceptivelmente, a *presença* vem-a-ser ela mesma um *pres-ente*... a essência da *pre-sença* [...] e, deste modo, a diferença entre a *pre-sença* e o *pres-ente* é esquecida. O *esquecimento do ser* é o *esquecimento da diferença entre ser e o ente* (DERRIDA, 1972, p. 61).

Para compreender melhor esses termos, será necessário retornar ao início do texto e perceber que a diferença “nunca se a-presenta como tal”, isso faz com que não seja possível distingui-la como ente. Sendo assim, justamente por não se expor, a *diferença* torna-se um “ente misterioso” (DERRIDA, 1972, p. 37). Em seguida, percebe-se que se ela, a *diferença*, fosse exposta, desapareceria. “Em qualquer exposição ela expor-se-ia a desaparecer como desaparecimento. Arriscar-se-ia a aparecer: a desaparecer” (DERRIDA, 1972, p. 37). A identidade é um outro ponto que impossibilita a aparição da diferença, “a *diferença* não é, não existe, não é um ente-presente [ou] qualquer que ele seja” (DERRIDA, 1972, p. 37). Reafirma-se então que a *diferença* não tem propriedade, por isso não é um ente.

O autor então conclui que a *diferença* é algo inominável, devido à falta de palavras que possam descrever o significado da mesma. A nossa língua é escassa, é finita. Derrida questiona-se se caberia um nome próprio para diferença. “É porque não há *nome* para isso, nem mesmo o de essência ou de ser, nem mesmo o de ‘diferença’ que não é um nome, que não é uma unidade nominal pura e se desloca sem cessar numa cadeia de substituições diferentes” (DERRIDA, 1972, p. 67). Existe a possibilidade de conseguirmos montar jogos com a língua, criando efeitos nominais, mas não é possível alcançar o “real” significado da palavra. “O que nós sabemos, o que nós saberíamos se aqui se tratasse simplesmente de saber, é que não houve nunca, que não haverá jamais uma palavra única, uma palavra-mestra” (DERRIDA, 1972, p. 68).

Em seguida, busca-se pensar sobre as questões da diferença e da identidade por meio dos rastros no corpo poético de Yzalú. Pelo fato de que a cantora está inserida dentro de movimento que se caracteriza majoritariamente como *rap* e *hip-hop*, torna-se pertinente trazer as relações dos movimentos com as questões de identidade e diferença. As questões relacionadas à raça sempre foram polêmicas e geraram discussões. Além disso, pode-se dizer há uma relação entre raça e identidade, pois foi por meio dela que se tornou possível criar um vínculo, uma nação em comum. “[...] Era a raça que efetivamente permitia fundamentar não apenas a diferença em geral, mas também a própria ideia de nação e de comunidade, uma vez que eram os determinantes raciais que deviam servir de base moral à solidariedade política. A raça servia de prova (ou talvez justificação) para a existência da nação (MBEMBE, 2018a, p. 162).

Retornando a algumas ideias do século XVIII, o negro não era nem considerado ser humano. A raça negra era vista como inferior. Foi apenas a partir do século XIX, com discursos relacionados à diferença cultural, que passou a se pensar em reunir uma narrativa negra. “Tratava-se de abolir a anatomia fantasmagórica inventada pelos europeus [...]. Fosse como fosse, os membros apartados seriam colados de volta. O corpo fragmentado seria reconstituído no zênite imaginário da raça [...]” (MBEMBE, 2018a, p. 164). Não foi um processo rápido e fácil, tendo em vista que até os dias atuais é possível perceber relatos de racismo e uma depreciação da raça e da cultura negras. Yzalú relata tais atos em sua música:

As negras duelam pra vencer o machismo, o preconceito, o racismo
Lutam pra reverter o processo de aniquilação
Que encarcera afrodescendentes em cubículos na prisão
Não existe Lei Maria da Penha que nos proteja
Da violência de nos submeter aos cargos de limpeza
De ler nos banheiros das faculdades hitleristas
Fora macacos cotistas [...]

Nossos traços faciais são como letras de um documento
 Que mantém vivo o maior crime de todos os tempos
 Fique de pé pelos que no mar foram jogados
 Pelos corpos que nos pelourinhos foram descarnados (YZALÚ, *Mulheres negras*).

A letra conta com diversos acontecimentos históricos, como a Segunda Guerra Mundial, na qual Adolf Hitler procurou eliminar todas as classes e etnias que ele considerava inferiores, buscando a ascensão de uma “raça pura”. Assim como muitas vezes ocorrem em diversas universidades, onde ocorre o discurso contra as cotas, sejam elas para negros, índios ou pessoas de uma classe econômica baixa. Ocorre a busca de uma supremacia, seja ela étnica, racial ou de classe. Por isso Yzalú afirma que existem “faculdades hitleristas”. Referência provável a um episódio que ocorreu na USP de Ribeirão Preto, no curso de Direito, no qual pessoas escreveram nas portas dos banheiros frases como “macacos cotistas fora da FDRP”, “cotas pra preto” e “aqui é faculdade de gente inteligente (e branca)”.¹⁰

Os atributos físicos dos afrodescendentes também são abordadas na letra, e Yzalú acredita que tais características perpassam de geração em geração a história da escravidão. Pois, além de falar em características físicas, a *rapper* diz que essas características são “como documentos”. Os documentos são lembrados e estudados durante a história por muitos séculos. Assim como deixam lacunas, como afirma Derrida (2001).

Ela também cita o tráfico de africanos para o Brasil. Muitos negros se jogavam no mar como forma de resistência à escravidão. A ideia de “ficar de pé”, então, pode ser pensada como uma forma de homenagear tais pessoas, resistindo até os dias de hoje. Além disso, a *rapper* também cita o pelourinho, outro fato histórico referente à escravidão no Brasil, onde os negros que não “obedeciam” ou eram pegos tentando fugir sofriam consequências, como terríveis castigos em praças públicas. Yzalú faz, então, um retorno a fatos históricos e atuais, criticando o que ocorreu e o que ainda ocorre com os negros no Brasil.

Em seguida, torna-se necessário abordar um pouco mais sobre o dualismo identidade e diferença. Para isso, será utilizado o livro *Cultura e representação*, de Stuart Hall (2016). O autor sugere quatro abordagens teóricas sobre o conceito de diferença, que se dividem em relação à linguística, utilizando pensadores como Saussure e Derrida; à linguagem, com Bakhtin; à antropologia; e à psicanálise, com Freud e Lacan. Hall considera a diferença como algo binário, dividindo em aspectos positivos e negativos. E dentro desses dualismos surgem as identidades.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/banheiro-intimidade-e-racismo>>. Acesso em: 28 maio 2019.

Para Hall, a diferença se apresenta na linguística, “[...] porque é essencial ao significado; sem ela, o significado não poderia existir” (HALL, 2016, p. 153). Um exemplo seria o dualismo preto e branco – só se sabe a diferença porque se pode contrastar. O autor acredita que há como marcar a identidade por meio do que ela não é, ou seja, pela diferença. “Sabemos o que é ser ‘britânico’ não apenas por causa de certas características nacionais, mas também porque podemos marcar sua ‘diferença’ em relação aos ‘Outros’ [...]” (HALL, 2016, p. 154).

No segundo conceito, relacionado com linguagem, diferença e identidade, Hall passa a se pautar nas ideias de Bakhtin. Dessa forma, ele acredita que a diferença é essencial para construir o significado, pois só há diálogo se houver troca de significados com o “Outro” (HALL, 2016). “O significado surge através da ‘diferença’ entre os participantes de qualquer diálogo. O ‘Outro’, em suma, é essencial para o significado” (HALL, 2016, p. 155). O autor afirma que esse seria o lado positivo da teoria de Bakhtin. O lado negativo é que não é possível fixar o significado, levando em consideração que não é possível ser “governado” por apenas um determinado grupo (HALL, 2016).

O terceiro conceito está relacionado com a antropologia e a diferença. Dessa forma, para Hall (2016), a diferença pode ser relacionada com a cultura e com o simbólico. O processo de ordenação/classificação pré-determina o significado das coisas no mundo. Dentro desse contexto, as oposições binárias seriam fundamentais para estabelecer as diferenças de determinado contexto/objeto/pessoa, e em seguida, após fazer essa diferenciação, ocorre a classificação, determinando o local ao qual tal contexto/objeto/pessoa pertence. Para Hall (2016, p. 157), “culturas estáveis exigem que as coisas não saiam de seus lugares designados”.

Por fim, na quarta relação definida por Hall (2016), da diferença com a psicanálise, ocorre a introdução de um “Outro”. Mais uma vez ocorre a relação binária. Agora as oposições são demarcadas entre o “Outro” e o “self” (HALL, 2016). O autor utiliza das ideias de Freud e Lacan para falar sobre o “Outro” e a questão da identidade. Primeiro Freud define uma identificação, na infância, com a identidade feminina ou masculina. Em seguida, Lacan acredita que, ainda na infância, a criança só se reconhece, se identifica como ser ao se olhar no espelho. A partir desse momento, assume a sua identidade, se reconhecendo como ser.

Em suma, para Hall (2016, p. 160), a diferença

pode ser tanto positiva quanto negativa [...] é necessária para a produção de significados, para a formação da língua e da cultura, para as identidades sociais e para a percepção de si mesmo como um sujeito sexuado. Por outro lado, é, ao mesmo tempo, ameaçadora, um local de perigo, de sentimentos negativos, de divisões, de hostilidade e agressão dirigidas ao “Outro”.

Após as definições de diferença propostas por Hall, será abordada a ideia de identidade negra que o autor propõe. Para ele, é possível dividir a história da África em três momentos relevantes: o primeiro, no século XVI, quando ocorria o comércio entre os europeus e os reinos africanos; o segundo, quando ocorre a colonização dos europeus na África; e o terceiro momento seria após a Segunda Guerra Mundial, quando houve a saída de africanos para outros continentes, especialmente para a América do Norte e Europa. Após esses momentos, Hall (2016) acredita que sempre houve uma dualidade no discurso, sendo dividido em “civilizado” vs. “primitivo”, “negro” vs. “branco”, “pureza racial” vs. “poluição” (hibridismo).

Como abordado anteriormente, o corpo retorna como elemento importante nas questões relacionadas a identidade e diferença. Para Hall, o corpo passou a ser o principal meio de identificar a diferença. De acordo com o autor,

o próprio corpo e suas diferenças estavam visíveis para todos e, assim, ofereciam a evidência incontestável para a naturalização da diferença racial. A representação da diferença através do corpo tornou-se o campo discursivo através do qual muito deste conhecimento racializado foi produzido e divulgado (HALL, 2016, p. 169).

Figura 2 – Yzalú e Shirley Casa Verde



Fonte: Estúdio Thiago Drummond. Disponível em:
 <<https://www.facebook.com/cantorayzalu/photos/a.503297079751844/2115896908491845/?type=3&theater>>.
 Acesso em: 10 maio 2019.

