

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Dissertação de Mestrado

Homem Preto do Gueto:
um estudo sobre a masculinidade no *Rap* brasileiro

por Waldemir Rosa

Orientadora
Dra. Rita Laura Segato

Brasília, novembro de 2006.

Waldemir Rosa

Homem Preto do Gueto:
um estudo sobre a masculinidade no *Rap* brasileiro

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de título de mestre em antropologia social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília – UnB.

Orientadora:

Profa. Dra. Rita Laura Segato
Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Regina Dalcastagnè
Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília

Prof. Dr. Osmundo de Araújo Pinho
Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas

Brasília, 21 de novembro de 2006.

“É breu, Deus... um buraco fundo, um vão sem
chão, o infortúnio
Quero ao menos que, ao morrer o criador, não
se vá também a criatura.
Está escuro, quero luz, dá-me a luz...
alguém desatarraxou daqui minha lâmpada
maravilhosa
Agora não posso mais ter febre
Agora ninguém mais reza e não há compressa
Agora eu estou com pressa.”

Elisa Lucinda, *O Breu*.

“Minha mãe me ensinou a entender a mulher
mais do que meus amigos conseguiram.
Quando eu era mais jovem, vivia rodeado de
mulheres fortes. [...] Minha mãe era a
matriarca. Se for criado por uma mulher, você
vai pensar como uma mulher. Mas não sou
mulher. Sou apenas um homem normal. Pra
mim, sou o cara mais durão, o ‘criolo’ mais
durão, porque sou real. Mas também sou muito
gentil. Sou muito sensível mas por isso que
sou tão rude, porque sou muito sensível. E
Acho que isso é o que me levou a ter sucesso e
fama”.

Tupac Amaru Shakur, *Ressurrection*.

“O *Rap* concebido em *sampler* de sangue,
não é trilha pra bisneto de dono da Casa
Grande.”

Facção Central, *Bactéria FC*

Agradecimentos,

Primeiramente a Deus que abriu os caminhos, me protegeu dos inimigos e me fortaleceu. Deu-me sorte, beleza e amor na paz e sua espada na guerra. Amém!

Minha querida mãe Euripa de Jesus Rosa e meu querido pai José da Penha Rosa (*in memoriam*) que me fizeram ser o que sou. Sem eles não seria ninguém, com eles me torno invencível. Vocês estão a cima de tudo!

Minhas irmãs Carmem Lúcia e Claudia Lúcia e a meus irmãos Wagner, Wanderley (*in memoriam*) e Vandeir partes mais importantes de minha história. Vocês estão a cima de tudo!

Minha Preta Linda, Suzana, você se tornou imprescindível e indescritível. A melhor parte de mim. O que de melhor ocorreu na minha vida... Minha Vida... Te amo!

Rita Segato, por ter me ensinado que tudo que escrevo deve ser parte de mim. Obrigado por ter confiado em minhas potencialidades quando muitos duvidaram. Um eterno obrigado pelos ensinamentos para toda a vida.

Professora Regina Dalcastagnè e professor Osmundo Pinho pelos comentários enriquecedores e pelas colaborações.

Luciana de Oliveira, que me faz feliz quando está feliz. Muito obrigado por fazer meu mundo girar quando ele parecia ter parado.

Waléria Wenceslau, a que ficou quando todos se foram, minha madrinha querida. Muito obrigado por ouvir meus choros. Dedico a você cada um dos meus sorrisos.

Márcia Leila, me desculpe por atrapalhar suas leituras, mas é que gosto muito de ficar de papo com você! Já estou sentindo saudades.

Adailton, Ritinha, Dani Valverde, Dani Jatobá, “Garrincha”, Fernanda de Paula, Diana Barbosa, Lauro, Dani Duarte, Camila Barbieri, Vanessa Viana e Vanessa Bandeira amigas eternas adquiridas em Brasília.

A Rosa e Adriana pessoas especiais no Departamento de Antropologia. A todos professores e professoras, muito obrigado.

Mariana Lima, muito obrigado pela amizade.

Aos amigos e amigas da Katakumba, um dia quem sabe eu volto. Valeu por tudo. Em especial a Lívía Vitenti e a insubstituível Carmela Morena.

Aos amigos e amigas do Projeto Passagem do Meio, vocês foram um dos capítulos mais importantes de minha vida.

Às feras do EnegreSer, da atualidade e do passado, sem vocês minha vida em Brasília teria sido insuportável.

Ao CNPq pela bolsa que financiou meus estudos durante a Pós-Graduação.

A trilha sonora da minha vida: Cartola, Jovelina Pérola Negra, Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, a divina Paula Lima, Jorge Ben, Banda Black Rio.

Aos homens do *Rap* brasileiro MV Bill, Racionais MC's, Dexter, Sabotage (eternamente Rap é Compromisso), Fação Central, DMN, Câmbio Negro, GOG e Jamaica. Testemunha Ocular e Som Ativo e aos "Rimadores Pequizeiros" produto goiano.

As divas do *Rap* nacional Mega Gizza (imprescindível), Visão de Rua, Negra Li, Vera Verônica e todas as outras que melhoram o mundo ao superarem cada desafio.

As referências internacionais Les Nubians (simplesmente divinas), Indian Arie (magnífica), Cesaria Évora (companhia em momentos de solidão), Celia Cruz e Omara Portuondo (estrelas de Cuba), Ibrahim Ferrer e o Afro Cuban All Stars (indescritível), Orishas, Bob Marley (a maior estrela de um céu estrelado), James Brown, 2Pac, Public Enemy, Wyclef Jean (do Haiti para o mundo), Ray Charles, Charlie Parker, Miles Davis e Marvin Gaye.

E todos e todas que ficaram fora dessa humilde homenagem.

A vida é uma bela música, o que temos que fazer e dançá-la...

Resumo

A presente dissertação analisa a masculinidade negra a partir das letras de *Rap* brasileiro. O trabalho teve como fonte principal letras das músicas gravadas entre os anos de 1990 a 2005 por grupos dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Goiás, além do Distrito Federal. A narrativa existente nas letras possibilitou visualizar como os termos da masculinidade e as representações de gênero são utilizados para explicar e exercer controle sobre a realidade social. As dimensões sociais da masculinidade negra e o papel do racismo na conformação dos papéis de gênero nos indicam para a limitação da virilidade como elemento explicativo do comportamento masculino.

Abstract

The present dissertation analyzes the black masculinity from the letters of Brazilian *Rap*. The work had as principal source letters of recorded musics between the years of 1990 the 2005 for groups of the states of São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul and Goiás, beyond the Distrito Federal. The existing narrative in the letters made possible to visualize as the terms of the maleness and the gender representations are used to explain and to exert control on the social reality. The social dimensions of the black maleness and the paper of racism in the conformation of the papers of sort in indicate them for the limitation of the virility as clarifying element of the masculine behavior.

Sumário

Introdução	01
1 - Uma Genealogia do Rap: inter-culturalidade das experiências musicais	10
1.1 – Diferenciação entre Rap e Hip Hop	10
1.2 – Uma genealogia do Rap nos Estados Unidos	12
1.3 – O Advento do Rap: o surgimento da cultura hip hop nos Estados Unidos	19
1.4 – O Rap no Brasil	22
2 – Possibilidades e Limitações da comparação entre o Rap brasileiro e norte-americano	28
3 – A nação como campo de batalha	34
3.1 – Democracia Racial e Cordialidade: a guerra civil brasileira pela ótica do Rap	37
4 – A nação como narrativa masculina: as construções nacionalistas do gênero	46
4.1 – A voz feminina: a quebra da monovocalidade masculina no Rap	48
5 – O Rap como uma narrativa da vida urbana: discursos sobre o masculino	54
5.1 – A autonomia como um termo masculino: a relação entre homens e o entendimento do mundo através das categorias de gênero	56
5.2 – Ninguém se faz homem sozinho: família, relação entre homens e mulheres e a representação do feminino no Rap	64
6 – Conclusão: dimensões sociais da masculinidade	73
6.1 – A virilidade como “moeda” simbólica do masculino	73
6.2 – Possibilidades e limitações da virilidade como matriz explicativa da masculinidade: pensando a masculinidade negra	74
Considerações finais	84
Bibliografia	86
Glossário	89

Introdução

Não existe acordo sobre a definição de gênero, ele refere-se a um amplo conjunto de fatores que indicam para a configuração de papéis sociais historicamente constituídos ao mesmo tempo em que define, normatiza e hierarquiza as diferenças corporais entre os indivíduos. Robert W. Connell define gênero com “a forma pela qual as capacidades reprodutivas e as diferenças sexuais dos corpos humanos são trazidas para a prática social e tornada parte do processo histórico” (Connell 1995:189). Ele afirma também que o gênero funciona como uma estrutura complexa que engloba a economia, o estado, a família, a sexualidade etc. O gênero, dessa forma, está ligado às dimensões mais amplas da existência humana e não só à relação face a fala e às práticas sexuais dos indivíduos (*idem*). É por essa característica que as oposições binárias entre masculino e feminino mostram-se incapazes de corresponder às diversas configurações dos comportamentos humanos abrangidas pelo gênero.

Fátima Regina Cecchetto utiliza o termo gênero para referir-se a uma estrutura de relações sociais e psicológicas que se impõem sobre as diferenças biológicas sem, no entanto, desprezar as conexões que essas diferenças possuem na vida dos indivíduos (Cecchetto 2005). No plano das práticas sociais, o gênero não se relaciona estritamente com as diferenças anatômicas ou com a sexualidade, mas basicamente com as formas como os indivíduos se relacionam com estas.

O gênero é um dos elementos que influenciam na constituição da identidade individual em nossa sociedade. Gênero, raça e classe social compõem a tríade necessária para se pensar os mecanismos da distribuição do poder (Oliveira 1998). Como nos indica Rita Segato, nas relações de gênero,

o que pode ser observado é o maior o menor grau de opressão da mulher, ou menor ou maior grau de sofrimento, o maior ou menor grau de autodeterminação, o maior ou menor grau de oportunidades, de liberdade, etc., mas não a igualdade, pois é do domínio da estrutura que organiza os símbolos, lhes conferindo sentido, não é da ordem do visível. O poder se revela, às vezes, com infinita sutileza (Segato 1998: 3).

Em outro trecho de seu artigo ela afirma que “a matriz heterossexual é a primeira matriz de poder, o primeiro registro ou inscrição do poder na experiência social da vida do sujeito” (*idem*, p. 8) que marca a sua constituição e as possibilidades desse de se relacionar. As proposições de Segato apontam para a necessidade de atentar-se a

capacidade que o gênero tem de moldar a vida social. A fala dos indivíduos é marcada pelas categorias de gênero e a narrativa que esses compõem sobre a vida social são transpassadas em todas as suas dimensões por essas categorias. Não pretendemos reificar o gênero como uma categoria capaz de explicar a vida social de forma unilateral, mas sim afirmar que uma interpretação da vida social sem considerar essa dimensão torna-se incompleta.

A raça é compreendida nesse trabalho pela sua capacidade de significação. Para Segato, reconhecer a capacidade de significar da raça é reconhecê-la como signo. Dentro de sua acepção, os signos possuem uma importância fundamental na estruturação dos sistemas sociais, pois estes são os elementos que representam, em atos, as posições estruturais contidas no sistema social (Segato 2005A). Assumindo este ponto de vista, podemos afirmar que quando um ser humano é inserido em categorias de gênero e raça isso é feito para controlar quais “poderes” e, em que medida, lhe serão permitidos. Desta forma, existe uma diferenciação de poder inerente à diferença de gênero e racial.

No nosso estudo sobre a masculinidade no *Rap* brasileiro buscamos compreender como essa diferenciação de poder influencia as representações de gênero. Com enfoque no discurso masculino contido nas letras de *Rap*, encontramos as nuances das diferenciações entre as diversas masculinidades e como essas constituem hierarquias que definem os termos das relações entre os grupos humanos.

A masculinidade é entendida neste trabalho como uma “configuração de práticas em torno de posições dos homens nas estruturas das relações de gênero” (Connell *op. cit.* p. 188). A masculinidade é algo plural e ligado à contingência das práticas masculinas. Nestes termos, como nos indica Cecchetto sobre o pensamento de Connell, a masculinidade deve ser encarada como um “projeto de gênero” que vai se vincular a outras estruturas sociais como a raça, classe, etnia, nacionalidade e posição na ordem internacional (Cecchetto, *op. cit.*).

A quebra de uma perspectiva binária das relações de gênero possibilita visualizar diversos estilos de masculinidade que se relacionam de formas específicas com a política, a economia e a cultura. Na narrativa do *Rap*, percebemos que a condição masculina é constituída paulatinamente na medida em que se afasta do mundo feminino e se ingressa no universo discursivo do enfrentamento. A masculinidade é delineada

pelas noções de enfrentamento e de invulnerabilidade ao perigo representado pela atuação de outros homens na esfera pública.

Os valores da masculinidade apontam para a centralidade da categoria da autonomia como definidora da condição masculina. Chegamos à essa centralidade ao percebermos como o “ser homem” se diferencia do “não ser homem”, pela sua capacidade de definir-se pelos seus próprios termos e pela própria fala. Esse “se definir pelos próprios termos e pela própria fala” não remete apenas ao direito de narrar, mas também à capacidade de manter sua narrativa como verdadeira na arena do enfrentamento discursivo. Dessa forma a autonomia emerge como categoria central para a articulação dos valores da masculinidade no *Rap*, uma vez que é a prova factual da vitória no enfrentamento discursivo.

O Movimento Hip Hop se orienta por um dualismo na valoração dos elementos definidores da sociedade e da comunidade. Os primeiros remontam à lógica da ação individual das elites enquanto os segundos referem-se às motivações sociais da ação coletiva das camadas populares. Esse antagonismo valorativo torna-se a principal matriz argumentativa do *Rap* brasileiro, onde os conteúdos morais da sociedade e da comunidade são representados em oposição.

Para Weber, a sociedade pode ser definida a partir de três características fundamentais: a existência de uma ordem jurídica que possui na noção de impessoabilidade e na existência de um aparato coercitivo centralizado suas características centrais; uma ordem econômica baseada na racionalidade da busca individual de bens e *status*; e na existência de um pacto político que as fundamente e confira legitimidade às duas ordens anteriormente apresentadas. Por sua vez, a comunidade se define por dois critérios principais: a proximidade espacial dos domicílios e a existência de uma ética popular que se caracteriza pela flexibilização dos princípios da racionalidade econômica que orientam as relações sociais na sociedade (Weber 1994).

A comunidade diferencia-se da sociedade pela forma como efetua a produção de *status* social. Na comunidade, o imperativo moral prescritivo define que o status social não se orienta pela racionalidade econômica e pela individualidade, mas pelos seus opostos, o caráter afetivo da atuação na esfera da economia e pela noção de coletividade.

Marshall Sahlins, em crítica à visão utilitarista que o materialismo histórico faz das ordens culturais, lembra que uma das grandes contribuições desta abordagem para as ciências da cultura foi a de compreender que a economia, nas sociedades ocidentais modernas, é um dos principais campos da produção simbólica (Sahlins 1979). Indo ao encontro de Weber, o pensamento de Sahlins nos indica que as ordens sociais, apresentadas anteriormente, se constituem como elementos simbólicos profundamente marcados por caracteres econômicos. É por este motivo que, em muitos casos, a diferenciação entre comunidade e sociedade assume os termos das diferenças econômicas, mas ressaltamos que, para nosso estudo, nos interessa em primeiro plano a capacidade de significação e de orientação do comportamento social que comunidade e sociedade assumem na narrativa do *Rap*.

Analisei nessa dissertação, um conjunto de oitenta e uma letras de vinte e oito grupos dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Goiás, além do Distrito Federal. Essas letras foram selecionadas de um total de 391 coletadas nos sites <http://letras.terra.com.br> e <http://vagalume.uol.com.br> entre os anos de 2003 e 2005. As letras foram todas compostas por *rappers* brasileiros entre 1990 e 2005.

As letras analisadas são de grupos compostos por artistas brancos e negros e grupos compostos apenas por artistas negros; grupos formados apenas por homens, formados apenas por mulheres e grupos mistos; grupos de rap gospel – ligados a crenças religiosas protestantes –, grupos não-gospel – ligados a crenças religiosas cristãs não-protestantes e de artistas ligados às religiões de matriz africana. Todos os grupos afirmam ser de regiões periféricas dos centros urbanos.

Os grupos analisados compõem a principal corrente do *Rap* brasileiro, ou aqueles grupos que possuem projeção nacional com distribuição regular de CDs em todo território nacional. A escolha por esses grupos baseou-se na intenção de abordar preferencialmente o discurso hegemônico no *Rap* brasileiro, em detrimento do *Rap Underground*¹, que apresenta uma maior diversidade discursiva sobre as temáticas abordadas nesse estudo.

Abordamos as letras do *Rap* brasileiro enquanto obras literárias, como poesia conversacional que se caracteriza pelo seu estilo urbano e pela divulgação através de

¹ *Rap Underground* refere-se ao conjunto de grupos que não estão ligados as principais gravadoras do gênero no Brasil e nem as grandes companhias de produção de CDs. A produção do *Rap Underground*, geralmente é em pequenas tiragens e de circulação mais restrita. No entanto, esses grupos têm utilizado a Internet para a divulgação e distribuição de suas músicas e CDs.

CDs e arquivos de áudio disponíveis na Internet. O *Rap* vai apresentar usos particulares da língua portuguesa. Essa reconfiguração da língua assume contornos mais radicalizados, uma vez que, além de inserir palavras com um novo significado, as gírias, introduz mudanças no nível da sintaxe e da morfologia que ocorrem não apenas para conformar o texto às necessidades líricas do poeta, mas para incorporar a linguagem cotidiana das periferias das grandes cidades.

Nos Estados Unidos da América, a partir de 1996, reconheceu-se a existência de um “*black english*”, que se caracteriza pela incorporação ao inglês padrão de elementos estruturais das línguas do oeste da África e da experiência única que os afro-norte americanos desenvolveram ao lidar cotidianamente com o idioma inglês. Esse “*black english*” recebe o nome de *ebonics*: uma junção dos termos “*ebony*” e “*phonics*”. O *ebonics* é resultado de uma tradição lingüística que remonta à transposição das populações negras do continente africano sob a condição de escravizados para trabalhar nas plantações dos Estados Unidos da América, e não se configura como um “acidente gramatical” dos afro-norte americanos (Edgerson 2006).

Não possuímos elementos suficientes para afirmar que existe no Brasil um processo similar à formação do *ebonics* nos Estados Unidos da América, mas reconhecemos que existe uma apropriação e utilização própria do idioma português nas letras de *Rap*. Essa ressalva se faz importante para que não se compreenda a utilização da língua portuguesa própria de suas letras como erros resultantes da inabilidade gramatical dos seus autores. Buscamos compreender que tais formações poéticas seguem um padrão cultural próprio que amiúde se distancia da normatividade do português padrão.

Antonio Candido compreende que a análise de uma obra literária não deve atentar-se às dimensões sociais evidentes, uma vez que “o próprio assunto [da obra] repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar a fim de penetrar no significado” (Candido 1967: 6). A preocupação principal de Candido é que a análise de uma obra literária indique os fatores sociológicos da produção da obra apenas como um elemento ilustrativo. Ele afirma que uma análise mais profunda e crítica deve conseguir ver os traços sociológicos funcionando para formar a estrutura da obra. A abordagem que Candido propõe busca perceber a centralidade dos dados da vida social para a elaboração estética.

Tomando o fato social, procuraríamos determinar se ele oferece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que servem de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (*idem*, p. 5)

A relação entre literatura e vida social é indicada por ele em duas dimensões. A primeira é a de compreender em que medida a obra é expressão da sociedade; a segunda, refere-se à medida em que representa de forma interessada problemas sociais. Essas duas dimensões remetem à compreensão de que a vida social interage com a dimensão individual da produção da obra literária, ou seja, o autor. Nesses termos, a obra literária é mais expressiva que a realidade do artista, mas não se desvincula das condições de sua existência particular.

Outro aspecto importante na abordagem aqui delineada é a relação entre o conteúdo e a forma na obra literária. No campo da sociologia da cultura, ou na antropologia da literatura, as análises concentram-se nos aspectos do conteúdo do texto enquanto a forma é deixada em segundo plano. No entanto, Bakhtin nos alerta que esses dois aspectos, conteúdo e forma, são indissociáveis.

O conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferentes: para que a forma tenha um significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extra-estético do conteúdo, sem o qual ela não pode realizar-se como forma (Bakhtin 1998: 37).

Nesse sentido, julgamos importante abordar a posição do autor na produção das letras aqui analisadas. Edward W. Said insere na sua proposta de análise das obras literárias dois dispositivos metodológicos para compreender a relação entre o social e a obra literária. O primeiro desses dispositivos é a *localização estratégica* o modo de descrever a posição do autor em um texto com relação ao material sobre o qual ele escreve. Esse dispositivo busca garantir que se reconheça em uma obra literária a posição de fala do autor, o que, segundo Said, revela aspectos sociológicos da produção de seu discurso e nos permite identificar os atributos da autoridade² do autor. Outro

² Edward W. Said compreende que a autoridade refere-se à capacidade que certas idéias têm de se firmarem como verdadeiras, mas ele reconhece que essa veracidade é formada, irradiada e disseminada. A

dispositivo metodológico que ele indica como necessário é a *formação estratégica*, “uma maneira de analisar a relação existente entre textos e o modo pelo qual grupos de textos, tipos de textos e até gêneros textuais adquirem massa, densidade e poder referencial entre si e depois na cultura mais geral” (Said 2001:31).

A preocupação de Said é construir uma abordagem de lhe permita identificar, nas obras literárias, o engajamento do autor, e desmistificar qualquer possibilidade de identificação de uma obra literária com o ideário de neutralidade. Para ele todos os textos são produzidos a partir de um referencial social ao qual o autor se vincula, e através da obra esse referencial social busca exercer alguma forma de controle sobre a realidade social abordada no texto. Said acredita que, ao analisar uma obra literária, o crítico deve encará-la como uma representação do real, que mantém com este diversas correlações. Ele compreende que toda representação é fundamentada em relações de poder e que, por esse motivo, os grupos sociais investem materialmente para sustentar as representações.

As proposições de Edward W. Said vão ao encontro do ato de nomear que Regina Dalcastagnè resgata da obra de Sartre. Para o filósofo, o autor, ao pensar o mundo em sua obra, não permanece inocente diante dele, porque

falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeação para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se ao espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado (Sartre 1948 *apud* Dalcastagnè 1996:22).

A citação de Sartre nos remete ao ato de nomear na poesia conversacional do *Rap*. As práticas sociais e as condutas dos indivíduos são nomeadas e reveladas aos ouvintes das músicas e muitas vezes nomeiam o que não pode ser nomeado em outras dimensões da vida social. Ao afirmar que o racismo e a exclusão periférica são elementos persistentes na sociedade brasileira, o *Rap* torna explícitas as estruturas de dominação existentes. Ao utilizar as categorias de gênero e raciais para narrar a estrutura social, de igual forma, ele possibilita a visualização da centralidade da raça e de gênero para a constituição do sistema social. No entanto, ao reconhecer o engajamento do *Rap*, não pretendemos neutralizar ou desconsiderar suas qualidades

autoridade é um elemento utilitário no processo de constituição das tradições, percepções e padrões de comportamento.

artísticas em privilégio das suas qualidade políticas, pois, como nos indica Dalcastagnè, concordando com Walter Benjamin, para que uma obra literária sirva à política ela deve servir primeiramente à literatura (*idem*, p. 24).

Uma das dificuldades que encontramos para a realização deste trabalho foi conseguir elucidar a relação entre o “autor” e ou “eu lírico” na narrativa do *Rap* brasileiro. Nas letras analisadas aqui se constata uma constante alteração entre esses dois elementos da narrativa provocando a sensação que a narrativa ficcional confunde-se com a “vida real” do autor ou como o poder da fala do narrador. Esse recurso é utilizado pelos *rappers* para conferir veracidade às histórias narradas e por conseqüência obter legitimidade para essas. Nas revistas especializadas sobre *Rap* brasileiro, quando entrevistados sobre suas obra e sua trajetória pessoal, fica evidente essa relação uma vez que, ao falarem de suas obra sempre o fazem referenciando-a como “a vida real da periferia” a qual eles também vivem. Buscamos demarcar, quando possível, essa relação nas letras para que o leitor perceba esse jogo narrativo e como a partir dele se constrói a legitimidade da narrativa do *Rap* brasileiro.

Considerando as indicações de Candido, Bakhtin, Said e Dalcastagnè buscamos consolidar os seguinte passos para proceder à análise das letras selecionadas. Primeiramente buscamos localizar as instituições pertencentes à realidade social do autor que servem de base para criar a representação da sociedade brasileira. Neste ponto, as ordens sociais da comunidade e da sociedade foram importantes para compreendermos a composição dual do *Rap*. A posição do autor na estrutura social é desvendada a partir dessa díade primária, mas aprofunda-se com a inserção das categorias de gênero e seu papel na composição da narrativa. Em segundo lugar, examinamos as relações sociais que servem de referência à narrativa; são estes as relações raciais e de gênero. Em terceiro lugar, buscamos reconstruir o sistema de imagens e significados subjacentes à narrativa que nos permita reconhecer as estratégias discursivas utilizadas na busca de exercer controle sobre uma realidade social específica.

A dissertação esta dividida em seis capítulos. No primeiro buscamos sistematizar as informações sobre o surgimento do *Rap* nos Estados Unidos da América, e sua transposição para o Brasil No segundo capítulo, apresentamos a limitações da comparação entre o *Rap* brasileiro e o norte-americano e as especificidades que o gênero adquiriu em contexto nacional. No terceiro capítulo temos a apresentação das

categorias sociais que conformam a narrativa do *Rap*: o Estado nacional e seus agentes, a nação, a elite branca, a raça e como o tecido social brasileiro é constituído pela violência. Nesse capítulo abordamos como o Rap constitui uma narrativa da nação brasileira que nega o princípio da democracia racial e da cordialidade tecendo um discurso sobre a persistência da estrutura colonial e escravista na sociedade. No capítulo quatro, apresentamos como a masculinidade ocupa uma posição central na narrativa nacional e como a agencialidade feminina no *Rap* produz deslocamentos que a perspectiva masculina se apresenta incapaz. No quinto capítulo discutimos as categorias de gênero e apresentamos de forma mais aprofundada os termos da masculinidade e as representações de gênero que a narrativa masculina constitui para explicar e exercer controle sobre a realidade social. No sexto e último capítulo discutimos as dimensões sociais da masculinidade e utilizamos algumas abordagens teóricas para elucidar as dimensões da masculinidade negra enquanto fenômeno social.

1 – Uma Genealogia do Rap: inter-culturalidade das experiências musicais

Este capítulo busca sistematizar algumas informações sobre o surgimento do *Rap* nos Estados Unidos da América e sua transposição para o Brasil. O *Rap* possui uma ligação com diversas correntes musicais norte-americanas denominadas de “música negra” que estão na gênese e na reprodução histórica dos Estados nacionais no continente americano e caribe. Os fenômenos do escravismo e do colonialismo não foram superados com o processo de independência política dos países americanos e temos no Rap ecos de um mundo colonial que canta sua independência e sua abolição.

Antes de iniciarmos a apresentação da genealogia do *Rap* nos Estados Unidos da América é preciso marcar a distinção entre *Rap* e *Hip Hop*. Essa discussão busca evitar o equívoco de compreendê-los como sinônimos, o que significa entender o *Rap* para além de suas configurações próprias e a de reduzir o *Hip Hop* a apenas uma de suas dimensões.

1.1 – Diferenciação entre Rap e Hip Hop

A primeira observação é a distinção necessária entre *Rap* e *Movimento Hip Hop*. O *Movimento Hip Hop* é composto por quatro elementos fundamentais: o grafite, o *break*, o *Disk Jockey* (DJ) e o *Masters of Ceremony* (MC). Esses elementos que compõem o Movimento Hip Hop se originaram em processos culturais distintos e por esse motivo apresentam múltiplas faces. Mas, apesar disso, indicam uma afiliação com as vozes não hegemônicas da sociedade.

O grafite constitui a contingência das artes plásticas com o *Hip Hop* e consiste na expressão visual do movimento nos muros, paredes e espaços da paisagem urbana. Ele surge em meados dos anos 1960 nos guetos negros de Nova York na forma do *tag*, assinatura com tinta spray, estampada em diversos pontos da cidade. No início dos anos 1970 surgem os painéis coloridos, populares no mundo até os dias de hoje. O movimento dos grafiteiros nos Estados Unidos significou a invasão das áreas nobres das grandes cidades por aqueles que viviam segregados nos guetos e subúrbios pobres. Essa

invasão simbólica possui um caráter de resistência, de denúncia da realidade fragmentada das cidades e de participação social (Pimentel 2001).