Na Figura 2 é perceptível a questão da “diferença” em relação à ideia de corpo citada por Stuart Hall. A imagem é referente ao último EP de Yzalú, lançado em 2019, em parceria com Shirley Casa Verde. Ambas apresentam fortes características de corpos negros, ressaltando a “diferença”. Yzalú aparece com o rosto em três quartos, ressaltando apenas um lado da face, deixando o outro na sombra. Os *dreads* que remetem à cultura negra, intercalados com *dreads* cinza/branco, geram ainda mais atenção para o seu cabelo. Além disso, o modo como elas usam o cabelo demarca uma diferença com o típico cabelo europeu, demonstrando mais uma vez a resistência em relação aos padrões de beleza. A cor da pele, tanto em Yzalú como em Shirley, contrasta com as roupas coloridas, que remetem à cultura afro. O jogo de olhares também chama atenção: é como se Yzalú estivesse olhando para o espectador, e é um olhar forte, penetrante. Já Shirley possui um olhar mais calmo, carinhoso, que está voltado para Yzalú. O gesto exercido na imagem, a forma como o braço de Shirley forma um L, como se estivesse arrumando o cabelo de Yzalú, é como que um gesto de carinho. Outro fator que evoca atenção em Shirley é o seu cabelo no estilo *black power*, típico da etnia negra. O fundo em cor cinza, mais neutro, busca dar ênfase às *rappers*.

Percebe-se a ambivalência das imagens. Ao mesmo tempo em que as imagens são passivas de estereotipagem, elas possuem linhas de fuga. Na Figura 2 é possível perceber isso. O fato de Yzalú e Shirley usarem roupas e cabelos que remetem à cultura negra as torna passíveis de estratificação, no sentido de que é possível dizer que reafirmam estereótipos. Essa imagem pode ser estereotipada justamente por se estratificar na questão da etnia africana, por meio das roupas, dos colares e brincos que elas estão usando. Ao mesmo tempo essa imagem também possui linhas de fuga, pois os gestos, os olhares, ao não decalcarem uma identidade, escapam, chamam atenção, deixam em suspenso os afetos.

As imagens possuem a potência de emitir algo, de penetrar o espectador. Nesse sentido, a ideia de *studium* e *punctum*, de Roland Barthes, vem à tona. *Studium* “que não quer dizer, pelo menos de imediato, estudo, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45). O *studium* pode ser entendido como aquilo que está claro/explicito na fotografia. Uma representação que, em primeiro momento, já é possível reconhecer pela figuração. No caso da foto (Figura 2) seriam os “estereótipos” apresentados, como, por exemplo, as roupas e os cabelos que remetem à cultura negra. Dessa forma, *studium* seria o que vem até o espectador e comunica um saber.

O *punctum*, para Barthes, é algo contrário ao *studium*. Ele define o conceito como “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”

(BARTHES, 1984 p. 46). O *punctum* depende do espectador que vai olhar a imagem e se sentir ferido, afetado por ela. Além disso, o *punctum* se encontra nos detalhes. “O *punctum* é, portanto, um extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89). O que é proveniente do *punctum* são os gestos que “saltam” da imagem em direção ao espectador. É aquilo que não é óbvio e que afeta o espectador. O *punctum* é uma singularidade afetiva. Na imagem (Figura 2), pode-se dizer que o *punctum* seriam os olhares de Yzalú e Shirley, assim como a forma como Shirley mexe no cabelo de Yzalú, um gesto carinhoso.

Entretanto, os dois conceitos não estão isolados, encontrados separadamente. Pelo contrário, como pode ser visto na imagem, é possível observar tanto o *studium* quanto o *punctum*. “Quando o autor faz tal classificação ele não fecha as imagens exclusivamente em uma única casa (*studium/punctum*): é possível encontrar os dois numa mesma foto, cabendo aos olhos do espectador reencontrá-los” (FONTANARI, 2015, p. 66).

Porém, por vezes, as características da etnia negra são reduzidas de forma simplista. “Os negros foram reduzidos aos significantes de sua diferença física – lábios grossos, cabelo crespo, rosto e nariz largos e assim por diante” (HALL, 2016, p. 174). Dentro desse contexto, surgem estereótipos raciais, que acabam criando representações. Tal estereotipagem acaba produzindo significados, ocasionando representações das diferenças e das identidades (HALL, 2016).

A ideia de estereótipo, para Hall, é relacionada com a representação de determinada característica de forma exagerada e distorcida. E esse processo, de acordo com o autor, fixa a diferença. Além disso, esse processo divide o que é aceitável e o que não é; exclui/desclassifica tudo o que é “diferente”, que não cabe dentro de determinado padrão. A estereotipagem acaba servindo para organizar/unir determinados grupos que possuem as mesmas características “aceitáveis”, ditas como “normais”, ao mesmo tempo que “[...] envia para o exílio simbólico todos eles, os ‘outros’, que são de alguma forma diferentes, que estão fora dos limites” (HALL, 2016, p. 192). Na Figura 3 é possível observar todos os diferentes tipos de estereótipos classificáveis.

Figura 3 – Imagem do *single Psicopretas*



Fonte: Disponível em:

<<https://www.facebook.com/cantorayzalu/photos/a.503297079751844/1794241917324014/?type=3&theater>>.

Acesso em: 10 maio 2019.

A imagem (Figura 3) faz parte de um *single* realizado com diversas *rappers*, e a música é intitulada *Psicopretas volume 2*. Yzalú, Gabi Nyarai, Alinega, Meg Tmthc, Sistah Chilli e Monna Brutal foram as compositoras e cantoras da música. O *single* aborda questões referentes a gênero, racismo, machismo e política. A imagem conta com deficiência física, negras, homossexuais, gordas, enfim, mulheres com características diferentes. Entretanto, que podem ser classificadas dentro de uma estereotipagem que entifica a diferença.

Sistah Chilli é o nome artístico de Paula, que está ao lado esquerdo de Yzalú, com o turbante e o taco de beisebol, e que foi a idealizadora do projeto *Psicopretas*, que possui dois volumes. Com 16 anos de carreira, Sistah Chilli iniciou sua carreira musical voltada para o *reggae* e foi a partir de 2013 que a cantora começou a gravar sons com base de *rap*¹¹. Gabi Nyarai, que está atrás de Sistah Chilli, participa de batalhas de *rap* há aproximadamente sete anos. Atualmente, ela faz parte da organização do grupo *Dominação*, que promove batalhas de rimas de *rap* exclusivamente para mulheres. As batalhas ocorrem na estação São Bento,

¹¹ Informações disponíveis em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/bootleg-alexandre-bazzan/sistah-chilli-lanca-primeiro-disco-e-ganha-campanha-para-abrir-show-do-toots-and-the-maytals>>.

em São Paulo.¹² Ao seu lado está Monna Brutal, uma *rapper* travesti que atua na área musical há aproximadamente 11 anos. Monna já perpassou por diversos ritmos musicais, como *reggae*, *forró*, *funk*, entre outros. Entretanto, agora ela afirma ter se encontrado no *rap* e *hip-hop*.¹³ Em pé, de camiseta vermelha, está Meg Tmthc. A *rapper* está no meio musical desde 2010, e é participante do grupo *The Monkey's THC*, formado na Zona Sul de São Paulo.¹⁴ Por fim, abaixada do lado direito, está Alinega. A *rapper* é participante do grupo O.C.R.I.M.E. S.A. (Organismo Criativo Rejeitado Inicialmente Mero Erro Sociedade Articulada). O grupo surgiu em 2014, e é originário de São Bernardo do Campo, ABC Paulista. Eles se intitulam como um coletivo, e atualmente possuem uma gravadora própria, que busca dar uma maior liberdade para os artistas produzirem a sua arte sem seguir as tendências das grandes gravadoras.¹⁵

Na imagem é possível perceber uma procura por enaltecer a cultura negra, tendo em vista que quase todas as mulheres presentes na fotografia apresentam características típicas de sua raça, especialmente os cabelos, uma usando *black power*, outras usando *dreads* e uma usando turbante. Gabi Nyarai e Meg Tmthc usam colares que aparentemente são feitos de miçangas; Yzalú e Sistah Chilli estão com brincos grandes, que também remetem à cultura negra; além do brinco, Yzalú também utiliza uma pulseira, com várias argolas unidas, que possui um círculo maior no meio; e Monna Brutal está com um colar que envolve todo o seu pescoço, lembrando as mulheres de tribos africanas que utilizam argolas no pescoço. A prótese de Yzalú também deve ser destacada, por possuir um desenho tribal desenhado, na cor branca, que remete às pinturas africanas.

Os gestos que chamam atenção na imagem (Figura 2) são os olhares que as *rappers* lançam para o espectador. Elas estão com um semblante fechado, como se estivessem revoltadas com algo. E é justamente a ideia que a música quer passar. O taco de beisebol que Sistah Chilli segura é ambivalente, pois o taco é utilizado como elemento do *hip-hop*, remetendo à cultura negra norte-americana, assim como, ao mesmo tempo, ganha sentido como uma arma no contexto brasileiro. Uma imagem que, afetivamente, dialoga com aquela

¹² Informações disponíveis em:

<<https://www.facebook.com/narcejaprod/photos/a.1724240687640088/2107102596020560/?type=1&theater>>.

¹³ Informações disponíveis em: <<http://negrobelchior.cartacapital.com.br/monna-brutal-rapper-negra-travesti-e-periferica>>.

¹⁴ Informações disponíveis em: <https://www.facebook.com/pg/themonkeysthc/about/?ref=page_internal>.

¹⁵ Informações disponíveis em:

<<https://www.youtube.com/channel/UCJ603eDLPoVWAG2MuIq1QWA/about>>.

que em meados de 2015 começou a surgir de pessoas usando tacos de beisebol com as palavras “direitos humanos”, como mostra a Figura 4.

Figura 4 – Taco de beisebol “direitos humanos”



Fonte: Disponível em: <<http://pandoralivre.com.br/2015/07/29/por-que-afirmar-que-direitos-humanos-so-servem-para-defender-bandidos-representa-uma-ignorancia>>. Acesso em: 13 maio 2019.

Percebe-se, então, uma função antropofágica, ao pensar como um elemento se incorpora ao outro. Esse modo antropofágico também devora a ancestralidade africana de maneira apropriativa, performática, poética.

Outro elemento que pode ser destacado na imagem (Figura 4) é o fato de todas estarem usando uma camiseta com estampa escrita “afrozika”, que possui o desenho de uma coroa. As camisetas foram criadas por Anarka, uma artista independente. “A Afrozika visa conectar corpos marginais – sobretudo, os negros – às tendências acessíveis que a moda, muitas vezes, não traz”¹⁶. O termo “afrozika” remete à etnia negra e à cultura dos afrodescendentes. A palavra *zika* é uma gíria oriunda de São Paulo. De acordo com o dicionário informal, existem dez significados para a gíria *zika*, variando entre coisas positivas ou negativas. O termo pode ser utilizado para falar de uma pessoa de forma positiva, como, por exemplo, “o moleque é zika, mesmo” (DICIONÁRIO INFORMAL, 2011). Ou quando alguém faz alguma coisa boa, “essa pipoca está zika, mãe” (ibidem). Entretanto, o mesmo termo pode ser utilizado para definir algo ruim, como um acontecimento; ou também pode ser para se referir a uma pessoa que arruma confusão (ibidem).¹⁷ Nesse caso, é possível perceber a ambiguidade da gíria, pois os dois sentidos, tanto positivos quanto negativos, podem ser utilizados. É possível afirmar que elas estão enaltecendo a cultura afro, então a conotação da

¹⁶ Informação disponível em: <https://www.facebook.com/pg/afrozikaoficial/about/?ref=page_internal>.