O surgimento do *Break*, assim como o grafite, remete a grupos discriminados da sociedade dos EUA, os veteranos da Guerra do Vietnã, principalmente negros e latinos que, mutilados e traumatizados pela violência que presenciaram, não conseguiam se reintegrar à sociedade, agravando assim sua situação de marginalidade.

Eles protestavam contra a Guerra do Vietnã e lamentavam a situação dos jovens adultos que retornavam da guerra debilitados. Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do break são chamados de giro de cabeça, rabo de saia, saltos mortais, etc. o giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra (Andrade *apud*. Pimentel *op. cit* web.).

A figura do DJ surge no final dos anos 1960 na Jamaica, com a técnica dos *sound sistens* de Kingston, que criava versões de músicas a partir de partes (*breaks*) de seus *reggaes* prediletos. O DJ Holl Herc foi um dos que levaram essa técnica para o *Bronx*, gueto negro-caribenho localizado ao norte da cidade de Nova York. Na Jamaica, os DJs costumavam recitar versos improvisados sobre essas versões, mensagens políticas e espirituais.

No Bronx, essa prática dos Djs jamaicanos encontram-se com outras tradições culturais orais ligadas aos latinos e negros, como as *dozens* – espécie de desafio em rimas que, utilizando gírias, dificultavam a compreensão dos que não viviam nesses guetos (Vianna, 1997). Do encontro entre os DJs e os rimadores *dozens* surgiram os *Masters of Ceremony* (MCs) e o *Rap* inicia sua história. Nesses termos, no *Rap* encontram-se dois elementos distintos do *Movimento Hip Hop*: o DJ e o MC.

O *Rap* (*Rhythm and Poetry*) é uma música produzida a partir de fragmentos de outras músicas, que apresenta rupturas dos sons através do efeito de arranhões com a agulha do toca-discos (o *scratch*), além de sons de tiros, carros, pessoas conversando, risadas, crianças chorando ou brincando, entre outros. Para conciliar um grande universo de sons “não musicais” em uma composição sonora musical são utilizadas, geralmente, duas ou mais bases sonoras sobrepostas e/ou intercaladas, que conferem fluidez às seqüências sucessivas do conjunto sonoro. Essas bases sonoras, constituídas

pelo DJ, são geralmente acompanhadas por letras em tom conflitivo e tenso sobre o cotidiano das grandes cidades, interpretadas pelos MC's.

Tricia Rose (1994) ressalta que o *Rap* figura-se, na cultura norte-americana contemporânea, como uma expressão das vozes negras à margem da sociedade. Na perspectiva da autora, a narrativa dos *rappers* são falas de atores ou observadores da vida nos grandes centros urbanos e representa um modelo “especializado” das narrativas urbanas. Compreendemos que esse discurso se pronuncia a partir de um lugar social periférico, que em muitos casos se sobrepõe a determinadas áreas da geografia urbana.

1.2 – Uma genealogia do Rap nos Estados Unidos

Gilbert Chase (1957), musicólogo norte-americano, classifica a história da música dos Estados Unidos em três fases: a da “preparação”, a de “expansão” e uma última de “realização”. Essa periodização possibilita que ele veja a música norte-americana a partir de um olhar de sua época e de sua nação. O que primeiramente poderia figurar como uma versão etnocêntrica possibilita que a sua visão retrospectiva seja vinculada ao seu momento atual e que o *Jazz*, gênero de sua preocupação principal nessa obra, seja ancorado em uma ancestralidade que unifica diversas vertentes musicais, entre elas a européia, as indígenas, as negras – proveniente das *plantation songs* –, e as dos latinos e afro-caribenhos migrados para os Estados Unidos. Nesse sentido, a sua interpretação da história da música americana dificulta o processo de desvinculação do *Jazz* de suas diversas ancestralidades.

A migrações de propostas musicais culturalmente distintas para os Estados Unidos é apontada por Gianfranco Vinay como um dos elementos centrais para se compreender a história da música norte-americana (1977). No entanto, diferentemente de Chase, que vê nessa característica um processo de integração, este aponta para o aprofundamento das relações de exploração que ocorreu no período de transição do regime escravista para o capitalismo. Desta forma, Vinay não separa o processo de constituição da música e, principalmente, a contribuição dos afro-americanos ao aprofundamento das desigualdades sociais e raciais nos Estados Unidos.

Chase argumenta que o canto é umas das principais expressões musicais das sociedades da África Ocidental, região de onde vieram a maioria dos negros

escravizados para trabalhar no Novo Mundo. “Há cantos para todas as circunstâncias: para casamento e funerais, para solenidades e festas, para o amor e para a guerra, para o trabalho e para o culto. Os africanos exprimem todos os seus sentimentos no canto” (Chase *op. cit.*: 64). O autor identifica em diversas sociedades africanas elementos presentes na música negra dos Estados Unidos. Um dos principais é o canto responsorial, alternância entre o solo e o coral, presente nos *Spirituals* que o diferencia do canto monológico, ligado a uma concepção individualista vinculada a uma tradição européia, recorrente no Rap.

Apesar das diferenças apontadas por Chase entre a música européia e as músicas da África Ocidental, ele diz que elas possuem elementos estruturais semelhantes. A escala diatônica é um elemento comum às duas. O conceito harmônico seria compartilhado também, apenas com níveis de importância diferentes em cada uma das formações culturais. Esses elementos são identificados por Kolinski e Waterman como os responsáveis pela possibilidade de integração entre a música européia e africana na formação da música negra americana. (Kolinski & Waterman *apud* Chase *op. cit.*: 66). Conclui Chase sobre esse processo de sincretismo musical nos Estados Unidos.

A música afro-americana constitui, com efeito, um todo que possui unidade orgânica derivada duma tradição cultural comum. [...] Sabemos que a música afro-americana absorveu muitas influências, desde as melodias folclóricas das Ilhas Britânicas até a música e dança francesa e a espanhola da Lusiana. Sabemos também que ela se manifestou em varias direções: os *spirituals* e *shouts*, as canções de trabalho e de recreio, as canções infantis e as cantigas de ninar, os “hollers” dos milharais e os blues, as melodias para banjo e as muitas danças correspondentes. [...] Esse vínculo comum está na qualidade “hot” da música. Toda musica afro-americana verdadeiramente é “hot”, seja ela um spiritual, uma canção de trabalho, um blue, uma melodia de banjo, um *rag* para piano ou uma peça de jazz. (Chase *op. cit.*: 398).

A categoria “hot” da música afro-norte-americana não é compreendida por Chase como uma matriz essencializadora da música negra e nem, por outro lado, como uma visão sexualizada da expressão musical dos negros. A qualificação “hot” utilizada por ele refere-se a uma categoria sociológica que busca dar conta de uma série de características rítmicas da música negra e seu caráter envolvente. Diz ele que

o que é importante ter em vista é que a fusão no *ragtime* da tradição mais ou menos convencional dos “coon song”³ e *cakewalks*⁴ dos “menestréis” com a corrente autêntica da música “hot” afro-americana genuína, sincopada e polirrítmica, não poderia ter ocorrido se a população negra, culturalmente não-domesticada (isto é, convencionalmente ineducada), não tivesse mantido vivo em todo o Sul [dos Estados Unidos], e mais particularmente na vasta bacia do Mississipi, os seu inibido estilo “hot” de composição musical. (Chase *op. cit.*: 400).

O *Ragtime* é o primeiro elemento musical originário da bacia do Mississipi a possuir uma grande projeção dentro dos Estados Unidos. Outra observação necessária sobre o *Ragtime* é que ele é o primeiro gênero originalmente urbano da música negra americana. Ele é herdeiro direto da melodia sincopada do *cakewalks*, que possui como forma rítmica uma batida regularmente acentuada (compasso de 2/4) no baixo, que, segundo Gottschalk, é uma influência da música popular latino-americana, mais precisamente da musica afro-americana originária das Antilhas (Gottschalk *apud* Chase *op. cit.*: 401). O *Jazz*, por sua vez, vai ser herdeiro de muitos elementos do *ragtime*, mas antes de passarmos ao *Jazz* precisamos nos ocupar da segunda raiz desse ritmo, o *Blues*.

Chase afirma que o que diferencia o *Blues* do *Spirituals* é que, enquanto o primeiro é a manifestação da música folclórica afro-norte-americana para uma só voz, o *Spirituals* é o seu equivalente para o coro. Ele afirma que a origem do *Blues* é imprecisa. Existem conjecturas que dizem que ele tenha se desenvolvido concomitantemente com as demais canções folclóricas afro-norte-americanas na bacia do Mississipi.

O importante para o fim de nossa genealogia do *Rap* é saber que o *Blues* é um gênero musical de origem rural (ao contrário do *ragtime* que já é predominantemente urbano), que passa por diversas transformações quando migra para os centros urbanos, devido ao êxodo rural ocorrido em torno de 1890. Esse processo de desterritorialização do *blues* vai colocá-lo em contato com outras influências da música negra, como o

³ Coon Song é uma das principais *plantation melody*. Sua importância é atribuída às influências na criação do *ragtime* para piano que vai ser o elemento primeiro que influencia originário da bacia do Mississipi que aí influenciar a música americana.

⁴ Era originalmente uma dança rural do período pré-guerra de secção onde os escravos se reuniam para realizam uma dança que era uma espécie de paródia dos costumes e forma de andar (*walks*) dos patrões da casa grande. O costume era que o senhor de escravos presenteasse com um bolo, *cake* em inglês, o casal que executasse a melhor performance daí surge o nome *cakewalks* junção das palavras *cake* e *walks*.

ragtime, o que vai gerar um blues urbano com características da música de banda e vai possibilitar a sua fusão com o *ragtime* e o *spiritual* na formação do *Jazz*.

Keil refere-se em seu livro sobre o *Blues* urbano que a marginalização crescente dos *bluesmen* foi um dos elementos marcantes do processo de desterritorialização do blues. As condições sociais da população negra nos centros urbanos do norte, e principalmente dos músicos de blues eram marcadas por doenças como a tuberculose, pelo alcoolismo e por condições precárias de moradia. Formou-se, nesse período, os primeiros guetos negros no norte (Keil 1969) indicando o crescente processo de exclusão da população negra dos avanços econômicos conseguidos pela sociedade norte-americana nesse período.

O surgimento do *Jazz*, na cidade de Nova Orleans, vai representar um momento de suma importância para a nossa genealogia. Ainda, segundo Chase, não existe muita precisão a respeito de onde o *Jazz* tenha surgido, mas conjecturas sugerem o *Storyville* de Nova Orleans. Esse *Storyville*⁵ era o um bairro da cidade destinada ao “vício organizado”, onde inúmeros músicos negros conseguiram emprego e gozar de uma relativa liberdade da pressão racial sofridas pelos negros nos Estados Unidos dessa época. Devido a essa “origem” o *Jazz* foi visto durante seus primeiros anos como uma música associada à ilegalidade e a marginalidade e vinculado diretamente aos negros e antilhanos migrados para essa região.

Nesse período, duas bandas se destacavam em Nova Orleans. Uma de nome *Bonden's Band* que era liderada por Charles Bolden, citado no início dessa nossa apresentação da genealogia dos antecedentes do Rap, e outra que se chamava *Excelsior Band*⁶ que era liderada pelo clarinetista T. V. Baquet (Chase *op. cit.*: 430). Antes dos anos 1920 o *Jazz* se difunde por todo os Estados Unidos chegando a Chicago por volta de 1914 e Nova Iorque em 1917 através da execução do subgênero do *Jazz* conhecido como *Dixieland Jazz*, ou *Jazz* tocado por músicos brancos. No ano de 1919 o *Dixieland Jazz* chega à Inglaterra impulsionando o interesse europeu pelo *Jazz*. (Chase *op. cit.*: 431).

⁵ Segundo Chase, o *Storyville* existiu de 1887 a 1917, quando foi abolido pela pressão dos Departamentos de Guerra e da Marinha. (Chase *op. cit.*: 430). O Bairro ficou conhecido por esse nome em homenagem ao vereador que lutou para que essa parte da cidade fosse reservada a essas atividades.

⁶ Chase chama a atenção para a *Excelsior Band* que era composta por músicos com sobrenomes espanhóis e franceses o que indicaria a presença de antilhanos em Nova Orleans e sua participação ativa no processo de criação do *Jazz*.

O *Jazz* é um dos símbolos de uma época nos Estados Unidos, um período em que os meios de comunicação de massa se consolidavam e se expandiam. O termo *jazz*, em um primeiro momento, tornou-se sinônimo de sensualidade, depois se tornaria equivalente de uma forma de dança e, por último, seria reconhecida como um estilo musical (Fitzgerald *apud* Vinay 1977: 81) Os anos 1920, período da história norte-americana de grande efervescência desse estilo musical, ficariam conhecidos como a “Idade do *Jazz*”. Vinay argumenta que a “Idade do *Jazz*” representa para a população negra dos Estados Unidos o aprofundamento dos problemas raciais nas cidades do norte que, anteriormente, representavam para essas populações originárias do sul uma possibilidade de uma vida livre da violência racial. Nesses termos, a “Idade do *Jazz*” antes de ser uma época da consolidação de uma proposta de integração racial representa o fim de uma expectativa de integração.

Vinay vê o “jazz harmônico”, a fusão da estética musical do *Jazz* com a música erudita, como o indicativo dessa subversão da linguagem dos *jazzmen* de *Storyville* de Nova Orleans e a incorporação dessa proposta estética aliada à exclusão crescente da população negra. Como reação a esse processo de desapropriação Vinay indica dois fenômenos que marcaram a produção musical da época: a retomada da linguagem mais agressiva do *jazz* e os seus aspectos de improvisação e a utilização da linguagem mais agressiva do blues. (Vinay *idem*)

O período pós Segunda Guerra é marcado pelos movimentos de contestação nos Estados Unidos. A polarização gerada pela Guerra Fria e o crescente controle dos Estados Unidos sobre a OTAN e a América Latina marcada por uma política internacional intervencionista e em muitos casos aliando-se a governos ditatoriais

destruíram as bases da mitologia libertária que os Estados Unidos havia exercido sobre a Europa como alternativa aos governos totalitários [representados principalmente pelo stalinismo vigente no leste-europeu]. A reação dos intelectuais estadunidense ante a queda dos mitos nacionais representa um dos capítulos mais estimulantes do panorama cultural pós-bélico. (Vinay, *op. cit.*: 108).

É nesse contexto que surgem propostas musicais e poéticas que vão influenciar o *Rap*. No campo da poesia podemos citar o “Renascimento de São Francisco”, movimento de poetas e escritores da geração *beat* dos anos 1940 e 1950. A poesia *beat* é marcada por uma prosódia livre e angulosa com uma eloquência oratória violenta e com emprego sistemático de gírias. (*idem*)

No campo musical temos o surgimento do *Jazz Bebop*, uma das inúmeras variações do *jazz* clássico de Nova Orleans. Surgido dos anos 1950, a sua proposta era retomar a vertente negra do *Jazz*, que segundo seus idealizadores – Charlie Parker, Theolonious Monk, Dizzy Gillespie, entre outros – havia se perdido com o *swing jazz*, que é marcadamente mais melódico e vinculado às bancas brandas de jazz. (Amorim 1997: 18). O *Bebop* é marcado pela improvisação do solista e, apesar do desejo de se atingir a polirritmia, essa não é uma característica dessa variação do jazz. A polirritmia só é atingida pelo *Free Jazz* onde a improvisação não é apenas do solista mais de todos os músicos da banda (Vinay, *op. cit.*). O *Rap*, como afirmamos anteriormente, não herda a polirritmia do *Free Jazz*, mais sim as temáticas das composições referência à África e aos temas marginalizados das composições dos *bebop-jazzmen*.

Além da importância na constituição do *Jazz* e na suas variações contestatórias surgidas nos 1950, o Blues vai influenciar outras correntes da música negra norte-americana. Nos centros urbanos do norte, principalmente em Chicago, o *Blues* vai sofrer a influência de outros gêneros musicais e a incorporação de instrumentos elétricos, principalmente a guitarra, gerando uma variante do *blues* que ficou conhecida como Blues Urbano e, a partir dos anos 1950, como *Rhythm & Blues*. Essa variação do *Blues* vai resultar na constituição dos principais gêneros musicais nos Estados Unidos dos anos 1960.

Esse processo de eletrificação do blues, como define Hansen (1992), com incorporação dos instrumentos elétricos, vai resultar na constituição do *Rhythm & Gospel*, que representa a introdução do gospel, na esfera da música não-religiosa, do pós-guerra. Esse movimento é que possibilita a constituição do *Soul* nos anos 1960, o que representa a segunda ruptura na tentativa de se criar uma proposta estética, no âmbito da música, vinculada a uma idéia de orgulho negro mediante um retorno às origens da música negra perdidas com a grande popularização do *Rhythm & Blues* e a criação do *Rock & Roll*.

O *Soul*, que ocorre concomitantemente com os movimentos de direitos civis e pelo progresso social da população negra nos Estados Unidos, torna-se, em um período de menos de cinco anos, o gênero musical que expressava os sentimentos da população negra. Segundo Guralnick (1992), pode-se ter como início do *Soul* o ano de 1961, quando Solomon Burke lança o primeiro grande sucesso soul *Just out of Reach (of my Two Open Arms)*. No ano de 1963 o estilo está consolidado sendo executado por

diversos artistas entre eles Ray Charles, James Brown e Sam Cooke. Segundo Ray Charles a estrutura rítmica do *Soul* é muito similar à identificada no gospel e na *country music* (*idem* p. 262). O vocalista no *Soul* ocupa uma posição fundamental, ele busca performatizar, pela voz, o dramatismo das letras. Entre os anos de 1965 e 1968, em decorrência dos assassinatos de Malcolm X e de Martin Luther King Jr. o *Soul* assume uma maior radicalidade estética e incorpora, de forma explícita, as declarações do movimento dos direitos civis. Segundo Charles Keil (*op. cit.*), uma das inovações advindas do *Soul* foi o desenvolvimento de uma ideologia que gera interpretações e símbolos que até então não haviam se verificado em outros gêneros da música negra nos Estados Unidos. Em outras palavras, o *Soul* representa uma intelectualidade negra que expressa musicalmente a compreensão da população negra sobre as clivagens raciais e classistas existentes na sociedade norte-americana.

Com o enfraquecimento dessa ideologia e, por conseguinte, dos símbolos gerados pela mesma, o termo *Soul* passa a ser utilizado de forma genérica para se referir à música negra e é incorporado pelo mercado fonográfico, uma vez que seu afastamento do discurso militante pelos direitos civis e pela promoção do desenvolvimento da população negra possibilita que o gênero seja consumido pelas camadas brancas médias.

Esse movimento de incorporação do *Soul* pelo mercado fonográfico destinado às camadas brancas gera, por sua vez, uma tomada de postura estética negra na música mais radicalizada. A frase de James Brown “*Say it Loud: I’m Black and I’m Proud*” (Diga bem alto: Eu sou Negro e me orgulho) no ano de 1968 representa essa retomada de uma postura estética racializada e radicalizada. Tal frase expressa a confluência de muitos aspectos na constituição de uma intelectualidade negra que, para se distanciar do *Soul* assimilado, cria uma nova estética musical denominada *Funk*.

O termo *Funk* passa a designar uma grande variedade de elementos ligados a uma espécie de conteúdo ético herdado do *Soul*, que criava uma solidariedade entre os adeptos dessa nova proposta estética. “Tudo pode ser *funky*: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar músicas que ficou conhecida como *funk*. Se o *Soul* já agradava aos ouvidos da maioria branca, o *funk* radicaliza suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (pesados) e arranjos mais agressivos” (McEwen, *apud* Vianna, *op. cit.*, 20).

No entanto, o surgimento de diversos grupos que faziam música com estilo *Funk* sem possuir uma ligação com esses conteúdos éticos herdados do sistema ideológico do

Soul geraram uma rápida massificação do termo e uma alteração desses conteúdos, tornando-se um bem cultural altamente difundido nos Estados Unidos e no mundo. Essa transformação dos conteúdos do funk cria o fenômeno da *Disco Music*, que nos anos 1977 e 1978 vai ser um dos principais produtos culturais exportados pelos Estados Unidos atingindo os cinco continentes como a nova “*black music*”. (Vianna, *idem*). Na verdade entendemos que o processo de desgaste acelerado da proposta do *Funk* se deve ao fato desse se apoiar na necessidade de um sistema de solidariedade existente no *Soul* que já estava em processo de declínio quando o *Funk* surge. Em outras palavras, o *Funk* e a *Disco Music* são reflexos do processo de desmantelamento do sistema ideológico criado pelo *Soul* nos anos 1960. O primeiro como uma tentativa de se manter a radicalidade estética racializada do *Soul* e o segundo com a marca de sua incorporação.

1.3 – O Advento do Rap: o surgimento da cultura hip hop nos Estados Unidos

Concomitantemente ao fenômeno da *Disco Music* nos guetos negros de Nova Iorque, nos Estados Unidos, elementos culturais de origens diversas compõem o que ficaria, a partir de 1978, conhecido mundialmente como Hip Hop.

O termo foi estabelecido por Afrika Bambaataa, em 1978, inspirado em duas motivações distintas. A primeira delas estava na forma cíclica pela qual se transmitia a cultura do gueto. A segunda estava justamente na forma de dança mais popular na época, ou seja, saltar (hip), movimentando os quadris (hop) (Macari *apud* Pimentel *op. cit.* web).

O *Rap* é um dos últimos elementos da música negra americana a surgir, mas traz em seu bojo heranças dos seus antecessores, principalmente com a proposta de uma radicalidade negra esboçada pelo *Jazz Bebop*. A visão da busca de um retorno às raízes da música negra e a geração de uma solidariedade entre seus adeptos como se observa no *Soul* e no *Funk*.

O primeiro *Rap* gravado da história é *Rapper's Delight*, em 1979, pelo grupo Sugar Hill Gang que chegou a ocupar a quarta posição na lista dos maiores sucessos nos Estados Unidos naquele ano. O primeiro grupo a apresentar um discurso social, o que se tornaria comum no *Rap* nos anos 1990, foi o grupo *Grandmaster Flash* no ano de 1982 com a música *The Message*. O sucesso atingido por *Grandmaster Flash* só vai ser

superado em 1984 com o primeiro álbum de Run-D.M.C. um trio originário do *Queens*, Nova Iorque. Em 1986 esse grupo bate o recorde de vendas do estilo até então com três milhões de cópias do LP *Raising Hell*. Em 1987 surge o primeiro grupo de *Rap* composto unicamente por músicos brancos. Os *Beastie Boys* possuía a formação de um trio de ex-punks, que apresentaram uma inovação inserindo os *samples* na música *Rap* da forma como eles são utilizados nos dias atuais. Outro grupo importante na história do *Rap* surgiu nesse mesmo ano. *Public Enemy*, com seu álbum *Yo! Bum Rush the Show*, insere o estilo de retórica ativista do movimento negro conjugada a uma forma irônica de se expressar (Light 1992).

Entre os anos de 1982 e 1984 o *Rap* se populariza mundialmente. Os filmes *Wild Style* e *Beat Street* populariza os elementos do Hip Hop o *break dance*, o grafite, a expressão lingüística e a forma de se vestir dos *b.boys – break-boys*, termo que define o dançarino de *break dance*. Com tal filme o Hip Hop chega ao Brasil onde o *break dance* vai se transformar em um fenômeno urbano presente em diversas capitais a partir do ano 1984.

Outro ano que marca a história do *Rap*, segundo Alan Light (*idem*), é o ano de 1989, quando emerge no mercado fonográfico americano o grupo N.W.A. (Niggas With Attitude). Originário de *Los Angeles*, o N.W.A. é indicado como o primeiro grupo a gravar o estilo *Gangsta Rap*, identificado, pelos seus adeptos, como a linha de frente da vida urbana. O *Gangsta Rap* apresenta uma versão glamurizada da vida do crime e com um discurso marcado pela misoginia. Neste ano, uma música do N.W.A., de nome *Fuck the Police*, chama a atenção do FBI, que envia uma advertência escrita ao grupo. No ano de 1990 o FBI aparece novamente na história do *Rap* investigando o grupo *Public Enemy*, que é citado em um relatório de nome *A Música Rap e os Seus Efeitos na Segurança Nacional* apresentado ao Congresso Americano (Pimentel *op. cit.*).

Outro grupo que surge no cenário do *Rap*, no ano de 1989, é o *De La Soul*, originário de Long Sland, que sampleia músicas de Steely Dan e Johnny Cash fazendo uma versão mais suave do *Rap* (Light *idem.*). A sua música é caracterizada principalmente pela re-elaboração dos estilos de rap feitos nesse período e a constituição de bases sonoras mais melódicas e com um bit mais suave.

Os anos 1990 representam a consolidação definitiva do *Rap* e a explosão comercial do gênero. O rapper MC Hammer, com seu álbum *Please Hammer Don't Hurt'Em*, vende quinze milhões de cópias, e o rapper branco Vanilla Ice vende oito

milhões de cópias. (*idem.*) e desde então o *Rap* esteve entre os gêneros musicais que mais vendem discos na atualidade.

Os latinos deram uma importante contribuição no desenvolvimento da música norte-americana, como afirmamos anteriormente. No *Rap*, eles também criaram suas especificidades. Pimentel (*op. cit.*) traz a informação sobre essa vertente do *rap* nos Estados Unidos da América.

O *rap* chicano origina-se nas comunidades de imigrantes hispânicos e se pauta pela afirmação da identidade latina, com seu estilo “pachuco”, suas técnicas de *lowriding* (arte de transformar carros, adaptando uma suspensão que os faz pular, como se estivessem dançando *rap*) e o seu *spanglish* (mistura de espanhol e inglês). Kid Frost, Mellow Man Ace e Delinquent Habits são alguns dos representantes mais fortes do estilo. (Pimentel *op. cit. web.*)

A partir da segunda metade dos anos 1990 tornou-se muito popular nos Estados Unidos o *Reggaeton*, que é identificado como o “*Rap* dos latinos”. Essa nova variação do *Rap* não se relaciona, em sua origem, com o *Rap Chicano*. Este último surge no início dos anos 1980 nos *ghetos* latinos em território norte-americano, composto por mexicanos e porto-riquenhos, principalmente. O *Reggaeton*, por sua vez, surge fora dos Estados Unidos e é resultado da junção do *Rap*, já divulgado a partir de 1984 fora dos Estados Unidos, com o *Reggae* e de ritmos caribenhos. A história desse ritmo remonta à música panamenha e *boriqua*, de Porto Rico.

No Panamá, os trabalhadores jamaicanos que foram trabalhar na construção do Canal do Panamá na década de 1970 levaram o *Reggae* e lá se tornaria o primeiro lugar a se cantar esse ritmo em espanhol, no ano 1985. Por sua vez, Porto Rico foi um dos primeiros lugares a se cantar *Rap* em espanhol nesse mesmo período. Em Porto Rico, por volta de 1992, os músicos jamaicanos como Cutty Ranks, Shaba Ranks, e Michigan & Smiley faziam muito sucesso e por essa ocasião começou-se a difundir os *reggaes* panamenhos. Nas casas noturnas de Porto Rico, os DJs passaram a fundir as bases sonoras do *Reggae* com a do *Rap*, o que resultou no *Reggaeton* (*Rap News*, ano I, nº 11).

1.4 – O Rap no Brasil

No Brasil, as primeiras manifestações da cultura hip hop remetem ao ano de 1982. O *Rap* brasileiro possui uma grande ligação com a trajetória do gênero norte-americano. O *Soul* e o *Funk* eram bastante ouvidos no Brasil nos anos 1970 e, segundo Hermano Vianna (*op. cit.*), ocorriam bailes “blacks” em diversas capitais do Brasil, como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte. Ele transcreve um trecho de um jornal esquerdista chamado *Versus* do ano de 1978, que possuía uma coluna chamada Afro-Latino-América. O jornalista escreve:

Black Rio, Black São Paulo, Black Porto e até Black Uai! Primeiro a descoberta da beleza negra. O entusiasmo de também poder ser black. A vontade de lutar como o negro norte-americano, em busca de libertação do espírito negro, através do Soul. As roupas coloridas, as investidas na imprensa branca junto com a polícia comum...

Num segundo momento, uma consciência incipiente começa a surgir. O trabalho, as condições de vida, a igualdade racial começa a receber destaque. (*Versus*, maio/junho de 1978: 42 *apud* Viana *op. cit.*: 29).

A movimentação estética que Hermano Vianna chama de Bailes Blacks, é o principal motivador de jovens, muitos ainda adolescentes, no final dos anos 1970, a se integrar no movimento que emergia no início dos anos 1980, primeiro como *Break* e posteriormente como Movimento Hip Hop.