¹⁷ Informações disponíveis em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/zika>>.

gíria teria um significado positivo. Ao mesmo tempo, as formas como elas se posicionam na imagem, a letra da música, os elementos que compõem a foto, e até mesmo o olhar delas, reforçam esse lado negativo do termo, no sentido de que elas estão buscando “quebrar” barreiras, bagunçar com a ordem vigente, incomodar.

O *studium* da foto (Figura 3) também pode ser destacado. Ao observar as *rappers*, pensar sobre o saber ali implicado, o *studium* vem de encontro ao espectador, pois a imagem naturalmente remete a uma ancestralidade africana. Ao mesmo tempo, essa imagem transcende a uma identidade, se desterritorializando. É possível dizer que ela vai além da identidade: as imagens vazam, vão além do significado que pode ser observado em um primeiro momento. E como foi dito com Derrida (1972), não há como entificar as diferenças. As imagens são múltiplas, são multidão.

Percebe-se como Stuart Hall (2016) apresenta o modelo de diferença a partir de uma estrutura binária, que restitui um modelo identitário de pensar. O autor polariza tudo em um pensamento preto e branco, afirmando que ou se tem identidades positivas ou identidades negativas, e desenvolve a sua teoria dentro desses modelos. O que se procura é justamente o contrário. Inicialmente, pelas diferenças da imagem, mostraram-se os estereótipos conforme Hall. De fato, os estereótipos estavam presentes nas imagens, mas o que se percebe é que a imagem vai muito além. O *punctum* das imagens vem à tona, conseguindo tocar o espectador. É um jogo de mão dupla: ao mesmo tempo em que se analisa os estereótipos presentes, surgem gestos que “saltam” das imagens, afetam e são afetados. Rolnik (2000, p. 3) afirma que “[...] os agenciamentos de tais singularidades são exatamente aquilo que irá vazar dos contornos dos indivíduos, e que acaba levando à sua reconfiguração”. As imagens extrapolam suas bordas, vão muito além do indivíduo. E, por consequência, reconfiguram a si mesmas, assim como fazem com o espectador.

Foi possível perceber, nos capítulos anteriores, que Yzalú é um corpus em movimento. É rizomático, interconectável, móvel. Ao definir apenas uma característica da mesma, todas as outras estariam sendo deixadas de lado. E não há como afirmar que determinada característica é mais importante do que a outra, justamente porque voltaríamos ao ponto inicial: não há como entificar a diferença. Não é possível se filiar a um único regime identitário, imutável, estabilizado, ainda que polar. Por isso pode-se dizer que as imagens são múltiplas. O principal ponto é justamente tentar não classificar as diferenças presentes na poética de Yzalú, fazer da pontuação um ponto de fuga.

3.1 RASTROS DO HIP-HOP NO CORPO POÉTICO DE YZALÚ

O movimento *hip-hop* surge nos Estados Unidos, no Bronx, em Nova York. A trindade do movimento pode ser definida por: Grandmaster Flash, Kool Herc e Afrika Bambaataa. Herc foi quem teve a ideia de mixar os discos, criando uma batida inovadora. Em seguida, inspirado por Herc, Flash obteve uma nova ideia e passou a utilizar dois discos e a agulha no sentido anti-horário. Além disso, ele chamava alguns amigos para fazer improvisos enquanto a música tocava, e tais pessoas passaram a ser chamadas de MCs.

Em meio ao alto índice de violência, Afrika Bambaataa, o líder de uma das principais gangues, se torna responsável por guiar os seus seguidores por um caminho menos violento e acabar com as rixas entre as gangues. Criou o Zulu Nation, movimento que buscava união em torno do *hip-hop*. Com a pacificação que Bambaataa proporcionou, surge a intenção de “[...] ver a nação negra nascer” (PISKOR, 2016, p. 75). DJ Hollywood foi uma figura importante no movimento, ainda que seja visto de forma um tanto exterior a ele. Hollywood tocava em boates de luxo, possuía bons equipamentos e usava roupas caras. Ele se autodenominou o fundador do *hip-hop* (PISKOR, 2016). Aliás, foi nesse período que o termo foi utilizado pela primeira vez (PISKOR, 2016).

No Bronx, o que ocorria era que cada gangue escolhia um local a céu aberto, geralmente uma quadra de basquete ou uma praça, e colocava os seus discos para tocar, com um som alto. Lá estavam DJs, MCs e *B-boys*. O termo *B-boy* é utilizado para descrever os homens que praticam o *break*, uma dança que representa um dos três elementos do *hip-hop*. Os Mestres de Cerimônia são chamados de MCs, e são pessoas que utilizam o microfone para fazer rimas enquanto os DJs tocam. Os DJs eram as pessoas que manuseavam as máquinas e os discos durante as apresentações.¹⁸ É a partir disso que o *hip-hop* toma forma. Furious Five foi o primeiro grupo de *rap*. Em seguida surgiram outros grupos, como The Fantastic Five, The Cold Crush Brothers, Sugar Hill Gang, entre outros. Inicialmente, Russel Simmons foi um dos principais produtores do *hip-hop* e do *rap* (PISKOR, 2016).

O movimento começa a chegar em outros locais e o ritmo passa a interessar os grandes empresários, que percebem uma grande aceitação e procura do público em geral. Ocorre uma mudança até mesmo na estrutura do movimento. Anteriormente, o DJ era a peça principal. Após o movimento se tornar mais conhecido, e passar a ser tocado em diversas

¹⁸ Informações retiradas do documentário *Hip-Hop Evolution* (2016), dirigido por Darby Wheeler.

boates, o MC ganha mais destaque que o DJ. É ele que passa a interagir com o público. Outros movimentos culturais acabam surgindo na mesma época e se incorporam ao *hip-hop*, como o grafite, a dança *break* e as roupas utilizadas pelos MCs. Quem faz essa conexão inicial é Fred, um ativista negro que grafitava Nova York. Ele consegue fazer relações entre a arte popular e a erudita. “Essa...arte...essa parada de graffiti é só uma parte. Eu tenho uma teoria de que tudo pertence a uma cultura maior, os MCs e os DJs cuidam da parte musical. Tem também a moda e a dança. É tudo *hip-hop* e precisa ser exibido junto na telona [...]”, diz Fred na história em quadrinhos *Hip-hop Genealogia*, de Ed Piskor (2016).

Acredita-se que o *rap* é originário de outras vertentes musicais, como o *reggae*, o *blues* e *jazz*. Tais ritmos são marcados por serem clássicos relacionados à cultura negra. Entretanto, o *rap* proporcionou muito mais do que a música. Foi por intermédio dele que surgiram novos comportamentos, vestimentas, linguagens etc., e em todos esses aspectos é possível observar uma espécie de duplo aspecto. Pode-se pensar esse duplo aspecto pelo viés da diferença, justamente por ter se destacado por ter um tensionamento entre o local e o distante. Trazendo como exemplo o *rap* brasileiro, seriam os tensionamentos apresentados nas letras, falando de determinados aspectos que os *rappers* presenciam no seu dia a dia, especialmente os problemas que os moradores da periferia enfrentam. O mesmo ocorre com o distante, esse “outro lugar”, que retorna a um passado, aos seus ancestrais. O que se encontra neste outro lugar são memórias da escravidão e do continente africano de forma geral. Yzalú utiliza isso em sua poética.

Para Gilroy (2001, p. 25), “sob a ideia-chave da diáspora, nós poderemos então ver não a ‘raça’, e sim formas geo-políticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem”. Abaixo pode-se observar dois trechos de músicas encontrados no primeiro EP de Yzalú.

É o rap, tio, que me tirou do mundo frio
Sem vacilar, vou fazendo o meu na luta
Escutando um som e se pá, me ligando onde pisar
Eu sou de Ketu também, e não há o que me derrubar [...] (YZALÚ, *É o rap, tio*).

Enquanto o couro do chicote cortava a carne
A dor metabolizada fortificava o caráter
A colônia produziu muito mais que cativos

Fez heroínas que pra não gerar escravos, matavam os filhos [...] (YZALÚ, *Mulheres negras*).

Dentro dos dois trechos de músicas de Yzalú citados acima, observa-se uma relação de identificação com a negritude e com a diáspora. Quando a *rapper* canta “eu sou de Ketu também, e não há o que me derrubar [...]”, percebe-se a identidade com a religiosidade africana, pois o Ketu faz parte do candomblé, uma das principais religiões afro-brasileiras. Já no trecho seguinte, referente à música *Mulheres negras*, ocorre uma dupla relação, tanto com a identidade negra como com a questão da diáspora. Em primeiro momento, pode-se relacionar com a identidade negra quando a *rapper* fala “enquanto o couro do chicote cortava a carne”, retornando aos ancestrais que foram escravos. Em seguida, além de ser possível relacionar com a identidade negra, torna-se viável tecer um paralelo com a diáspora, “a colônia produziu muito mais que cativos”, pois ao falar sobre a colônia, automaticamente retorna-se ao momento em que os negros deixaram suas terras e foram transferidos à força para o Brasil pelos europeus. Entretanto, “o que importa destacar é que não há somente tensão e ambiguidade entre o nacional e o diaspórico nas expressões afro-nacionais que são problematizadas no *rap*, mas que nela se sobressai uma condição do Negro que a ultrapassa” (OLIVEIRA, 2016, p. 132).

Percebe-se então que o *rap* é esse tensionamento entre uma regionalidade, porque fala de problemas locais e regionais, assim como também lida com essas ancestralidades. Um problema que está em outro lugar, mas é por causa desse outro lugar que se fundamenta o problema do duplo aspecto.

Não há como delimitar o *hip-hop* e o *rap*. Não há nem mesmo como delimitar a própria negritude a partir de uma identidade fixa. Existe um múltiplo, uma série de sobre-rastros em ação, que são muito mais complexos do que uma simples taxonomia. Acredita-se que o que vem a ser do negro ou não é fruto de um objeto em movimento, não é possível entificar. Justamente por esse motivo que todo esforço de entificação é ineficiente.

Humilhado e profundamente desolado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria [...] porém [...] numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente (MBEMBE, 2018a, p. 21).

No trecho acima, Mbembe ressalta o devir-negro, que acaba com qualquer tipo de entificação do mesmo. Observa-se, então, que se é plástico, é porque não há nada definido. Da

mesma forma, se é flutuante, é porque não permanece estático. “[...] O negro diz de si mesmo ser aquele sobre o qual não se exerce domínio; aquele que não está onde se diz estar, muito menos onde é procurado, mas sim ali onde não é pensado” (MBEMBE, 2018a, p. 62). Compreende-se, com as ideias citadas acima, que esse negro não é um ente, e sim, um devir-negro. Um devir-negro adere em uma pessoa de pele negra, mas não se restringe unicamente a ela.

Percebendo a plasticidade que envolve o conceito de devir-negro, por existir essa mobilidade, torna-se possível pensar a potência entre o *hip-hop* e o negro. Além disso, também pode ser feita a relação entre o Corpo sem Órgãos, já citado anteriormente, com a antropofagia. Suely Rolnik (2000) pensou a antropofagia com base em Oswald de Andrade em seu *Manifesto antropófago*. A antropofagia, nesse contexto, é descrita como “[...] engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misture às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação” (ROLNIK, 2000, p. 2).

É possível, então, ponderar o Corpo sem Órgãos como uma radicalização da antropofagia oswaldiana, na qual o sujeito é produzido não por um organismo, ou seja, não é um sujeito “natural”, mas “maquinado”, por possuir entradas e saídas, fluxos e intensidades. É importante ressaltar que um sujeito maquinado não é o mesmo que um sujeito mecanizado. Sendo assim, passou a se pensar o princípio antropofágico como um algo que envolve o outro, penetra no Ser (que pode ser uma pessoa ou uma coisa), e assim ocorre uma movimentação das diferentes partículas, gerando uma transmutação, uma união entre os diferentes (ROLNIK, 2000). Isso ocorre com o *hip-hop* e com o negro. O *hip-hop* por ser entendido como um estilo musical que não possui uma data originária de fundação e ultrapassou continentes, “saindo” da África e da Jamaica e indo inicialmente para os Estados Unidos, e seguindo para outros continentes. O *hip-hop* perpassa por diversos estilos musicais, está presente desde a música jamaicana até mesmo a ritmos de gospel. O mesmo ocorre com o negro, o devir não se restringe ao tom de pele. O Corpo sem Órgãos é o que congrega tudo isso, por demonstrar o rizoma, as conexões, como afirma Rolnik (2000, p. 3):

É nesse corpo que os encontros com o outro, não só humano, geram intensidades que os outros definirão como “singularidades pré-individuais” ou “protosubjetivas”. Os agenciamentos de tais singularidades são exatamente aquilo que irá vazar dos contornos dos indivíduos, e que acaba levando a sua reconfiguração.

Mbembe faz crítica à filosofia e às ciências sociais, que durante muito tempo buscaram pensar o ser e a identidade. O autor sugere que deveríamos pensar como ponto inicial a coexistência, as relações que se originam, as contradições não conflituosas. “Essa plasticidade não se tornou objeto de uma problematização consistente no discurso filosófico” (MBEMBE, 2018a, p. 21-22). Entretanto, apesar de esses conceitos não terem feito eco na filosofia, tornaram-se ponto de partida para as artes, como a música e a literatura. Inclusive, é possível perceber essa plasticidade, esse movimento no *hip-hop*, por possuir esse movimento, essa plasticidade, apresenta-se como um espaço de agenciamento para subjetividades móveis, fluídas, as mesmas que o Corpo sem Órgãos nos apresenta.

4 FEMINISMO E O DEVIR-CIBORGUE

Yzalú, além de ser *rapper*, é uma mulher negra, e aborda em suas músicas e em seu discurso o assunto relacionado ao feminismo negro. Em uma entrevista a Jarid Arraes (2014b), para a revista *Fórum*, Yzalú declara: “Eu e todas as mulheres da favela, da periferia, principalmente as Mulheres Negras, são feministas sem saber que são, pois lutam muito todos os dias para alimentar seus filhos, não abaixam a cabeça quando se veem em situações humilhantes ao visitar seu filho na cadeia”.¹⁹

É importante falar do feminismo negro. Para tanto, é importante falar sobre feminismo. Por isso, cabe abordar determinados aspectos da teoria feminista. Para compreendê-la melhor é importante ressaltar o contexto geral no qual a mesma surgiu. Uma das principais protagonistas sobre o assunto foi a escritora francesa Simone de Beauvoir, que em 1949 lançou o livro *O segundo sexo*, provocando diversos debates relacionados às questões de gênero, consolidando assim uma nova etapa²⁰ para o feminismo. Para Beauvoir, as pessoas não nascem com o sexo definido. Ela acredita que “não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9). A filósofa francesa “mostra que não é possível atribuir às mulheres certos valores e comportamentos sociais como biologicamente determinados” (RIBEIRO, 2018, p. 46). Beauvoir (1980, p. 18) parte da concepção hegeliana de que “*ser* é ter-se tornado, é ter sido feito tal como nós nos mostramos”. Dessa forma, Beauvoir vai contra os determinismos científicos e religiosos da época e acaba lançando ideias para futuras discussões relacionadas às questões de gênero, pois ocorre uma desvinculação em relação ao sexo feminino e o seu aspecto biológico.

Para dar continuidade ao assunto, Judith Butler busca transpor as questões de sexo biológico e gênero social em que Beauvoir acreditava.

[...] Se o sexo e o gênero são radicalmente distintos, não decorre daí que ser de um dado sexo seja tornar-se de um dado gênero; em outras palavras, a categoria de “mulher” não é necessariamente a construção cultural do corpo feminino, e “homem” não precisa necessariamente interpretar os corpos masculinos [...] (BUTLER, 2003, p. 163).

¹⁹ Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/yzalu-feminista-negra-da-musica-periferica>>.

²⁰ É considerado uma nova etapa para o movimento feminista, pois Beauvoir tratou de assuntos que eram pouco comentados na França. Questões relacionadas às mulheres passaram a ser mais abordadas, buscando uma maior autonomia para as mesmas. Além disso, a autora procura fazer uma análise sobre as questões relacionada a sexo e gênero.

Dessa forma, Butler (2003, p. 163) acredita “que os corpos sexuados podem dar ensejo a uma variedade de gêneros diferentes, e que, além disso, o gênero em si não está necessariamente restrito aos dois usuais”. A partir dessa leitura, pode-se perceber que para a autora a questão de gênero não está relacionada a um corpo masculino ou feminino. Para ela, não há como fixar as concepções de gênero ao sexo. É justamente por meio dessas divisões entre sexo e gênero que Butler utiliza como ponto de partida, questionando esse dualismo e procurando desnaturalizar tais questões.

Após uma breve exposição de algumas autoras que tratam sobre o feminismo, busca-se dar mais visibilidade ao feminismo negro. Considerando que a questão feminista é classificada como minoria, o feminismo negro é então percebido como a minoria dentro das minorias, por isso a importância de abordar tal assunto. Desde 1840 ocorrem movimentos em prol da emancipação da mulher em relação a diversos fatores sociais e econômicos. A declaração de Seneca Falls, que ocorreu em Nova York, nos Estados Unidos, em 1848, foi a primeira convenção sobre o direito das mulheres no país. Portanto, é o primeiro documento oficial que discute o empoderamento das mulheres com relação ao matrimônio. Contudo, esse documento ainda era exclusivo para as mulheres de classe alta, não incluindo o proletariado. Dessa forma, ocorria uma dupla opressão, primeiro por ser mulher, segundo por ser da classe trabalhadora (DAVIS, 2016).

Inicialmente eram as mulheres brancas que reivindicavam os direitos, tendo em vista que as mulheres negras precisavam lutar duas vezes mais: pela sua classe e pela sua cor. “No Sul elas se rebelaram contra a escravidão, e no Norte, contra uma ambígua condição de liberdade chamada racismo” (DAVIS, 2016, p. 67). Entretanto, tal fato não está “desatualizado”, tendo em vista que as mulheres negras nos dias hoje ainda precisam lutar mais pelos mesmos direitos. Em um documentário produzido por Inara Chayamiti e Mayra Maldjian intitulado *Yzalu: Rap, feminismo e negritude*, a rapper diz: “Na quebrada, as mina são feministas sem saber que são. Tem a pirâmide em que a mulher negra está na base e ela tem que ser quatro vezes melhor”.²¹

Sojourner Truth, uma mulher negra, ex-escrava e de classe econômica baixa, cria palavras de ordem como “não sou eu uma mulher?” (DAVIS, 2016, p. 71) em seu discurso debatendo o direito das mulheres perante a sociedade. “Ela não apenas lançou por terra o argumento do ‘sexo frágil’ como também refutou a tese deles de que a supremacia masculina

²¹ Disponível em: <<https://ponte.org/doc-yzalu-rap-feminismo-e-negritude-retrata-as-intersecoes-da-mulher-negra-na-sociedade>>.

era um princípio cristão, uma vez que o próprio Cristo era homem: aquele homenzinho ali de preto ali, ele diz que as mulheres não podem ter os mesmos direitos do que os homens porque Cristo não era mulher. E de onde veio Cristo?” (DAVIS, 2016, p. 71).

O discurso de Sojourner Truth foi importante para o fortalecimento do feminismo negro. Entretanto, foi apenas a partir de 1960 que o movimento passou a se destacar mundialmente. Nos Estados Unidos, em 1973 foi fundada a National Black Feminist e com isso ocorreu a criação de uma literatura feminista negra. No Brasil, pode-se dizer que o movimento feminista é dividido em três ondas. A primeira onda teve início no século XIX, quando as mulheres lutavam para ter seu direito de voto e ao direito de trabalho. A segunda onda ocorreu por volta de 1970, momento em que viria a ditadura civil-militar no Brasil, e as mulheres buscavam a valorização do trabalho e lutavam contra a violência sexual, além de irem contra a repressão ditatorial (RIBEIRO, 2018). Simone de Beauvoir foi uma filósofa muito utilizada para as questões relacionadas ao feminismo nesse período. Já em 1990 surge a terceira onda, incentivada pelas ideias de Judith Butler.

Começou-se a discutir os paradigmas estabelecidos nos períodos anteriores, colocando-se em discussão a micropolítica. As críticas de algumas dessas feministas vêm no sentido de mostrar que o discurso universal é excludente, porque as mulheres são oprimidas de modos diferentes, tornando necessário discutir gênero com recorte de classe e raça, levando em conta as especificidades de cada uma. A universalização da categoria “mulheres” tendo em vista a representação política foi feita tendo como base a mulher branca de classe média – trabalhar fora sem autorização do marido, por exemplo, jamais foi uma reivindicação das mulheres negras ou pobres. Além disso, essa onda propõe a desconstrução das teorias feministas e das representações que pensam a categoria de gênero de modo binário, ou seja, masculino/feminino (RIBEIRO, 2018, p. 45-46).

Se nos Estados Unidos, em meados dos anos 70, o feminismo negro já estava se consolidando, no Brasil, durante o mesmo período, as mulheres negras estavam buscando seu espaço dentro do movimento feminista. Foi por meio do Movimento Negro Unificado (MNU)²² que as mulheres negras passaram a lutar por mais espaço dentro do movimento feminista. Apesar disso, o MNU possuía características sexistas, não permitindo que as mulheres assumissem cargos de maior responsabilidade junto com os homens negros. É importante ressaltar que o movimento feminista também não era acolhedor com as mulheres negras, levando em consideração que as pautas sobre raça não eram abordadas. A partir

²² Uma organização pioneira na luta do Povo Negro no Brasil. Fundada no dia 18 de junho de 1978, e lançada publicamente no dia 7 de julho daquele mesmo ano, em evento nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo em pleno regime militar. O ato representou um marco referencial histórico na luta contra a discriminação racial no país. Disponível em: <<http://mnu.org.br/quem-somos>>.

desses fatos, ocorreu uma maior conscientização sobre as diferenças dentro do movimento feminista e as mulheres negras começaram a buscar mais espaço. Inicialmente, Lélia Gonzales e Sueli Carneiro foram fundamentais na expansão do feminismo negro (DAMASCO; MAIO; MONTEIRO, 2012, p. 136).