Alguns dos integrantes do Movimento Hip Hop, corroboram a tese do jornalista citado por Vianna. No Brasil, segundo a compreensão de Thaíde, um dos pioneiros do Hip Hop de São Paulo, o *Soul* não se desvinculou do movimento *Black Power* nos Estados Unidos, que é compreendido por este como um princípio de afirmação estética e política.

A música do Movimento Black Power, que chegou no Brasil antes do rap, era o soul, mais tarde também o funk [...] Daqui, um dos prediletos era Tim Maia. “As letras dele, falando de orgulho negro, também nos influenciaram”, analisa. Assim como Tony Bizarro, Tony Tornado e Banda Black Rio. (*Revista Caros Amigos Especial Hip Hop*, ano I, nº 3, 1998: 20).

O que Thaíde identifica como uma mudança significativa da década de 1980 para os dias atuais é o fato que atualmente o *Hip Hop* possui um pensamento estruturado, o que não ocorria naquele período. A falta desse pensamento estruturado,

para ele, é o que impedia o hip hop de se definir nitidamente como forma de protesto no início de seu desenvolvimento no Brasil. (*ibidem*).

Informação similar é fornecida pelos integrantes do grupo Racionais MC's. Quando interrogados pela revista *Raça Brasil* sobre o origem do nome da banda Edy Rock afirma: “Vem de raciocínio, né? Um nome que tem a ver com as letras, que tem a ver com a gente. Você pensa pra falar” (*Revista Raça Brasil Especial Black Music*, Ano 1, n. 1 [s.d.]), e Mano Brown, outro integrante do grupo completa: “Naquela época o rap era muito bobo. Rap de enganar, liga mano? Não forçava a pensar” (*ibidem*)

O *break* foi o primeiro elemento a se popularizar no Brasil. Tal característica é importante de se ressaltar devido ao fato que, se olharmos o Hip Hop brasileiro dos 1990, teremos a falsa impressão que o mesmo se inicia na cidade de São Paulo, e logo em seguida em Brasília, para então se propagar para outras capitais brasileiras. Na verdade, essa visão se tornou por algum tempo corriqueira nos meios de comunicação por buscar, como origem do Hip Hop brasileiro, o Rap e não o break. No Brasil, no ano de 1984, já existiam as “gangs de breaks”, enquanto o Rap só veio a ser gravado no final da década de 1980 (Garcia 2004).

O primeiro *Rap* brasileiro foi gravado em 1988, numa coletânea chamada *Hip Hop Cultura de Rua*, que reuniu diversos grupos da cidade de São Paulo entre eles Thaíde e DJ Hum, considerados os primeiros a fazer rap no Brasil, e o grupo Racionais MC's, um dos principais grupos na atualidade (*idem*). No ano de 1992 é criado, na cidade de Brasília, o selo independente Discovery que divulga o rap brasileiro nacionalmente (Amorim 1997: 23). A partir daí as duas cidades, São Paulo e Brasília, passam a ser os dois principais centros gravadores da música Rap no Brasil, o que não nos permite dizer que sejam os únicos pólos irradiadores da cultura hip hop. Isso se deve ao fato de que existe, atualmente, uma grande diversidade de mecanismos divulgadores do rap. Hoje, além dos meios tradicionais, como as fitas e CDs, contamos com a Internet, espaço onde diversos grupos conseguem difundir sua obra através de *sites* especializados onde disponibilizam as gravações. A popularização da informática possibilitou a divulgação nacional e internacional de diversos grupos, antigamente de distribuição exclusivamente local.

Um segundo motivo são modalidades bastante regionalizadas do Rap brasileiro. Como afirmamos anteriormente, o Rap tende a se adaptar às características culturais dos países onde se desenvolve. O mesmo ocorre quando se fala da realidade brasileira. Os

raps produzidos nas diversas regiões do Brasil apresentam influências sonoras específicas e uma constelação de temáticas secundárias que se alteram em cada região. Como exemplo dessas temáticas secundárias, podemos citar a questão do migrante nordestino, que é recorrente no rap de São Paulo e de Brasília, mas não é freqüente nos de outras regiões. As referências e recriações míticas dos grupos de cangaceiros são mais comuns nos grupos do nordeste, assim com a revolução farroupilha aparece mais no do Rio Grande do Sul. Em síntese, as especificidades histórico-culturais de cada região não são desconsideradas em detrimento de uma normativa temática única.

No que se refere às influências sonoras, a diversidade do *Rap* produzido no Brasil se torna mais perceptível. As músicas regionais são apropriadas, geralmente via *samples*, e constituem bases do *Rap*. Podemos indicar como exemplos dessa apropriação o caso do grupo pernambucano Faces do Subúrbio, que utiliza elementos sonoros do maracatu em suas músicas. Outro exemplo é do *rapper* carioca Marcelo D2, que propõe uma fusão entre o *Rap* e o Samba, tentativa essa não exclusiva, uma vez que outros nomes do *Rap* brasileiro já a fazem, como o músico paulista Rappin' Hoold. Compreendemos que, como o Samba é veiculado como um dos símbolos da identidade nacional, a sua fusão com o *Rap* é mais propensa a ocorrer em diversas localidades do Brasil. Na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, destacamos a fusão do rap com os sons dos Blocos Afros e do Reggae. Destacamos o grupo Quilombo Vivo, fundado em 1998, que em suas músicas apresentam *samples* dos Blocos Afros como Ile Aiyê, Olodum, Muzenza além do dos Reggaes de Edison Gomes e da música afro-baiana como a da cantora Margareth Menezes.

Uma outra experiência da fusão do Rap com a música regional ocorre em Goiás, onde um coletivo de bandas de rap, que se intitulam Rimadores Pequizeiros, propõem a fusão do *Rap* com sons do congado, folia de reis, moda de viola e catira, ritmos notoriamente vinculados à tradição musical rural do estado de Goiás. O nome Rimadores Pequizeiros faz referência a um fruto nativo do bioma cerrado que ocupa a parte centro-norte do Brasil. O Pequi é um dos símbolos identitários da cultura goiana. Dessa forma, o nome desse coletivo de bandas afirma, por um lado, a afiliação à tradição dos rimadores locais e, por outro, a inserção, no cenário nacional, do *Rap* goiano como um segmento diferenciado.

Diante deste quadro de diversidade regional, podemos concluir que o *Rap* possui como uma de suas principais características a plasticidade sonora, o que o leva a

adaptar-se aos elementos sonoros e temáticos diversos, obedecendo a uma lógica local. Quando se insere nas formas musicais brasileiras o *Rap* não o faz sem se transformar obedecendo às influências culturais de cada localidade.

José Ramos Tinhorão, no seu livro *História Social da Música Popular Brasileira* (1998), tenta sistematizar a história da música popular brasileira tendo por base dois princípios fundamentais: as técnicas de produção e reprodução da música e o que ele define como seu “caráter ideológico”. O primeiro princípio refere-se às inovações tecnológicas que retiraram a música popular brasileira da esfera de controle do músico e/ou compositor, inserindo-a na dinâmica comercial da mercadoria. Na sua compreensão, com o surgimento das gravações no final do século XIX, a produção da música popular se amplia, tanto no que se refere à sua base artística quanto à sua base industrial, a primeira, pela profissionalização dos cantores, pela maior participação dos instrumentistas e pelo surgimento do maestro-arranjador; a segunda, pelo aparecimento das fábricas que exigia capital, técnica e matéria-prima. A música produzida para a reprodução mecânica acelerou o processo de pesquisa tecnológica e a parte material da produção musical tendeu a crescer, já a sua parte artística estacionou em seus elementos iniciais: o autor da música e seu intérprete.

O resultado dessa expansão da base industrial-comercial do produto “música-popular” em medida muito maior do que o de sua parte artístico-criativa foi que em poucos anos, os critérios da produção em tal campo passaram da qualidade artística do produtor para suas possibilidades comerciais. Isto queria dizer que, embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou em sua produção a reger-se pelas leis do mercado. (*idem* 248).

O segundo princípio adotado por Tinhorão para a apresentação da história social da música popular brasileira é o seu caráter ideológico. Para ele, a partir do momento em que a música se insere na lógica da produção de mercadorias essa passa a ser regida pela mesma lógica do sistema capitalista de produção e, conseqüentemente, a sua compreensão deve ser regida pelas noções conceituais de luta de classes e de resistência anticapitalista da música identificada por ele como “popular”. Tal compreensão leva-o a identificar a produção da música das camadas populares influenciada pelos padrões musicais internacionais, principalmente o dos Estados Unidos, como resultante de colonialismo cultural. Em última instância, podemos dizer que a abordagem proposta por Tinhorão induz a compreensão que as camadas populares passariam por um

processo de alienação da genealogia da música brasileira e passaria a identificar nesse novo produto híbrido-colonial a manifestação de sua cultura musical.

A questão do hibridismo dos gêneros musicais se torna necessário para compreender a composição do Rap Brasileiro. No entanto, o entendemos para além das noções de “criolização”, de “mulatismo sonoro” ou de qualquer proposição que aproxime tal discussão da idéia de que uma música “tipicamente brasileira” teria que replicar, no plano das composições musicais, a “Fábula das Três Raças”, construto ideológico central do processo identitário nacional. Carvalho (2000) lembra que a idéia de hibridismo implica necessariamente na existência de estruturas.

O hibridismo implica necessariamente, em primeiro lugar, na existência de uma estrutura. Só se podem fazer híbridos se se tem estrutura. Espera-se que o ouvinte ouça a fusão. Se o ouvinte não tiver conhecimento das estruturas que são fundidas, perderá grande parte do prazer estético e alguns dos significados plausíveis oferecidos pela peça musical. A mera qualificação de uma forma estética como híbrida implica a existência de outras que certamente não são híbridas. Quando um compositor utiliza um material dito "nativo", ele sabe que esse material aparece como uma citação, uma paródia, uma colagem, uma alusão, um elemento de experimentação. A expressão final, portanto, não é um híbrido, porque ela alude a um objeto que estabelece uma relação com aquela obra de arte precisamente na condição de não ser um híbrido. (*idem* 6).

A idéia de hibridismo nos é interessante para pensar a constituição do *Rap* brasileiro pois acreditamos que, antes de representar um processo de colonialismo cultural ou uma alienação das camadas populares de sua manifestação musical, ele representa um produto cultural originário de um encontro de estruturas musicais. Utilizando as indicações de Carvalho para a compreensão do *Rap* Brasileiro, a fusão, para ser bem sucedida, tem que ser percebida pelo ouvinte. Isso gera como resultado final não um híbrido resultante da fusão da música popular brasileira com uma manifestação norte-americana, mas sim uma infinidade de peças musicais que reforçam a genealogia local e seus ritmos na medida que esse é o elemento que inflexiona e modifica a manifestação musical de origem norte-americana. Nesses termos, a tese que identifica a emergência de um “Rap Nacional” como resultado do colonialismo cultural e/ou um processo de alienação das camadas populares nos parece incoerente, uma vez que o que se integra não representa um perigo para a estrutura local, pois não existe a pretensão de substituí-la, princípio inerente ao processo colonial.

Assim, além das formas mais tradicionais da sonoridade *Rap* se utilizando do *Soul* e do *Funk* norte-americanos, temos no Brasil uma gama de apropriações das músicas regionais além, do que convencionou-se chamar de Black Music Brasileira – um ramo da Música Popular Brasileira que re-elaborou principalmente as experiências musicais do *Soul*, *Funk* e *Disco Music* norte-americano. Essa Black Music Brasileira possui nos nomes de Jorge Bem, Tim Maia, Sandra de Sá, Cassiano, Hildon, Banda Black Rio, Gerson King Combo, entre outros, os principais representantes citados nas letras dos MC's e *sampleados* pelos Djs.

2 – Possibilidades e limitações da comparação entre o Rap brasileiro e norte-americano

Devido a essa diversidade interna da música *Rap* no Brasil, julgamos impossível efetuar uma divisão dos grupos por estilos, tendo por base as correntes indicadas por Light (*op. cit.*) e Pimentel (*op. cit.*). No caso dos Estados Unidos, pautamos a existência de quatro correntes principais do *Rap*: aquela que incorpora o discurso do ativismo negro, representada, por exemplo, pelo Grupo *Public Enemy*; a corrente do *Gangsta Rap*, como é o caso do *N.W.A.*; a do rap melódico, à qual pertence o *De La Soul*; e a corrente do *Rap* dos latinos, que hoje se fortalece com o nome de *Reggaeton*. Trata-se de correntes principais, uma vez que elas não se isolam e se influenciam mutuamente.

No Brasil não buscaremos encontrar tais diferenciações internas do movimento, mas tentaremos fazer um paralelo com o que existe nos Estados Unidos, menos para encontrar semelhanças e mais para apontar a diferenças, tanto no que se refere às temáticas quanto ao discurso sobre o masculino existente no Rap Brasileiro, que é tema central deste trabalho.

Começaremos pelo *Gangsta Rap* que, nos Estados Unidos, é veiculado como a corrente mais sexista e misógina e apresenta a vida do crime de forma glamorizada. No Brasil, os grupos que muitas vezes são identificados como *gangstas rap* apresentam uma visão diferente à dos seus supostos pares norte-americanos. No dito “gangsta rap” brasileiro, a representação da mulher é dividida em duas categorias principais. Uma que se aproxima dos norte-americanos e que representa as mulheres como interesseiras e sempre em busca do dinheiro fácil. Tal representação pode ser condensada no estereótipo da mulher como necessariamente “vagabunda”. A segunda categoria se afasta dessa representação e fala de uma mulher batalhadora e que dignifica o mundo com o seu sacrifício diário, representação esta consolidada na imagem da mãe, que é a chefe da família, realidade comum a diversos *rappers* brasileiros⁷. No caso brasileiro, as visões sobre a mulher não se diferenciam muito entre as diversas correntes do Rap protagonizadas por homens. A mulher representada como interesseira sempre em busca

⁷ Essa oposição entre a mulher sacralizada e a “vagabunda”, segundo Mary Del Priore, remonta ao período colonial brasileiro onde o matrimônio e a maternidade representavam as principais formas de controle sobre o feminino. Conforme apresentamos nas letras de Rap brasileiro, essa oposição ainda representa uma das formas que a ordem social, e o masculino, possui para exercer controle sobre o corpo feminino. Sobre esta representação no período colonial consultar Del Priore 1993.

de dinheiro fácil, e seu contraponto, a mulher como mãe e esposa, são recorrentes nas diversas linhas do Rap. Em muitos casos, um mesmo artista pode alternar entre as duas representações em uma mesma música ou em um mesmo disco.