Foi a partir de 1980 que o feminismo negro passou a ganhar mais força, pois durante o 3º Encontro Feminista da América Latina e Caribe²³ as ativistas negras passaram a questionar o movimento sobre a ausência de temáticas referentes a questões raciais.

[...] A partir daí, surgem os primeiros coletivos de mulheres negras, época em que aconteceram alguns encontros estaduais e nacionais de mulheres negras. Em momentos anteriores, porém, há vestígios de participação de mulheres negras no Encontro Nacional de Mulheres, realizado em março de 1979. No entanto, a nossa compreensão é que, a partir do encontro ocorrido em Bertioga, se consolida entre as mulheres negras um discurso feminista, uma vez que em décadas anteriores havia uma rejeição por parte de algumas mulheres negras em aceitar a identidade feminista (MOREIRA apud RIBEIRO, 2018, p. 52).

Percebe-se então que o fato de ser mulher ainda não era suficiente para que houvesse uma união dentro do movimento feminista, até porque, como já foi citado anteriormente por Angela Davis, desde o início as mulheres brancas possuíram uma espécie de privilégio em relação às mulheres negras. “Embora tenham colaborado de forma inestimável para a campanha antiescravagista, as mulheres brancas quase nunca conseguiam compreender a complexidade da situação da mulher negra” (DAVIS, 2016, p. 39). Em *Mulheres negras*, Yzalú também descreve esses tipos de exclusão social e racial entre as mulheres.

O sistema pode até me transformar em empregada,
mas não pode me fazer raciocinar como criada.
Enquanto mulheres convencionais lutam contra o machismo,
as negras duelam pra vencer o machismo, o preconceito, o racismo [...] (YZALÚ,
Mulheres negras).

Ainda durante os anos de 1980, mesmo possuindo algumas divergências dentro do movimento feminista entre as mulheres negras e as brancas, determinadas pautas eram discutidas em prol das duas etnias, “tais como os debates a respeito do mercado de trabalho – melhores salários, jornada de trabalho e direitos trabalhistas – e sobre a violência contra a mulher” (DAMASCO; MAIO; MONTEIRO, 2012, p. 135). Entretanto, esse movimento ainda não foi suficiente para que houvesse um reconhecimento total do feminismo negro dentro do

²³ O movimento ocorreu em Bertioga, litoral paulista, em 1985.

chamado feminismo hegemônico. Em uma entrevista para o canal do YouTube de Marco Antônio Fera, Yzalú comenta sobre esse distanciamento entre as mulheres dentro do movimento feminista e relaciona com as questões de classe social: “pra mim o feminismo era algo elitista, pra muitas mulheres negras que estão distantes do centro, que estão nas esferas marginais, entendem o feminismo como algo elitista e por esse motivo às vezes têm uma aversão a essas questões”.²⁴

Dessa forma, é perceptível que as questões raciais e econômicas sempre estiveram presentes na sociedade.

[...] O capitalismo, desde suas origens, sempre precisou de subsídios raciais. Ou melhor, sua função sempre foi produzir não apenas mercadorias, mas também raças e espécies. [...] Capitalismo e animalismo se tornam uma coisa só. Em vista disso, os riscos sistemáticos aos quais somente os escravos negros foram submetidos na primeira fase do capitalismo representam agora, se não a norma, ao menos a parcela que cabe a todas as humanidades subalternas (MBEMBE, 2018b, p. 4).

Dessa forma, percebe-se que o feminismo envolve diversas questões. Gênero, etnia e classe social, infelizmente, ainda são considerados empecilhos dentro do movimento. Em uma entrevista à TV Brasil (2016), Yzalú fala sobre essas lacunas de classe e etnia dentro do movimento feminista:

Minha mãe é uma feminista sem ter noção, não é uma acadêmica. Minha vó, né?, as minhas tias. Então são mulheres que me colocam numa referência real e verdadeira do que é ser feminista. Porque essas mulheres da periferia, que são feministas sem saber que são, elas não sabem o que tá acontecendo, por exemplo, numa marcha na Avenida Paulista, por exemplo. Elas não sabem que, tipo, tá rolando alguma coisa lá. O que não deixa de ser importante também essas mulheres estarem marchando para essas mulheres que estão na periferia, entende?²⁵

Jarrid Arraes (2014a) ressalta “[...] se há tanto por que as mulheres brancas precisam lutar, é bastante preocupante o fato de que as mulheres negras nem sequer conquistaram igualdade quando em comparação com outros indivíduos do seu próprio gênero”.

Entre as diversas pautas e divergências dentro do movimento feminista, a questão do corpo sempre foi muito discutida e talvez a única que consiga unificar os diversos movimentos feministas da atualidade. De forma generalizada, existe uma ideia de que o corpo da mulher não pertence a ela, e sim, à sociedade, como se fosse um “corpo público”. Essa

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=uWiuWGnnFq8>>.

²⁵ Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/estudiomovel/episodio/rapper-yzalu-fala-sobre-feminismo-negro>>.

ideia pode ser percebida desde o período da escravidão, onde o homem branco poderia ter acesso ao corpo da mulher negra sem nenhum pudor. Yzaluró demonstra essa discriminação com os corpos negros em sua música *Alma negra*: “Alma negra, pura e verdadeira, luta guerrilheira, classe tão sofrida, discriminação desumana [...] foi o que eu cresci e ouvi, que preto não tem vez [...]”.

Outra autora que aborda as questões feministas, tecnologia e corpo é Donna Haraway. O texto utilizado é *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. A autora faz críticas ao modo como se vinha fazendo política, sobretudo nas questões relacionadas ao feminismo. Então, pode-se dizer que esse ensaio é construído a favor da confusão entre as fronteiras, e na responsabilidade de construir uma pauta sobre a cultura socialista – feminista, “pós-modernista” e “não naturalista”, utilizando palavras da autora.

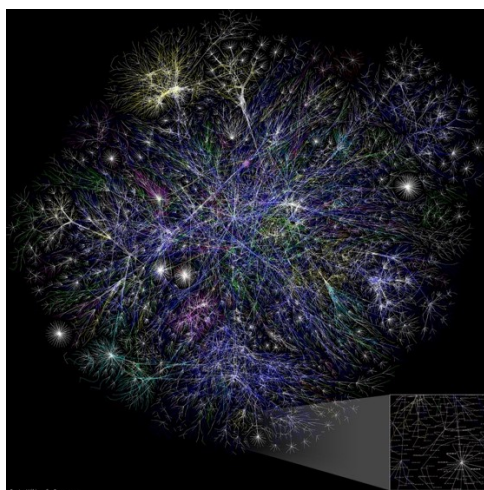
Dentro desses aspectos, o objetivo é imaginar um mundo sem gênero, dissolvendo as dicotomias. Para isso, Haraway desenvolve a ideia do ciborgue, e conceitos como blasfêmia e ironia são a base do ciborgue. Mas, afinal, o que seria um ciborgue? A autora define como “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2009, p. 36). O ciborgue também pode ser compreendido como “uma matéria de ficção e [...] de experiência vivida – uma experiência que muda aquilo que conta como experiência feminina no final do século XX” (HARAWAY, 2009, p. 36). Mudam as experiências justamente pela dissolução das dicotomias e das questões de gênero. Mudam as mulheres. A tecnologia passa a ser percebida como algo pós-orgânico, pois não há mais distinção entre orgânico e tecnológico. Para deixar mais claro tais conceitos, utilizam-se as ideias propostas por Amber Case, comparando as conexões do cérebro humano (Figura 5) com um mapeamento da internet (Figura 6).

Figura 5 – Cérebro humano



Fonte: Disponível em: <<http://medimagem.com.br/noticias/conexao-melhor-entre-areas-do-cerebro-e-chave-para-inteligencia-sugere-estudo,44986>>. Acesso em: 20 março 2019.

Figura 6 – Mapeamento da internet



Fonte: Disponível em: <<http://www.filosofia.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe>>. Acesso em: 10 março 2019.

Anteriormente, as máquinas eram mais distantes, não tão humanas, sabia-se que quem as controlava eram os seres humanos. No final do século XX já não há mais tanta diferenciação e nem tanta certeza quanto ao controle. É justamente por não haver mais tal distinção que surge o ciborgue. Um ser humano biológico que passa a ser alterado e/ou substituído por meios eletrônicos. Não há mais como distinguir a tecnologia do orgânico, assim como, conforme vimos, nas palavras de Josefina Ludmer, a teoria pós-autonomista visa a não separar vida e obra. Não é possível distinguir tais conceitos, pois a diferença, como origem não original, impossibilita a entificação da diferença.

A *rapper* Yzalú possui uma prótese na perna. Com isso, questiona-se: tal prótese tornaria ela um ciborgue? A prótese a aproxima do conceito de ciborgue, faz com que ela “rastreje” (no sentido de rastro derridiano) na diferença que a prótese por si só produz, mas

isso não a define. Até porque há como entificar tal diferença. Entretanto, a consequência disso seria petrificá-la, demarcar um sujeito que não iria muito além que simplesmente a condição de deficiente. Isso desarticulava Yzalú de uma série de outros sujeitos que irei investigar, assim como das próprias produções que esse sujeito faz. Portanto, essa entificação da diferença estanca a mobilidade, que é inerente a essas várias facetas do sujeito, como desarticula essas facetas do sujeito com aquilo que ele faz. Porque acaba se apoiando em uma distinção entre vida e arte. Como se observa nas fotos abaixo, não há como perceber, pois corpo biônico e orgânico são um só (Figura 7).

Figura 7 – Yzalú devir-ciborgue



Fonte: Disponível em: <<https://vaiserrimando.com.br/2012/11/30/pelaarte-prosa-entrevista-yzalu>>. Acesso em: 12 fev. 2019.

Haraway percebe um novo conceito sobre os corpos, sejam eles femininos ou masculinos, que surge em 1970. Esse novo conceito é chamado de “visão *high-tech* do corpo” (HARAWAY, 2009, p. 74). Essa nova visão é consequência da tecnologia que acaba se tornando presente até mesmo na vida privada. O sexo, a sexualidade e a reprodução são estimulados por essa nova cultura *high-tech*, principalmente por meio da fotografia. O corpo passa a ser visto como uma máquina, um corpo biótico. Outra questão importante é que, a partir desse momento, as mulheres passaram a se manifestar sobre ter o controle do seu próprio corpo.

Entretanto, Haraway (2009) ressalta que as mulheres negras são excluídas dessa cultura *high-tech*. Durante esse período, geralmente as mulheres negras eram selecionadas para trabalhos domésticos. Além disso, o índice de analfabetismo entre elas era maior do que entre as mulheres brancas, o que acaba sendo mais uma forma de exclusão. A escrita passa a ser um diferencial, característica que vem sendo percebida desde os primórdios, onde as culturas que não deixaram uma escrita tradicional são consideradas inferiores até os dias de

hoje. Percebe-se a distinção entre o oral e o escrito, de um lado um é considerado “primitivo” e o outro “civilizado”.

Nota-se, então, uma mudança na experiência do século XX, pois ocorrem transformações na realidade social. Ficção e experiência passam a ser vividas simultaneamente, pois são compostos por organismo e máquina. Essa nova experiência acarreta em mudanças nas questões femininas do século XX. Yzalú é um exemplo claro desta relação com o corpo, a máquina, o feminismo e as transformações sociais. Ao observar a figura 5, é possível perceber tais relações. O corpo como organismo e máquina devido a sua prótese. Yzalú então pode ser descrita como um devir-ciborgue, e podemos estabelecer relações com as questões ligadas ao feminismo negro e as reivindicações sociais que a própria Haraway ressalta.

Figura 8 – A prótese de Yzalú



Fonte: Disponível em:

<<https://www.facebook.com/cantorayzalu/photos/fpp.118765531538336/1950053985076139/?type=3&theater>>. Acesso em: 20 março 2019.

Em uma entrevista a Cristina Guterres, a *rapper* fala sobre a questão da prótese, e podemos observar a questão do ciborgue presente mais uma vez. Além disso, é possível pensá-la como poética e também como política. Ao criar, ao procurar fazer das suas “diferenças” a sua arte, ela relata:

Eu achava que chegar até aqui não seria possível pra mim por ser uma mulher negra e deficiente. Com o passar do tempo eu descobri que eu podia fazer da minha vida minha arte, comecei a fazer da minha prótese uma arte. Utilizar a minha prótese como forma artística. Eu sei o que esta arte pode promover, minha arte é de transformação, eu posso construir muitos pontos de vista da minha ótica, mas posso

contribuir com outros olhares, minha arte é relevante. Eu procuro fazer uma arte relevante.²⁶

Dentro desse contexto, passamos a pensar sobre as questões da deficiência e do feminismo sob o pensamento de Rosi Braidotti (1994). A autora busca fazer reflexões referentes ao corpo da mulher na sociedade. Surge a analogia entre o “corpo monstruoso” e o corpo da mulher. Braidotti passa a pensar sobre como os seres humanos reagem quando percebem algo “anormal”, ou seja, diferente do habitual, da lógica natural que a sociedade constrói, criando uma lógica da diferença dos corpos. “Todos nós temos corpos, mas nem todos são iguais: alguns têm mais importância que outros” (BRAIDOTTI, 1994, p. 215). Em uma entrevista à revista *Fórum*, Yzalú ressalta:

Pensei em falar disso agora porque nós não temos voz. 25% da população têm alguma deficiência, mas não se vê representado em lugar nenhum. Muitos deficientes se isolam porque sentem que têm uma limitação. Eu não chamo de limitação. Acho que é algo que eu tenho, é meu, e cada um carrega consigo os seus destinos.²⁷

Sendo assim, o corpo dito “normal” seria algo com nenhuma negatividade na diferença. Braidotti então questiona: “não conseguiríamos pensar diferente sobre a diferença?” (BRAIDOTTI, 1994, p. 216).

Retornando a Haraway e à questão do ciborgue, a autora afirma que, por não possuírem memórias do passado, os ciborgues não têm a utopia de voltar para algo. Ciborgues são difíceis de ser vistos e percebidos, pois se deslocam com muita rapidez “tanto politicamente, quanto materialmente” (HARAWAY, 2009, p. 44). Com isso, podemos pensar em corpos que não terminam na pele: “nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade. Os ciborgues não constituem exceção a isso” (HARAWAY, 2009, p. 96). Nesse sentido, percebe-se as relações com o corpo rizomático. Pois o rizoma é mapa, se multiplica, não possui um início ou fim determinados.

Sendo assim, o corpo de Yzalú pode ser pensado como um corpo devir-ciborgue, pois é uma manifestação de poder e de precárias identidades, no sentido de tornar as identidades insuficientes, faltantes. Fazer da identidade algo que não se dá por completo, que não se atualiza. Haraway acredita que o ciborgue é um mundo controlado por mulheres de

²⁶ Entrevista disponível em: <<http://todosnegrosdomundo.com.br/documentario-sobre-a-rapper-yzalu-estreia-hoje-em-sao-paulo>>.

²⁷ Entrevista disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/yzalu-as-vezes-a-gente-se-ve-como-minoria-e-na-verdade-e-uma-maioria>>.

todos os tipos e localidades: “assim, meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades [...]” (HARAWAY, 2009, p. 45).

A autora então faz um questionamento sobre o termo “feminista”, pois não existe uma única identidade que une as mulheres. Dessa forma, o que define uma “mulher de cor” é a “apropriação da negação”. Haraway (2009) descreve que “a categoria ‘mulher’ nega todas as mulheres não brancas; a categoria ‘negro’ nega todas as pessoas não negras, bem como todas as mulheres negras” (HARAWAY, 2009, p. 49).

Haraway (2009) percebe que a escrita das ditas “mulheres de cor” estadunidenses possui poder de significar, tornando-se uma escrita ciborgue. É a “retomada do poder” pelo mesmo método que o opressor utilizou anteriormente, as “outras” passam então a contar a história sob um novo ponto de vista e de diferentes maneiras. “As histórias feministas sobre ciborgues têm a tarefa de recodificar a comunicação e a inteligência a fim de substituir o comando e o controle” (HARAWAY, 2009, p. 87).

Com isso, percebe-se que o próprio termo “feminista”, que possui a intenção de unificar, acaba por gerar exclusão entre as mulheres. Cria-se uma “cultura das mulheres” (especificamente nas artes e na academia) que procura achar afinidades entre as mesmas, porém, baseada na filosofia do próprio “opressor” (patriarcado, colonialismo, humanismo, positivismo, essencialismo, cientificismo) (HARAWAY, 2015). A música *Mulheres negras* é um exemplo da contestação dessas ideias trazidas por essa “filosofia dominante”.

[...] Pelo processo branqueador não sou a beleza padrão,
mas na lei dos justos sou a personificação da determinação.
Navios negreiros e apelidos dados pelo escravizador
falharam na missão de me dar complexo de inferior [...]
Cansei de ver a minha gente nas estatísticas
Das mães solteiras, detentas, diaristas.
O aço das novas correntes não aprisiona minha mente.
Mulher negra não se acostume com termo depreciativo, não é melhor ter cabelo liso,
nariz fino.
Nossos traços faciais são como letras de um documento que mantém vivo o maior
crime de todos os tempos.
[...] Não deixe que te façam pensar que o nosso papel na pátria é atrair gringo turista
interpretando mulata.
Podem pagar menos pelos mesmos serviços, atacar nossas religiões, acusar de
feitiços, menosprezar a nossa contribuição para a cultura brasileira, mas não podem
arrancar o orgulho de nossa pele negra [...] (YZALÚ, *Mulheres negras*).

Todas essas tradições foram criadas com o intuito de manter uma organização social, uma ordem, um único órgão que soasse como natural. “As feministas-ciborgue têm que argumentar que ‘nós’ não queremos mais nenhuma matriz identitária natural e que nenhuma construção é uma totalidade” (HARAWAY, 2009, p. 52). Por isso surge o

feminismo ciborgue, que procura se libertar desses paradigmas antigos. Não há mais necessidade de fixar a palavra política na identidade e vice-versa.

A escrita passa então a ser a tecnologia do ciborgue, e poética a sua linguagem, buscando ir contra os dogmas, contra a escrita perfeita, querendo o barulho, aquilo que incomoda. Dentro desse contexto, não existe mais um sonho original relacionado a uma linguagem exclusiva. Se constrói um novo jogo, agora sem uma ideia de salvação. “Não se trata apenas de que ‘deus’ está morto: a ‘deusa’ também está” (HARAWAY, 2009, p. 60). O ciborgue assume a ironia e provoca um mundo sem dualismo, constrói e desconstrói fronteiras constantemente.

As feministas ciborgues podem ser descritas como quimeras, seres híbridos que não procuram uma língua original para se constituir, todas possuem uma linha de saída. Um exemplo que a autora utiliza é a mistura das culturas e conseqüentemente, dos idiomas que ocorre na América: inglês, espanhol e português. Essa “falta” de identidade uma acaba criando identidade(s) híbridas, sem necessidade de defini-las. “[...] libertando-nos da necessidade de enraizar a política na identidade, em partidos de vanguarda, na pureza e na maternidade” (HARAWAY, 2009, p. 89).

Atualmente, os assuntos relacionados a gênero e ao feminismo vão além da sexualidade, já caminham juntas com as questões sociais, culturais, ideológicas, educacionais, entre outras. Essa expansão na classificação de tais temas possibilita um maior questionamento sobre a forma como a sociedade foi construída. Assim como expõe as diversas formas de opressão das mulheres, e em alguns momentos, a sua exclusão de determinadas atividades, como se os “papéis” femininos fossem pré-determinados. Também podemos observar uma mudança no comportamento das próprias mulheres, e conseqüentemente, no movimento feminista na contemporaneidade, as divergências ainda ocorrem, porém, pode-se observar que as mesmas procuram ser mais resilientes, se apoiando. O movimento da Primavera Feminista²⁸, ocorrido em 2015 é um exemplo disso.

²⁸ De acordo com o jornal *El País*, “em 31 de outubro, cerca de 15.000 mulheres brasileiras saíram às ruas em São Paulo e outros milhares em outras grandes cidades do país”. O início do movimento ocorreu devido a um projeto de lei criado por Eduardo Cunha que previa dificultar a questão do aborto em caso de estupro (nessas circunstâncias, o aborto é permitido no Brasil). Outro motivo pelo qual as mulheres foram às ruas foram comentários inapropriados em redes sociais sobre Valentina, uma menina de 12 anos que participava do programa *Masterchef Junior*, na Band. Disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/11/primavera-das-mulheres.html> e https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/opinion/1447369533_406426.html.

5 ESTÉTICA E EXPERIÊNCIA

Falar sobre experiência nos proporciona pensar em Yzalú como um todo, demonstrando mais uma vez que não há como distinguir vida e obra. A experiência de que se trata nesse capítulo é a de se (ex)por. Se expor no sentido de estar sensível a acontecimentos, se permitir, se transformar. Busca-se pensar a experiência do corpo poético de Yzalú. Procura-se observar ao que esse corpo poético está sensível e como isto se traduz na experiência. Como se dá sensivelmente. Pois só há experiência se houver sensibilidade. Esse capítulo se relaciona com os anteriores, pois o Corpo sem Órgãos é uma maneira de produzir experiência, assim como o corpo ciborgue também é uma experiência. Sendo assim, para falar sobre experiência serão utilizados autores como Walter Benjamin (1994), Susan Buck-Morss (1996) e Giorgio Agamben (2005).

O primeiro escreve sobre as mudanças que ocorreram no significado de experiência durante a década de 30. Para Benjamin (1994), tais mudanças aconteceram devido à Primeira Guerra Mundial, à inflação, à fome e aos regimes totalitários. Além disso, o autor também procura fazer uma distinção entre vivência e experiência. Dentro de sua obra, Benjamin demonstra a incapacidade de transmitir a experiência. Por essa incapacidade é que ocorre uma necessidade de narrar, porque a experiência não é algo comunicável. É importante ressaltar que comunicar significa tornar comum. A experiência então é algo que foge, que não é possível “tornar comum”.