O *glamour* da vida do crime que existe em muitas músicas dos rappers americanos, no Brasil é substituído por uma tonalidade discursiva mais próxima de uma inevitabilidade do confronto armado com a sociedade incluída⁸. Em outras palavras, o crime e a violência urbana estão, ao contrário do que ocorre no *Rap* norte-americano, associados a uma perspectiva de autodefesa em alguns casos contra gangues e grupos rivais, e em inúmeros outros contra o Estado, representado pela polícia e a classe dominante. Por isso, muitas vezes esse discurso pode assumir contornos de aclamação a um confronto armado para forçar uma mudança na sociedade. Nesses termos, a condição de gênero dos homens se expressa na disposição para esse conflito, a virilidade torna-se o valor desse conflito. No *Gangsta Rap* norte-americano os valores de masculinidade giram tendo como referência o acesso fácil às mulheres proporcionado pelo dinheiro e a fama, por um lado, e pelo conflito entre gangues rivais, a dimensão do conflito com a sociedade incluída é praticamente inexistente e quando existe não ocupa uma posição que marque a masculinidade do músico.

Poder-se-ia dizer que o rap é um gênero que expressa a posição de masculinidade na estrutura de relações que é o gênero, uma emergência dessa estrutura é o “gangsta rap”, que expressa esta característica de forma mais extremada.

O conjunto que poderíamos indicar como “gangsta rap” no Brasil é um grupo muito heterogêneo, uma vez que a própria proposta da existência de um “gangsta rap” brasileiro não é acolhida por muitos integrantes do Movimento Hip Hop. Outro fator que dificulta a identificação de grupos nacionais como *Gangstas* é o fato da inevitabilidade do conflito armado para promover uma mudança na sociedade, como uma característica desse “estilo”, é encontrada no Brasil, em diversos grupos das mais diversas correntes, tanto em grupos ou artistas masculinos quanto femininos.

No que se refere ao Rap que incorpora o discurso do ativismo negro, percebemos algumas similitudes com o que ocorre nos Estados Unidos. O Rap brasileiro teve em seu início uma proximidade com o movimento negro propriamente dito, ou com o processo de revalorização da cultura e estética negra, ocorrido nos anos

⁸ Por sociedade incluída entende-se nas letras de rap como aqueles não apartados do poder político e econômico devido a sua condição racial, de classe e de localização no espaço urbano.

1970 no Brasil. Thaíde e DJ Hum, Racionais MC's, DMN, Rappin' Hood e RZO de São Paulo; MV Bill e Nega Gizza do Rio de Janeiro; Câmbio Negro e Vera Verônica de Brasília; e Clã Nordestino do Maranhão representam alguns dos grupos que incorporam o discurso da militância anti-racista. O Rap que incorpora a discurso do ativismo negro é o que configura uma unidade mais nitidamente delineada no Brasil, mas, mesmo assim, possui um grande trânsito com os demais estilos. De uma forma geral, o Rap no país é visto como uma manifestação da cultura negra, e mesmo os grupos que não incorporam o discurso da militância negra encontram-se, em algum momento, com a temática do preconceito racial e/ou da “sonoridade negra”.

Além das principais linhas indicadas acima, observa-se um conjunto de variações nacionais não encontradas nos estudos sobre o *Rap* norte-americano. Podemos destacar o estilo Bate Cabeça, que representa a fusão entre o *Rap* e a *Hard Core*, uma variação da música rock originária do movimento punk. Alguns dos grupos que compõem o coletivo Rimadores Pequizeiros, citados anteriormente, são bandas de *Rap* do estilo Bate Cabeça; os principais grupos do estado de Goiás são Testemunha Ocular e Som Ativo, ambos de Goiânia.

Outra vertente seria a composta pelos grupos que incorporam o discurso militante classista. Podemos citar entre os mais importantes grupos nesta linha o Faces da Morte, da cidade paulista de Campinas, e o G.O.G. de Brasília. Nessa vertente, a crítica é orientada pela noção da luta de classes e pela oposição entre periferia e burguesia. A contradição na díade periferia e burguesia também se mostra presente em diversas vertentes, mas nos grupos que adotam uma perspectiva classista ela se torna a principal matriz discursiva, o que não ocorre nas demais.

Os estudos sobre o Rap americano, salvo algumas exceções como o de Tricia Rose (*op. cit.*), não tratam de grupos de mulheres. Na verdade, as historiografias da música negra americana bem como os trabalhos de musicólogos utilizados neste trabalho não incluem a participação feminina. Elas, juntamente com os homossexuais, são citadas na fase da *Disco*, que quase sempre é identificada como um movimento puramente comercial e descompromissado com a tradição da música negra. Esse fato revela o falocentrismo existente nos estudos sobre a música negra, que não considera como importante a contribuição das mulheres e homossexuais e quando os insere na narrativa histórica, o faz vinculando esses segmentos à degeneração da proposta de

resistência. Abordagem que revela, além da dificuldade dos estudiosos da temática negra em abandonar o androcentrismo intelectual, uma misoginia acadêmica.

No Brasil as mulheres vêm ocupando um espaço cada vez maior no cenário do gênero musical. Destacamos nesse sentido a realização, em novembro de 2001, a primeira edição do evento *Minas da Rima*, um encontro de rap protagonizado, desde a concepção, organização e apresentação artística por mulheres pertencentes ao Movimento Hip Hop. Participaram, nessa primeira edição do evento aproximadamente vinte grupos e artistas dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. (*Revista Rap Brasil*, ano I, nº 11 [s.d.]). O *Minas da Rima* atualmente é um dos principais eventos do Rap nacional e conta com a participação de grupos de diversos estados brasileiros.

Outra experiência inovadora sobre a participação das mulheres no hip hop é a criação em Goiânia do *Núcleo Menarca*, a única Posse Feminina do Movimento Hip Hop existente no Brasil segundo a revista *Rap Brasil* (*Revista Rap Brasil*, ano II, nº 15 [s.d.]). O termo Posse deriva da noção norte-americana de gangues que dominam setores da cidade monopolizando a prática de assaltos e o comércio de drogas. No Movimento Hip Hop americano o termo assume outra conotação, passando a definir as gangues de break que propõem a substituição do conflito armado pela disputa na dança. No Brasil, atualmente Posse é entendida com um coletivo de artistas e/ou simpatizantes do movimento que se organizam a partir de um mesmo bairro ou região da cidade e buscam o aperfeiçoamento artístico e o desenvolvimento de ações políticas e comunitárias (*Revista Caros Amigos Edição Especial Movimento Hip Hop*, ano III, nº 1 [s.d.]). Uma Posse feminina, como o *Núcleo Menarca* desempenha a função de promover uma discussão, do ponto de vista feminino, do papel da mulher no movimento Hip Hop e na sociedade, além de fortalecer e fomentar o aperfeiçoamento artístico das artistas no movimento.

Podemos citar como principais nomes do Rap Feminino no Brasil os grupos Visão de Rua da cidade paulista de Campinas, M.I.N.A. da capital paulista, Nega Gizza do Rio de Janeiro, Vera Verônica e Atitude Feminina de Brasília, Vocabulário D'Blu de Goiânia e La Bella Máfia de Porto Alegre.

Uma diferença entre o Rap brasileiro e o norte-americano refere-se ao Rap Gospel. Nos Estados Unidos não se conhece, via estudos, a existência de grupos de Rap com discurso religioso que possuam expressão fora dos limites de sua comunidade

religiosa. No caso brasileiro, os grupos de Rap Gospel são divulgados tanto dentro quanto fora de suas comunidades religiosas. É muito comum em bailes e festas de rap se tocar músicas dos artistas gospel bem como apresentações desses artistas com aqueles não-gospel em shows. Entre os grupos gospel podemos citar como o principal grupo de projeção nacional Apocalipse 16 que surgiu em 1996 na cidade de São Paulo. O líder do Apocalipse 16, Pregador Lou, começa sua trajetória no hip hop nos anos de 1988/1989, o que mostra a profundidade da ligação de muitos desses artistas com a cultura e a proposta estética do movimento. (*Revista Rap Brasil*, ano I, nº 11 [s.d.]).

Em geral, as diferenças aqui apontadas entre Brasil e Estados Unidos da América revelam a diferença de “matrizes de diversidade” ou, de “formações nacionais” nos dois países, que faz com que lá as diferenças e os enclaves sejam constituídos numa perspectiva essencializadora e de identidades substantivas (Segato 2006).

Um elemento presente no Rap brasileiro que não é relatado nos estudos sobre a realidade dos Estados Unidos é a existência de produção musical de rappers que se encontram presos. Não é difícil de se imaginar que devido às condições de exclusão e as características dos sistemas de justiça e prisional, seja nos Estados Unidos ou no Brasil, um número significativo de artistas negros, oriundos de guetos urbanos excluídos do sistema de decisão política e do poder econômico encontrem-se encarcerados por infringir as normas jurídicas da sociedade ou por serem considerados, aprioristicamente, como elementos passíveis de punição legal.

O sistema carcerário brasileiro abriga atualmente uma gama significativa de grupos e músicos do rap, mas, ao contrario do que se observa nos Estados Unidos, muitos desses músicos continuam, ou em alguns casos iniciam, sua produção estando presos. Podemos citar como exemplo o grupo Realidade Carcerária de Goiânia, a banda Liberdade Condicional de Brasília, o grupo 509-E da cidade de São Paulo, que era composto por Dexter e Afro X, detentos da Casa de Detenção de São Paulo, mais conhecido como Presídio do Carandiru. Outra referência foi o compositor e escritor Jocenir que é o autor, em parceria com Mano Brown, do rap *Diário de um Detento*, lançado no ano de 2002 no disco *Sobrevivendo no Inferno* o primeiro disco da banda a vender mais de um milhão de cópias.

Em linhas gerais nossa genealogia dos antecedentes do Rap e das suas principais diferenciações internas servirão para que possamos compreender os processos de constituição de identidades, principalmente a de gênero. Por outro lado, buscaremos

entender como, baseados em algumas categorias de controle social – raça, gênero, classe e territorialidade –, os rappers vão produzir uma narrativa sobre a vida social nas grandes cidades brasileiras.

3 – A nação como campo de batalha

O mito de fundação da nação moderna apregoa a eliminação das diferenças e a constituição de um estado de igualdade de direitos entre os seus membros, mas como nos indica Stuart Hall, a nação surge a partir das diferenças regionais e étnicas que foram colocadas, de forma subordinada, debaixo de um “teto político” chamado de Estado Nacional, que se configurou como um poderoso elemento irradiar de significados para as identidades culturais modernas.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso e um modo de construir sentido que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre a ‘nação’, sentidos como os que podemos nos identificar, constroem identidades. (Hall 1998: 50).

Compreender uma cultura nacional como uma manifestação discursiva remonta à constituição desta como uma narrativa que se orienta pelas noções de origem em comum, unidade e de uma tradição compartilhada por todos os integrantes da nação. O discurso da cultura nacional “constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar as glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade” (*idem*. p. 56) por esse motivo a narrativa da nação apresenta-se como intemporal, constante e eterna.

Benedict Anderson propõe a compreensão da nação como uma comunidade política imaginada. Imaginada porque os seus membros jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, embora na mente de cada um deles esteja viva e a imagem de sua comunhão. Ela é imaginada como limitada porque todas apresentam fronteiras finitas que delimitam a sua constituição como diferente das demais nações. Ela é pensada como soberana porque o conceito de nação surge imbricado com o processo revolucionário europeu que destruiu as monarquias e constituía o Estado soberano como um símbolo de liberdade. Por fim ela é imaginada como comunidade porque, não obstante as profundas desigualdades que a caracteriza, sempre é pensada como uma rede de laços de companheirismo horizontalmente orientados gerando a fraternidade nacional (Anderson 1989).

Partha Chatterjee argumenta que o pensamento de Anderson⁹ possui como pressuposto a compreensão de que a nação, enquanto comunidade imaginada, é constituída dentro de uma concepção de tempo homogêneo vazio, onde a nação vive em uma realidade em que nada lhe é apresentado como resistência e que, quando encontra alguma resistência, é porque esbarrou em um anacronismo histórico de elementos persistentes de uma realidade já superada pela sua constituição. Para Chatterjee, esse é um tempo utópico, que distancia a nação dos seres humanos que existem em um tempo marcado pelas heterogeneidades. “O espaço real da vida moderna consiste na heteropia [...]. O tempo aqui é heterogêneo, irregular e denso” (Chatterjee 2004: 72).

Hall compreende a nação não como algo homogêneo, mas sim como algo homogeneizado pelo processo de opressão e silenciamento das minorias étnicas, raciais e lingüísticas. A desconstrução que Chatterjee propõe da concepção de nação de Anderson vai além da proposição de Hall, uma vez que para ele a nação nunca foi, e nunca será, algo homogeneizado porque ela se constitui enquanto narrativa em uma dimensão não real e distante da real, concreta, da modernidade. Compreender a nação nos termos de Chatterjee é recusá-la como uma construção identitária. A narrativa do *Rap* brasileiro sobre o estado nacional e a nação funciona em uma lógica crítica similar à proposta por Chatterjee, uma vez que o discurso busca identificar as posições dos indivíduos e grupos sociais na sua constituição, ao mesmo tempo em que reconhece tanto a nação como o Estado nacional como heterogêneo, irregular e tenso. A nação e o Estado nacional antes de serem reconhecidos como um princípio universalista e difusor de igualdade representam uma continuidade do sistema colonial (*idem*). Antes, porém, de passarmos à crítica que o *Rap* faz da nação brasileira cabe-nos apresentar, de forma sucinta, a que “nação” esse discurso se opõe.

A nação brasileira criticada pelo *Rap* é aquela que se afirma pela homogeneidade mestiça e da cordialidade das relações sociais. Essa identidade nacional torna-se a principal referência, a partir dos anos 1930, para o ideal de brasilidade, e as “vozes dissidentes” são interpretadas como anacronismos históricos, elementos quase insignificantes de uma realidade pré-nacional. A arrogância dessa compreensão percebe-se nas abordagens neofreyrianas dos problemas raciais brasileiros, que acusam

⁹ Chatterjee analisa uma obra recente de Benedict Anderson, *The Spectre of Comparison*, que julga ser uma continuidade da análise proposta em *Comunidades Imaginadas*.

a luta pela igualdade racial de estrangeirismo e suas vozes de anômalas diante da equidade racial atingida pela mestiçagem.