Logo, a experiência que será abordada é a experiência enquanto negatividade no discurso. Benjamin utiliza no início do seu texto *Experiência e pobreza* (1933) uma parábola para falar sobre experiência, que anteriormente, era relacionada à sabedoria. Era possível transmitir a experiência por intermédio da parábola, ao tentarmos narrar algo e passar a “moral da história” para alguém. Essa moral passada adiante é uma tradição, e, consequentemente, a tradição alimenta-se da experiência. Podemos observar essa tradição na parábola que Benjamin descreve no texto acima mencionado.

Benjamin descreve a parábola de um velho que estava perto de morrer, e avisa aos seus filhos sobre um tesouro que estava enterrado nas terras da família. Em seguida, os filhos começam a procurar o tesouro, cavaram e não encontraram nada. Ao chegar o outono, as vinhas começam a produzir de uma forma incrível, muito melhor do que qualquer outra na região. Após verem os frutos da terra, os filhos compreenderam o que seu pai havia dito. Benjamin considera tal fato uma transmissão de experiência. Nesse caso, a experiência seria

relacionada ao fato de que o tesouro mais importante não seria o ouro, e sim o trabalho. (BENJAMIN, 1994).

Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: “Ele é muito jovem, em breve poderá compreender”. Ou: “Um dia ainda compreenderá”. Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994, p. 114).

Percebe-se então que, nessa transmissão da experiência, no caso da parábola, a ideia era de que a felicidade não estava relacionada ao ouro em si, e sim ao trabalho. Por ser um autor que viveu no século XX, durante o período da Primeira Guerra Mundial, Benjamin descreve em seus textos que tal período é marcado pela reprodução e repetição em série, (sujeito em série, reprodução em série, massacre em série). Sendo assim, para o autor, esse período é considerado um momento de experiência em baixa, pois os soldados que voltavam dos campos de batalha ficavam calados, não conseguiam comunicar as suas experiências.

Apesar de ser algo que ocorreu no século passado, a questão da repetição pode ser percebida na contemporaneidade. Em sua música *Minha bossa é treta*, Yzalú descreve essa reprodução em série constante: “[...] eu sei que somos resultado de um produto fabricado, bem selado, barra em código”. A música de Yzalú produz uma ambiguidade, no sentido de que se pode pensar nesses “produtos” que ela cita como sendo referente aos negros, pois durante muito tempo eles eram vistos como mercadorias. A questão do código de barras também remete a isso, pois o código é utilizado para identificar o produto. Entretanto, como visto no texto de Benjamin (1994), essa ideia de reprodução não é algo exclusivo dos dias atuais ou da etnia negra, pois, para ele, tudo é produzido em série, desde as pessoas até os acontecimentos diários. Não há mais o individual, tudo se torna em grande quantidade, em “produtos em séries”. Com “código de barras”, com prazos para serem utilizados e descartados. Contudo, quanto mais objetificado, mais a reprodução vem ao seu socorro, suprimindo qualquer reserva aurática. Daí o motivo dos negros, “a carne mais barata do mercado”, serem objetos privilegiados de reprodução.

Outro fato que ocorre na modernidade é o excesso de estímulos, que acabam fazendo com que as pessoas percam as experiências, pois todos acabam ficando mais fechados e não há sensibilidade, não há mais contemplação. É possível retornar à música de

Yzalú e perceber a questão do “código em barras” novamente. No meio da vida cotidiana, cansativa, exaustiva, as pessoas vão ao supermercado, por exemplo, e fazem seus afazeres de maneira automática, pegam os produtos, colocam no seu carrinho, retornam para as suas casas, sem contemplar, sem observar as coisas ao seu redor, os pequenos detalhes. É um mundo inquieto e que necessita de roteiros pré-determinados.

A Primeira Guerra Mundial é a prova de que quando ocorre uma (falta de) experiência, as relações se tornam simplificadas demais, e ocorre a impossibilidade de perceber se há ou não valores culturais. Essa “falta” de experiência é chamada por Benjamin de “pobreza”. As consequências dessa “pobreza” são as novas barbáries. Logo, para o autor, o fascismo é uma manifestação da barbárie.

Para Benjamin, “nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Sendo assim, percebe-se que a ideia de Benjamin sobre barbárie não é apenas como pensa o senso comum, relacionada com a “falta de civilidade”; pelo contrário, ele conjuga a barbárie com o que a própria civilização realiza ao tentar produzir uma cultura. O bárbaro não é algo que vem de fora, ele está no interior dos movimentos que procuram criar e transmitir a cultura. Por isso o autor afirma que todos nós somos bárbaros.

De acordo com Benjamin, os homens não desejam mais ter experiências; pelo contrário, ocorre uma falta da mesma, há uma busca pela libertação da experiência, o que gera um consumo excessivo e rápido de toda a forma de conteúdo, o que consequentemente ocorre o esgotamento e cansaço facilmente. “[...] Eles ‘devoram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos. ‘Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples, mas absolutamente grandioso’” (BENJAMIN, 1994, p. 118). Dentro desse contexto, os homens passam a sonhar para compensar as tristezas e o desânimo do dia a dia.

Outro exemplo de perda de experiência é encontrado na própria música de Yzalú *Mulheres negras*, onde a cantora diz “mulheres negras são como mantas kevlar, preparadas pela vida para suportar o racismo, os tiros, o eurocentrismo”. A manta kevlar é um tecido utilizado para provocar a blindagem. Logo, nesse sentido, percebe-se que a cantora busca barrar as experiências como o preconceito e a violência.

Benjamin fala sobre a troca de importantes patrimônios humanos pela “moeda do atual”. Perde-se a cultura e a experiência por se querer ter tudo que o mundo moderno oferece.

Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som de bárbaro. Perfeito. No meio-tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Já no ensaio *Estética e anestésica*, Susan Buck-Morss retorna às ideias de Walter Benjamin apresentadas no texto anterior, sobre as questões de estética, política, arte e experiência. Para começar a autora retoma o sentido etimológico da palavra estética, “*aistitikos* é a palavra grega antiga para aquilo que é ‘perceptivo através do tato’ (*perceptive by feeling*). *Aistisis* é a experiência sensorial da percepção” (BUCK-MORSS, 1996, p. 13). A estética nasce não como algo relacionado à arte, ela é proveniente da realidade, da natureza corpórea, do material. Já a anestésica é proveniente do excesso de estímulos. Algo que Benjamin já havia abordado. Ocorre um excesso de imagens, de estímulos, e o corpo não suporta. Acabamos por ficar anestesiados diante de tantas informações. Tornamo-nos (in)sensibilizados diante da dor do outro e a de si próprio.

Sob uma tensão externa, o ego emprega a consciência como um para-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques cotidianos do mundo moderno – responder a estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência (BUCK-MORSS, 1996, p. 22).

Como Benjamin, Buck-Morss também acredita que há uma falta de experiência na modernidade e utiliza o exemplo dos homens que trabalham em fábricas, onde é tudo automático. Um exemplo mais claro seria o modo de operação fordista, onde tudo é produzido por repetição, não há necessidade de se pensar sobre o que está se fazendo. Dessa forma, essas respostas dadas automaticamente tornaram-se algo como uma necessidade de sobrevivência, uma autopreservação. “[...] O sistema inverte o seu papel. O seu objetivo é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória [...]” (BUCK-MORSS, 1996, p. 24).

É a partir dessa falta de sensibilidade do homem moderno que Buck-Morss fala sobre a questão da anestésica. Esta pode ser definida como algo além da experiência, pois não se tem mais a capacidade de distinguir as coisas. E tal conceito é criado para tentar definir a (falta de) experiência acentuada na metade do século XIX e que se amplia até os dias atuais. O ser humano acaba procurando meios de se “desligar” da realidade. A autora utiliza o termo “fantasmagoria” para descrever essa relação de falta de percepção de coisas comuns no dia a

dia, onde a pessoa procura enganar os próprios sentidos. Essa enganação pode ocorrer de diversas formas.

Buck-Morss cita exemplos como utilização de drogas líticas ou ilícitas. O narcótico é algo que proporciona o que o corpo já perdeu a capacidade. A autora também cita o planejamento de uma viagem, onde o turista acaba vivendo em uma “bolha”, pois todas as experiências são controladas e planejadas anteriormente, não ocorrem novidades. Outro exemplo que a autora utiliza é o processo cirúrgico, em que o cirurgião procura anestesiá-lo o paciente e ocorre uma “des-sensibilização” da experiência da dor.

Outra exemplificação da perda de experiência na vida moderna pode ser percebida na música *A paz está morta*, de Yzálú: “[...] não vejo mais crianças felizes brincando no parque. Agora estão com ódio no peito, com uma 12 ou fumando crack”. O que está em jogo é uma experiência que procura uma última esperança de sua restituição, por isso se apela para estímulos cada vez mais violentos. Contudo, isso vai na direção oposta, pois acarreta uma maior insensibilização, como afirma Buck-Morss (1996, p. 24): “nesta situação de ‘crise na percepção’ já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a ‘perceptibilidade’”. O exemplo presente na música de Yzálú, de crianças que não conseguem mais ter experiências com brincadeiras que nós consideramos infantis e lúdicas, é a personificação disso.

Não há experiência pois não há emoção. Ocorre ainda um efeito coletivo na sociedade, onde o organismo se encontra anestesiado devido ao excesso de sentidos. As pessoas são levadas a não questionar, passam a gostar de ser pacientes anestesiados, pois é “mais fácil” e tudo se torna banal. Até mesmo a arte entra nesse mundo fantasmagórico e se torna apenas uma mercadoria.

A estética faculta uma anestetização da recepção, um visionamento da “cena” com um prazer desinteressado, mesmo quando a cena é uma preparação, por meio do ritual, de toda uma sociedade para o sacrifício inquestionável e, no limite, para a destruição, o assassinio e a morte (BUCK-MORSS, 1996, p. 39).

No trecho citado acima, a autora estava analisando o filme *Triunfo da vontade*, de 1936. O filme aborda o 6º Congresso do Partido Nazista, realizado no ano de 1934 na cidade de Nuremberg. Nos primeiros momentos do filme, a imagem de Hitler aparece descendo dos céus, e é recebida de forma calorosa. As pessoas estão exultantes. A autora, então, contrapõe um prazer interessado, que é oposto ao prazer desinteressado kantiano. Buck-Morss fala de

um prazer agenciador. Da mesma forma ocorre com Deleuze e Guattari (1996) no CsO. O Corpo sem Órgãos é um campo virtual onde a subjetividade opera. Nesse sentido, o sujeito não pode ser definido como um resultado ou consequência de uma forma transcendente. O sujeito é ativo, não enquanto sujeito, mas o que o constituiu como sujeito. O CsO fala dessa subjetividade que está em jogo. Por isso, um prazer interessado. O desejo é essencial para formação do sujeito. É justamente nesse ponto que a ideia de Kant é contrária à de Deleuze e Guattari. Para eles, não existe prazer desinteressado. É por meio do interesse que o sujeito se forma. Em seguida a autora comenta a questão da “*after-image*” ou “imagem posterior”. Essa imagem posterior é o reflexo de nós mesmos. Assim como Hitler buscava o “efeito” apropriado, treinando em frente ao espelho antes de falar com os alemães, não procurava algo “expressivo” e sim “reflexivo” (BUCK-MORSS, 1996, p. 39). Queria que o povo refletisse a si mesmo, logo, o povo refletiria o próprio nazismo. “Devolvendo ao homem-da-multidão a sua própria imagem” (BUCK-MORSS, 1996, p. 39).

Entende-se que essa reflexão, essa “*after-image*”, é a reafirmação da identidade. Nesse caso, a identidade é o fascismo. Ou seja, o fascismo é compreendido como uma das manifestações da identidade. Devido a isso, é essencial nos precavermos contra a identidade, e, conseqüentemente, nos livrarmos do fascismo. Dessa forma, se a sociedade é um espelho pela experiência, nós mesmos passamos a nos reconhecer nas atitudes fascistas. Essa ideia está presente no conceito que Benjamin desenvolve sobre barbárie.

Barbárie? Sim, respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores (BENJAMIN, 1994, p. 115-116).

Giorgio Agamben (2005), em seu texto *Infância e História: Ensaio sobre a destruição da experiência*, acredita que o homem moderno é incapaz de transmitir a experiência. O autor acredita não ser necessário haver uma grande catástrofe para o homem moderno perder a sua experiência, o próprio cotidiano nas grandes cidades foi suficiente para essa perda. “O homem moderno volta para a casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 22). Isso não quer dizer que na sociedade contemporânea não exista mais experiência, pelo contrário, ela existe, porém ela

está distante do homem. E essa incapacidade de ter experiência acaba tornando a vida moderna insuportável.

Contudo, o autor demarca que com a modernidade a experiência se torna experimento. E há uma diferença muito grande entre a experiência do experimento, assim como do conhecimento. Pois a experiência é algo que se tem, e na modernidade a experiência passa a ser algo que se faz. O autor utiliza como exemplo o caso de Dom Quixote e Sancho Pança, onde o primeiro faz a experiência, mas não a possui e o segundo tem a experiência, mas não a faz. Com isso, não há mais como chegar à experiência tradicional, pois seria necessário parar de fazer experiência, para em seguida romper com o conhecimento. Sendo assim, “o velho sujeito da experiência, na verdade, não existe mais. Ele se duplicou” (AGAMBEN, 2005, p. 33).

Por fim, percebe-se que Agamben (2005) pensa que o infante é uma forma de a experiência sobreviver nos dias de hoje. A experiência do infante ainda é o único lugar em que perdura a experiência. Entretanto, essa ideia de infância não é algo cronológico. Já Benjamin (1994) acredita que a experiência é algo incomunicável. E que cada vez mais estamos nos distanciando dela, isso devido a diversos fatos do mundo moderno. Por exemplo, o consumo excessivo. Esse excesso deve ser pensado de uma forma global. Queremos tudo ao mesmo tempo, e dessa forma não nos sensibilizamos, não conseguimos alcançar as experiências. Susan Buck-Morss prossegue com as ideias de Benjamin. Além disso, ela acredita que há uma des-sensibilização. O homem se torna anestesiado. É justamente nesse ponto que o *rap* se torna importante. É por meio dele que os artistas buscam retomar a experiência, mais especificamente, procuram sensibilizar. É justamente por isso que se torna pertinente estudar a poiésis de Yzálú.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a presente dissertação, buscou-se pensar o corpo poético de Yzalú. Ao fazer isso, foi possível perceber que tal corpo poético não se limitaria a apenas uma determinada característica ou a um trabalho específico da *rapper*. Por isso percorreu-se um caminho inverso, foram usadas músicas, fotos, entrevistas, vídeos, enfim, Yzalú como um todo; toda a sua performatividade.

Em seguida, ao se pensar no corpo poético de Yzalú, surgem os conceitos de vida e obra. E por meio deles, foi possível tornar mais clara a indistinção em que a crítica autonomista ainda insiste, indo além das fronteiras pré-determinadas entre vida e arte; pois a arte é entendida como uma forma de vida, e não apenas como um objeto inalcançável. Foi possível, então, abordar esse entre-lugar, esse espaço em devir. O objetivo do estudo era compreender o que há de diferença na poética de Yzalú. Para isso, passou a se pensar sobre o corpo poético da *rapper*. Ao fazer isso, percebe-se que não há como diferenciar vida e arte. Além disso, a opção metodológica que se propôs em expandir o corpus enquanto corpo, tornando-se um arquivo móvel, mostrou-se satisfatória, pois foi possível concluir que não há como catalogar e entificar a diferença, pois isso estaria delimitando o corpus de Yzalú, acabando com a mobilidade e indo totalmente ao contrário do proposto. O corpo poético de Yzalú é rizomático, demanda uma cartografia dos movimentos intensivos. Não há começo ou fim delimitados.

Além disso, percebe-se Yzalú como potência. Há um contato com o ciborgue, uma diferença indistinta entre orgânico e biônico, tornando-se pós-orgânico. Ocorre também o contato com o devir-negro e o devir-ciborgue. Mostrando justamente que, no esforço derridiano, não há nomes próprios. Não há uma definição pronta e imutável.

Também foi viável abordar a questão do feminismo, e especialmente do feminismo negro, que de uma forma geral ainda é excluído muitas vezes do meio acadêmico. Com isso, foi possível perceber que há divergências dentro dos movimentos feministas, especialmente quando relacionadas a questões que envolvem raça e classe, tornando as mesmas estruturantes, sendo responsáveis por diversas desigualdades dentro dos movimentos.

Sobre a questão de classe social, atravessada pela raça, percebe-se que tal fato ainda está presente como empecilho dentro do movimento feminista, causando fragilidades em relação ao feminismo negro. Mbembe (2018) ressalta em seus textos a questão do

capitalismo e da negritude. E pode-se perceber que a raça e a classe social sempre estiveram presentes, exigindo injustamente muito mais das pessoas negras.

Além disso, foi viável pensar ao que esse corpo poético está sensível e como a experiência se traduziu nesse corpo, como ela se desenvolveu sensivelmente, pois só há experiência se houver sensibilidade. Sendo assim, pode-se dizer que há experiência-ciborgue, experiência negra, experiência minoritária. Por fim, foi possível perceber que as questões de identidade vão além do binarismo, de uma ideia fixa, imutável. Isso não se aplica apenas às pessoas, podendo ser pensando dentro de movimentos, como do *hip-hop*, por exemplo. Não há como classificar ou entificar as diferenças. Por isso, procura-se expandir a pesquisa e pensar sobre um contradeterminismo identitário e perceber como esses grupos, mais especificamente de mulheres negras, desenvolvem a diferença em suas práticas.

Por fim, é possível dizer que a atual dissertação contribuiu de forma significativa para os estudos filosóficos da diferença, assim como possibilita um novo olhar sobre a questão da identidade, mostrando toda a mobilidade que o conceito apresenta. Apesar de o foco ser uma *rapper* específica, o estudo contribuiu para além disso, transpassa Yzalú.

Além disso, esta dissertação coloca em pauta assuntos que até pouco tempo eram distantes da academia, como o *rap* e o feminismo negro. Ocorre um protagonismo das mulheres negras de uma forma mais abrangente e ainda abre caminho para novos estudos relacionados à filosofia, arte, história, feminismo, música... A intenção é dar continuidade nos estudos referentes à diferença, identidade e feminismo negro, em um contexto regional.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Nova ed. aum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. 188 p.

ANDRADE, Edson Peixoto. Derrida e Deleuze: uma introdução à filosofia da diferença. **Prometeus Filosofia**, v. 10, n. 24, 2017.

AUSTIN, J. L. 1962. **How to do things with words**. Harvard University Press (Traduzido por Danilo Marcondes de Souza Filho. Quando Dizer é Fazer – Palavras e Ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990).

ARRAES, Jarid. Feminismo negro: sobre minorias dentro da minoria. **Fórum**, v. 21, 2014a.

ARRAES, Jarid. Yzalurú, a feminista negra da música periférica. **Fórum**, v. 18, 2014b.

BANDEIRA, Belkis Souza; OLIVEIRA, Avelino da Rosa. **A filosofia na perspectiva da obra de Theodor Adorno**: Experiência e conceito na Dialética Negativa. Constelaciones: Revista de Teoria Crítica, Espanha, v. 6, p.340-354, dez. 2014. Disponível em: <<http://constelaciones-rtc.net/article/view/873>>. Acesso em: 02 maio 2019.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza (1933). In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

BOBBIO, Norberto. **Igualdade e liberdade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic subjects**: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory. Columbia University Press, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado. **Travessia**, n. 33, p. 11-41, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory**. In: (Ed) CASE, Sue-Ellen. *Performing Feminisms, Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: The John Hopkins. Press: 1990. Disponível em:
<<http://seas3.elte.hu/coursematerial/TimarAndrea/17a.Butler,performative%5B1%5D.pdf>>
acesso em: 10 fev. 2019.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O rap brasileiro e os Racionais MC's**. In Proceedings of the 1th Simpósio Internacional do Adolescente, 2005, São Paulo, 2005. Disponível em:
<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=en&nrm=iso> . acesso em: 12 maio 2019.

DAMASCO, Mariana Santos; MAIO, Marcos Chor; MONTEIRO, Simone. Black feminism: race, identity and reproductive health in brazil (1975-1993). **Estudos Feministas**, v. 20, n. 1, p. 133-151, 2012.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo Editorial, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**: v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**: v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. 130 p.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Petrópolis: Rés, [1972]. 437 p.

FONTANARI, Rodrigo. A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem?. **Paralaxe**, v. 3, n. 1, 2015. Disponível em:
<<https://revistas.pucsp.br/paralaxe/article/download/20000/21552>>. Acesso em: 10 maio 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Ed. 34, 2001.

GROYS, Boris. **Arte, poder**. Tradução de Virgínia Srasling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 238 p.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 102 p.

HARAWAY, Donna Jeanne; KUNZRU, Hari. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 126 p.

HERMES, Ana Luiza Fay. Para além do claustro, um pensamento da diferença: Jacques Derrida e a desconstrução da metafísica da presença. **Sapere Aude**, v. 4, n. 7, p. 224-244, 2013.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Revista de crítica literaria y de cultura**, n. 17, jul. 2007.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. N-1, 2018a.

MBEMBE, Achille. **O fardo da raça**. N-1, 2018b. Série Pandemia.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Mundo grego e pessimismo**: (seguido de: Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral). Obras Escolhidas de Nietzsche I, 1996.

OLIVEIRA, Susan A. de. Africanidades nômades no rap: sonoridades, conceitos e percepções. **Ipotesi**, v. 20, n. 1, p. 131-143, 2016.

PINTO, Joana Plaza. Do performativo à performatividade: a vulnerabilidade à linguagem. **Cult**, São Paulo, p. 35-36, 01 nov. 2013.

PISKOR, Ed. **Hip-hop genealogia**. São Paulo: Veneta, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. In: ALLIEZ, Éric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SERRA, Alice Mara. **Temporalidade e *différance***: Derrida, leitor de Freud e Husserl. **Em Tese**, v. 16, n. 3, p. 6-22, 2010.

YZALÚ. **Mulheres Negras**. 2012. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/yzalu/mulheres-negras/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

YZALÚ. **É o rap, tio**. 2014. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/yzalu/e-o-rap-tio/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

YZALÚ. **Alma Negra**. 2014. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/yzalu/alma-negra/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

YZALÚ. **A paz está morta**. 2012. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/yzalu/a-paz-esta-morta/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.