A abordagem freyriana vê na homogeneização cultural e racial a capacidade de constituir uma nação moderna, contrariando o que acreditavam os teóricos racistas do século XVIII e XIX, que defendiam que a modernização brasileira dependia de um branqueamento da população. A partir da obra de Gilberto Freire (1983) a representação que se consolida do Brasil, bem como o caráter civilizacional da sociedade brasileira, é de uma nação mestiça. Essa narrativa nacional afirma que a superação dos malefícios do escravismo e do colonialismo se dá pela mobilidade social que as formações culturais mestiças possibilitam aos grupos escravizados e colonizados.

Dentro do paradigma da mestiçagem, esses grupos, para se esquivarem dos malefícios de um passado colonial e escravista, deveriam se integrar, via dissolução cultural e racial, na grande massa nacional mestiça, ao propósito nacional emergente. É dessa narrativa nacional que emerge a compreensão de que as relações entre colonizador e colonizado, entre senhor e escravo eram caracterizadas pela cordialidade.

A cordialidade das relações sociais e raciais é uma segunda base da narrativa nacional brasileira. Sergio Buarque de Holanda é um dos principais intelectuais que vai sintetizar essa característica da brasilidade no seu livro *Raízes do Brasil*. Segundo ele, o que caracteriza o tipo brasileiro é a cordialidade

a lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, como efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência dos padrões do convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante (Holanda 1982: 106).

Para Holanda, o brasileiro se empenha num esforço social de evitar o conflito, e o Brasil não ambiciona tornar-se uma nação conquistadora, ao mesmo tempo em que repugna o despotismo e a mudança revolucionária. “[Buscamos] desarmar todas as expressões menos harmoniosas de nossa sociedade” (*idem*, p. 132).

A mestiçagem e a cordialidade são os elementos centrais à identidade nacional brasileira que serão apresentados nas letras do Rap nacional como versões fraudulentas e socialmente comprometidas com a exploração persistente e expansiva da população negra e/ou pobre do país. Com a recusa em identificar estes elementos como pertinentes

para se pensar a realidade brasileira, o *Rap* propõe uma interpretação do Brasil a partir da explicitação das suas bases violentas, e focaliza os processos de discriminação racial e de exploração econômica.

3.1 – Democracia racial e cordialidade: a guerra civil brasileira pela ótica do Rap

O processo colonial português no Brasil é representado nas letras de Rap como marcado pela atuação criminosa do colonizador. Na música *Auto-Estima*, do grupo Câmbio Negro, este processo, antes de ser descrito como benevolente e predisposto à mestiçagem, é cingido pelo conflito e pela violência. A narrativa busca reconstruir a auto-estima do povo brasileiro na medida em que rejeita a condição de subordinação persistente do colonialismo.

*Em abril de 1.500 eles chegaram ao Brasil,
Putá que pariu,
O país foi invadido por gringos
Estupraram as índias,
Escravizaram e mataram índios,
Fuderam a vida dos negros arrancados
De suas terras transportados em tumbeiros
Ladrões, assassinos e estupradores, aproveitadores
É o que mandavam pra cá
Pra saquear, roubar, disseminar a desgraça,
Talvez como objetivo homicídio doloso,
Genocídio extermínio total da nossa raça.
("Auto-Estima", Câmbio Negro)*

O trecho selecionado é a introdução da letra, onde o autor apresenta sua concepção sobre o processo colonial brasileiro. O início da narrativa é marcado pela data do “descobrimento” que é reconhecido pelo narrador com uma invasão, como ele afirma no terceiro verso. Ele reconhece a existência de um país antes da chegada dos portugueses que, como indicam os versos seguintes, introduziram as práticas violentas do estupro e da escravidão. No oitavo verso o autor descreve o perfil dos colonizadores ao associá-los à figura de criminosos e aproveitadores que chegaram ao país para continuar as suas práticas delituosas que já executavam nas terras de Portugal, como indicam o nono e o décimo verso. Ele encerra o trecho com a suspeita de que o processo colonial realizado com criminosos portugueses é uma atitude deliberada e vincula esta ao genocídio do povo brasileiro.

A narrativa do autor do Rap contrasta com a narrativa do descobrimento contida na carta de Pero Vaz de Caminha ao rei do Portugal. O encontro entre portugueses e indígenas na letra é marcado pela violação física e moral dos segundos pelos primeiros. Essa representação do colonizador se opõe em termos “civilizacionais” aos povos indígenas, uma vez que estes já representavam em 1500 uma coletividade identificada como um país. O colonialismo é representado, dessa forma, como a destruição de uma ordem existente para se implantar um regime escravista e de exploração, que marca a criação da nação brasileira.

Na narrativa o autor atribui ao colonizador a escravidão do negro africano que teve sua vida dilacerada ao ser “arrancado de suas terras e transportados em tumbeiros” para o continente americano. Os problemas raciais brasileiros são decorrentes dessa violação originária onde o africano negro é retirado, contra sua vontade, de um contexto cultural, e inserido em uma outra na condição de escravizado. A dramaticidade da realidade do negro brasileiro é vinculada a essa ação originária cujo responsável é o colonizador. Isso atribui aos problemas raciais existentes no Brasil uma historicidade profunda que remonta ao início da constituição da nação. Nesses termos, a nação não é identificada como uma solução para os problemas do negro, mas sim a cristalização de uma história marcada pelo racismo.

A representação da sociedade brasileira imersa em uma guerra civil é muito comum na narrativa do *Rap*. Como no exemplo citado acima, as desigualdades raciais persistentes e expansivas e a continuidade de um sistema de dominação colonial são identificadas como as principais causas dessa guerra. A referência a uma guerra civil brasileira não traz à baila apenas o conflito armado, mas principalmente a impossibilidade de diálogo existente entre os segmentos da população. Seleccionamos para a análise duas letras que consideramos emblemáticas do discurso da guerra civil no Rap brasileiro.

A primeira é a letra da música *Declaração de Guerra*, do rapper carioca MV Bill, que tem o formato de um manifesto onde são apresentadas as razões da guerra e os segmentos envolvidos. A guerra civil, na ótica apresentada na letra, é retratada na articulação entre a atuação violenta para a transformação da estrutura da sociedade e a busca de reordenação dos elementos simbólicos e culturais existentes com o intuito de positivar a contribuição negra para a formação da nação.

*Eu avisei que a guerra é inevitável
Pra quem tá na condição desfavorável
Subestimaram, pagaram pra ver e tão vendo
Ignoraram nossa coragem e tão morrendo
A violência não fui eu que inventei
Somos condenados a serviço de um rei
Chega de ouvir esse discurso social
Chega de ouvir a lengalenga racial
("Declaração de Guerra", MV Bill)*

No trecho selecionado emergem as dimensões sociais dessa guerra civil. Nos terceiro e quarto versos, afirma-se que a guerra civil que se aproxima é resultado da indiferença “daqueles que estão na condição favorável”, em oposição aos combatentes, que são aqueles que “estão na condição desfavorável”. A violência é reconhecida como um elemento inerente a essa indiferença, o que nos remete a duas possíveis dimensões da violência existente na sociedade brasileira. Uma primeira é reconhecida na negligência que perpassa a estrutura social. Nesta, a omissão é identificada como uma variante da violência que gera o estado colonial e escravista brasileiro. As diferenças sociais são reforçadas por essa omissão e o ódio social e racial, motivadores da guerra civil, seus resultados. Na segunda dimensão temos a prática de atos de violência como os homicídios, como indica o quarto verso. Esse tipo de violência, por sua vez, não é identificado na narrativa como gerador da realidade social existente, mas sim como elemento de sua transformação. Nesses termos, ela é reativa a uma violência anterior. A violência na sociedade brasileira é, portanto, cíclica e onipresente.

Nos quinto e sexto versos, o autor conclui a sua narrativa sobre a violência identificando como sua origem a atitude de indiferença das elites em relação à realidade de exclusão social e discriminação racial. No sexto verso, a idéia sobre a origem da violência é completada com a afirmação de que “somos condenados a serviço de um rei”. Compreendemos que os elementos simbólicos articulados neste verso remetem à relação entre a população negra e a elite branca. O termo condenado pode referir-se a diversas dimensões, mas interpretamo-lo aqui como uma referência à condição daqueles que possuem como alternativa na estrutura de relações sociais apenas a obediência à elite, que se representa pela metáfora do “rei”. Neste caso, percebemos dois elementos referentes à violência existente na sociedade: em primeiro lugar a situação de guerra vivenciada é resultante da atuação das camadas populares que vai de encontro a uma “pedagogia da violação e do terror” à qual a população negra foi submetida desde o domínio colonial e escravista. Em segundo lugar, a elite capitalista e racista é

representada pela figura do “rei”, que referencia a atual realidade a partir de uma recriação metafórica do colonialismo que, segundo a narrativa do *Rap*, não teria se extinguido. Ele encerra sua apresentação das dimensões sociais da guerra civil com a afirmação de que o tempo de diálogo terminou ao afirmar que “chega de ouvir esse discurso social, chega da ouvir a lengalenga racial” nos sétimo e oitavo verso.

No terceiro trecho selecionado para a análise da música *Declaração de Guerra*, o autor apresenta os atores dessa guerra civil. Nesse trecho, ele deixa explícito que se trata de uma guerra racial e social.

Convoquem os índios, convoque os canibais
Convoque os sonhos dos nossos ancestrais
Vou invadir mais um hospício
Vivemos bem no precipício, que que é isso?
Quero mais guerrilheiros pra essa noite
Vida longa para os pretos, fim do açoite
Vou maquirar, mais homicídios pressentia
Fim de vida aos brancos, a covardia
São Benedito, por favor, nos proteja
Traga os fies que estão orando na igreja
Sem-Terra, Sem-Teto, Sem-Nada, distante
Sem-Fama, Sem-Grana, Sem-Luz, Sem-Parente.
(“Declaração de Guerra”, MV Bill).

O autor inicia com uma convocatória dirigida aos atores desse conflito, os indígenas e os canibais são colocados do mesmo lado com “os sonhos dos nossos ancestrais”. A idéia de “nossos ancestrais” remete, por um lado, ao compartilhamento, com os indígenas, da condição de colonizados e escravizados. Em outra dimensão, ela remete à ligação do eu lírico com a realidade do narrador. MV Bill, reconhecido como um dos rappers brasileiros que incorpora de forma mais explícita o discurso do ativismo negro, parece-me ter utilizado a expressão “sonho dos nossos ancestrais” para enxertar seu discurso lírico militante na genealogia da rebelião negra brasileira.

No trecho que compreende do quinto ao oitavo verso, temos a explicitação do caráter racial da guerra civil brasileira. O autor constitui um par de oposições semânticas onde “pretos” e “brancos” se opõem em uma dimensão conflitiva que nega a possibilidade da interpretação da realidade brasileira baseada na noção de harmonia racial, de equilíbrio ou de cordialidade nas relações sociais. Ao reivindicar a necessidade de mais guerrilheiros para a noite, no quinto verso, ele complementa, no sexto verso, que deseja vida longa aos pretos e o fim do açoite. A figura dos

“guerrilheiros” vincula-se à destruição da instituição dos castigos corporais, à qual os negros estariam submetidos desde o período escravista. Mais uma vez, na narrativa de MV Bill, ocorre a transposição de elementos simbólicos de uma realidade escravista para a compreensão da realidade social atual, indício da compreensão da persistência do escravismo na estrutura racista da sociedade. A “noite”, enquanto parte da narrativa do *Rap*, representa uma “camuflagem” para a pele negra; é nela que os guerreiros dessa “revolução” confundem-se com as sombras do caminho e seus planos de rebelião tomam forma. Nesse sentido, a solução para o dilema racial e social brasileiro é pronunciada a partir da margem obscurecida da sociedade, “obscurecida” pela cor da pele dos revoltosos e pela indiferença da elite branca. Nos sétimo e oitavo verso, temos os brancos indicados como o inimigo que deve ser combatido nessa guerra.

No conjunto desses versos temos o quinto se relacionando com o sétimo, que é a relação dos guerrilheiros e suas “máquinas”, referência às armas de fogo, que resultam em mais homicídios. O sexto e o oitavo versos se contrapõem com a noção de “vida longa aos pretos, fim do açoite” e de “fim de vida aos brancos, a covardia”. A composição da narrativa nos leva a compreender que a supressão da persistência do colonialismo e escravismo se realizará com a derrocada do poder branco do comando do país.

Entre os versos nono e décimo segundo do trecho selecionado é apresentada uma nova configuração dos atores da guerra civil, agora não polarizados pelo pertencimento racial mais sim pela referência às lutas políticas pelo acesso aos bens materiais da sociedade brasileira. Indica-se assim que o Brasil, além de conter estruturas colonial e escravista persistentes, é também uma sociedade capitalista e excludente.

No nono verso, o autor pede a proteção a São Benedito para a guerra. No verso seguinte, pede que este traga os “fies” que estão orando na “igreja”. Novamente os elementos religiosos aparecem na narrativa enquanto metáfora. A figura de São Benedito indica para uma racialização da dimensão religiosa. São Benedito é um dos santos mais populares no catolicismo brasileiro e uma das poucas referências de santidade negra. No entanto, ele não marca racialmente a religiosidade apenas por esse motivo. São Benedito é sincretizado em algumas religiões de matriz africana com Exu, Orixá responsável por abrir e fechar os caminhos, que ajuda a resolver problemas da vida fora de casa e a encontrar os caminhos corretos para progredir. Além disso, ele é o protetor contra perigos e inimigos. A representação de São Benedito sincretizado com

Exu nos remete à complexidade dessa narrativa, uma vez que esse Orixá também é reconhecido como o mais próximo dos sentimentos e atitudes humanas, uma referência à secularização dos interesses religiosos, onde as divindades estão ocupadas com os dilemas materiais da vida de seus fiéis – Sem Terra, Sem Teto, Sem Grana, Sem Parentes, etc – apresentados nos décimo primeiro e décimo segundo versos.

A segunda letra analisada para elucidar as dimensões da guerra civil existente no Brasil é a da música *Discurso ou Revólver*, do grupo paulista Facção Central. Configura-se aqui um dilema entre a manutenção do diálogo com a elite que comanda o país ou o recurso à luta armada para solucionar os dilemas sociais e raciais brasileiros. A narrativa, apesar de apresentar o discurso e o revólver como alternativas, deixa transparecer a preferência pela segunda via e pela crença na inocuidade do diálogo para resolver os problemas brasileiros.

*Até quando comer resto, lavar banheiro,
abrir o boy no meio na ilusão de dinheiro?¹⁰
Ser exterminado como judeu em Auschwitz?
Mostrar pra Globo o que é viver no limite.
A cruz da Klan tá queimando na sua frente
a SS agora veste o cinza da PM.
("Discurso ou Revólver", Facção Central)*

No trecho selecionado, a realidade racial brasileira em paralelo com elementos dos Estados Unidos da América e da Alemanha nazista. Nos dois primeiros versos temos os postos reservados para o negro. A posição de subalternidade é enfatizada pela ocupação de postos de trabalho de baixa remuneração e pelo recurso à vida do crime como alternativa para conseguir dinheiro. O caráter ilusório da vida do crime refere-se ao fato de não ser uma alternativa coletiva. E mesmo quando bem sucedida não representa uma alteração da posição de subalternidade do negro na sociedade brasileira. No terceiro verso o narrador equipara a condição do negro brasileiro à do judeu no campo de concentração de Auschwitz, que ficou conhecido como o principal centro de extermínio do governo nazista alemão. Essa comparação leva à percepção de que a sociedade brasileira realiza um genocídio da população negra.

¹⁰ A expressão “*abrir o boy no meio*” utilizada na letra refere-se ao processo de não apenas cometer um assassinato, mas aniquilar o corpo humano da vítima. Esse “aniquilamento do corpo humano” vem ocorrendo nas grandes cidades brasileira, nos últimos anos, em decorrência do aumento do poder bélico em poder do crime organizado e da polícia. Por outro lado, percebe uma tentativa de constituir um sistema de respeito e lealdade pelo medo, onde a exibição pública de corpos mutilados, desmembrados e dilacerados torna-se um dos principais mecanismos de intimidação.

Nos quarto e quinto versos, temos a associação direta entre o racismo brasileiro e a condição racial nos Estados Unidos da América. Ao representar de forma metafórica a cruz em chamas, símbolo da Ku Klux Klan¹¹, na frente do negro brasileiro, o autor nega a diferença ontológica entre o racismo brasileiro e o existente nos Estados Unidos. Para ele as duas manifestações não podem ser diferenciadas em termos qualitativos, o que refuta a tese de um racismo cordial no Brasil em contraposição a um racismo explícito nos Estados Unidos da América. Quando associa a SS¹² à Polícia Militar, o autor fecha a sua percepção acerca do racismo brasileiro negando a possibilidade de sua interpretação no campo da harmonia racial e da predisposição à cordialidade. Outro resultado dessas associações é a de reconhecer que a sociedade brasileira produziria identidades raciais tão substantivadas quanto outras nações do mundo, negando assim a percepção da mestiçagem ocorrida no Brasil como empecilho a atitudes racistas.

*Hitler, FHC, capitão do mato,
bacharéis em carnificina, mestrado em holocausto.
Chega de bater palma tomando tiro, facada,
de prato vazio, vendo o boy suar na sauna.
O sistema te quer no viaduto com água na boca
com a garrafa cortada na mão
esperando a Kombi trazer sopa.
No chiqueiro do navio negreiro consertar na porta,
morto pelo Senhor do Engenho com farda e pistola,
que põe em cabeça de pobre descarrega sua munição,
Discurso ou revólver?
Ta na hora da revolução.
("Discurso ou Revólver", Facção Central)*

Neste segundo trecho selecionado, ainda encontramos o paralelo da realidade brasileira com a da Alemanha nazista, mas já surgem as primeiras referências à persistência do escravismo e do colonialismo. Nos dois primeiros versos a figura de Adolf Hitler é colocada ao lado do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e do capitão do mato¹³, que são identificados como pós-graduados em prática de genocídios. Temos aqui a compreensão do escravismo como um genocídio e a ligação de ambos a

¹¹ Organização racista de extrema direita e fundamentalista cristã criada logo após a Guerra de Secção dos Estados Unidos que tinha como finalidade garantir que a abolição da escravidão não resultasse em um movimento de integração racial. A Ku Klux Klan utilizava como táticas de atuação linchamentos, assassinatos, ataques a igrejas e de lideranças negras com a finalidade de provocar pânico na população negra e assim manter sua supremacia racial.

¹² Polícia nazista que teve grande importância na repressão dos dissidentes alemães do nacional socialismo durante a Segunda Guerra Mundial.

¹³ Encarregado, no período escravista, de rastrear e re-capturar negros escravizados fugitivos.

figura de ex-presidente. Uma referência comum, em diversas letras de rap, é a identificação dos governantes brasileiros como genocidas e assassinos em série, a sua associação a essas figuras refere-se basicamente à noção de responsabilidade, pela conivência, com os crimes cometidos contra a população negra e pobre.

Entre o oitavo e décimo versos, novamente temos a transposição de elementos simbólicos do escravismo para se pensar a realidade atual. O autor utiliza a figura do Senhor de Engenho para se referir à Polícia Militar. Ao investir o senhor de engenho com os elementos que caracterizam a polícia militar os autores conseguem ligar a atuação desta à perpetuação do escravismo. Nesse sentido, o tema da narrativa do *Rap* não é o racismo e a pobreza como uma herança do regime escravista e do colonialismo, mas a comprovação de sua persistência.

*Sem teto, sem terra, sem perspectiva,
sem estudo, sem emprego, sem comida,
O pavio da dinamite ta aceso,
qual será o preço pra eu ter os meus direitos?
Seqüestrar, atirar, queimar pneu na avenida,
invadir a fazenda improdutiva.
Só jogamo ovo por isso nada mudou,
quem sabe o presidente na mira do atirador?
("Discurso ou Revólver", Facção Central)*

Nesse terceiro trecho da letra da música, a exemplo da letra *Declaração de Guerra*, de MV Bill, temos a apresentação dos atores envolvidos na guerra civil brasileira. Os movimentos sociais pela conquista da terra e da moradia são alinhados aos sem emprego, sem estudo, sem comida, sem perspectiva que vão compor a metáfora do "pavio da dinamite aceso". Essa metáfora refere-se à possibilidade de ruptura do sistema social, via uma rebelião explosiva. Entre os quarto e sexto versos o autor vai apresentar os resultados da busca pelos direitos. As atividades criminosas, do seqüestro e o confronto armado, são alinhadas às manifestações de rua e às invasões de terras improdutivas como alternativas à exclusão, discriminação e exploração. No final do trecho selecionado o autor apresenta a visão de que a violência seria capaz de mudar a realidade social; "*só jogamo ovo por isso nada mudou / quem sabe o presidente na mira do atirador?*"

A música termina com uma aclamação para que a população, independente da escolha feita, discurso ou revólver, deve agir de forma conjunta. Apesar da dificuldade de se reconhecer o inimigo dessa guerra.

*Onde jogar granada? Quem é o nosso inimigo?
Entendeu por que não tem escola pra você?
Toma Uzi e me diz quem tem que morrer?
Não adianta ser milhões se não somos um,
ação coletiva, objetivo comum.
Discurso ou revólver não interessa a opção,
sem união é impossível a Revolução.
("Discurso ou Revólver", Facção Central)*

4 – A nação como narrativa masculina: as construções nacionalistas do gênero

A raça, a classe social e o gênero são elementos constitutivos das ideologias nacionalistas. As idéias de independência do território, ordem internacional, a hierarquia das classes sociais, as relações entre os grupos étnicos e os espaços racializados são compostos tendo como referencia uma construção nacionalista do gênero. O gênero está ligado ao problema do nacionalismo moderno (Willians 1996).

Para Brackette Willians, a ideologia nacionalista esta ligada à configuração de papéis de gênero onde ao masculino é historicamente legado à agencialidade e as mulheres ao papel de guardiãs. A agencia para ela esta se vincula à noção de autocontrole, nesses termos, na ideologia nacionalista a posição de controlador esta ligada ao masculino cabendo ao feminino, em última instância, a posição de controlado. Homi Bhabha ressalta como a agencia subalterna é resultado do processo histórico de constituição da modernidade e do colonialismo. Para ele a

identificação – que se esquivia da semelhança – produz uma estratégia subversiva da agência subalterna que negocia sua própria autoridade através de um processo de “descosedura” interativa e religação insurgente, incomensurável. Ele singulariza a “totalidade” da autoridade ao sugerir que a agência requer uma fundamentação, mas não requer que a base dessa fundamentação seja totalizada; requer movimento e manobra, mas não requer uma temporalidade de continuidade ou de acumulação; requer direção e fechamento contingente, mas nenhuma teleologia de holismo (Bhabha 2005: 257).

As proposições de Bhabha sobre o processo de identificação ligado à constituição da agência subalterna nos possibilitam compreender a agência como uma momento singular de individualização da cultura. Nessa perspectiva, o fechamento necessário à constituição da identidade política é perturbado pela diferença cultural e pela contingência e ambivalência da própria agência. Origina nessa tensão a necessidade de se pensar as ambivalências da agência e recusa em assumir as oposições binárias e a fixação da identidade social do sujeito gerada pela agencia subalterna.

Quando buscamos compreender como a agência no discurso nacionalista vincula-se ao masculino, defrontamo-nos com o fechamento e fixação da identidade social a qual Bhabha busca esquivar-se em sua abordagem. O reconhecimento da existência de uma agência feminina na narrativa sobre a nação é um importante deslizamento dessa identidade nacional que opera, na narrativa do Rap brasileiro, como

composta por homens da elite e homens da “periferia” cabendo ao feminino uma posição subalterna e reguladora da relação entre os homens.

Outro elemento importante para compreender a composição dessas ideologias nacionais é o racismo, pois ele enfatiza as noções de superioridade e de inferioridade entre as raças que está na base da constituição das identidades nacionais européias. As nações européias utilizaram essa noção de superioridade para se consolidarem como potências colonialistas e, nos tempos atuais, para alimentarem o sentimento de superioridade moral com relação às ex-colônias. A proposição de Willians, aliada à de Chatterjee, de que as elites nacionais são continuidades das elites coloniais, nos indica a centralidade do racismo para a formação da identidade nacional.

A ideologia nacional brasileira, nesses termos, busca naturalizar as ordens sociais e essencializar as constituições de gênero e de raça hierarquizando-as e estabelecendo sistemas de dominação baseados nelas. O discurso nacional vai seguir a mesma lógica e se manifestar como uma fala masculina racionalmente orientada pelos termos da branquidade. No discurso do *Rap* sobre a nação e as relações raciais no Brasil percebemos a constituição de uma narrativa nos termos da masculinidade.

As referências ao Estado nacional e à nação encontradas nas letras de *Rap* são falas masculinas, e quando a figura feminina emerge na narrativa o faz sob o signo das “guardiãs” com percebemos na letra da música *Declaração de Guerra*. A maioria das referências ao feminino não lhes atribui agencialidade, o que é reservado às figuras masculinas: o atirador, o revolucionário, o guerrilheiro, o colonizador, o colonizado e escravizado rebelado. Outro elemento que corrobora a tese de Willians é a de que as referências ao masculino subalternizado são sempre etnicamente e racialmente marcadas: o judeu exterminado, o negro escravizado e o indígena colonizado. A relação percebida aqui é a de que quando homens negros querem se posicionar enquanto agentes, o principal elemento acionado é a condição de gênero e não a racial.

No discurso de contestação da nação, a fala dissidente sempre é masculina. Mesmo nas críticas de Chatterjee (*op. cit*) a formação do Estado nacional e da nação indiana a fala dissidente é masculina. Como a agencialidade é sempre uma característica do discurso masculino parece-nos que uma fala contestatória necessita ser pronunciada a partir da posição da masculinidade. Os discursos da guerra, da desobediência civil, da rebelião são narrativas da masculinidade, o que cria a percepção de que a possibilidade

de independência é sempre pela via masculina. O *Rap* segue essa tendência de ser um discurso eminentemente masculino.

4.1 – A voz feminina: a quebra da monovocalidade masculina no Rap

Quando o *Rap* é protagonizado por mulheres, a matriz discursiva muda e ocorre uma reordenação dos valores e dos valores atribuídos às categorias de gênero. O discurso do enfrentamento deixa de ser um valor de masculinidade e vincula-se à posição da mulher. Na música *Larga o Bicho*, da *rapper* carioca Nega Gizza, temos uma referência desse fato. A letra da música pode ser definida com um manifesto que convoca as mulheres a superarem os desafios do sexismo e da opressão racial e classista da sociedade brasileira. Reivindicando uma ancestralidade guerreira e a descendência negra a autora da letra exige o fim das opressões às quais as mulheres estão submetidas.

*Sou mulher, mas não sou tão frágil ou tão delicada
Meu microfone é a minha arma
Minha palavra é como uma espada
O rap não é privilégio do homem.
Já vencemos esse desafio.*
(“Larga o Bicho”, Nega Gizza)

No trecho selecionado temos no primeiro verso a recusa dos estereótipos femininos de fragilidade e delicadeza, o que se confirma nos dois versos seguintes, onde a autora declara que a sua palavra é uma arma. Nos dois versos finais temos um diálogo com os homens do *Rap*, informando-os que o poder da fala desvinculou-se da masculinidade. Ao declarar que “*o rap não é privilégio do homem / Já vencemos esse desafio*”, a autora estabelece um lugar de fala que questiona abertamente a monovocalidade masculina no rap e insere a narrativa feminina como uma ruptura com o ideal de passividade feminina que permeia a maior parte das letras do *Rap* brasileiro.

Ao negar o ideal de passividade feminina no *Rap* as mulheres inserem uma fala dissidente sobre a contribuição da mulher nas lutas de independência e pela liberdade. Na letra *Biografia Feminina*, composta por três *rappers* mulheres de São Paulo, temos a resgate de nomes femininos que foram referências no governo, nas lutas anti-racistas, destaques nas artes e na política. A referência à luta antiapartheid, na África do Sul, é Winny Mandela e não Nelson Mandela. Joana D’Arc é a referência na luta contra a

Inquirição na Idade Média. Nas artes plásticas, a figura proeminente é Tarsila do Amaral, enquanto na música temos Chiquinha Gonzaga e as sambistas Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus e Alcione; nas artes cênicas Zezé Mota; e na política Benedita da Silva.

*Abram alas manos, nos vamos passa.
Mulher não é só corpo, tem solução pra dar.
Assim foi na historia, e vamos comprovar,
que juntas na disputa,
mulheres vão a luta.
É isso aí pode crer, vou dá a letra agora
a oratória feminina a idéia não demora.
A sociedade das antigas era matriarcal,
mulher de atitude, cuidava da família e tal.
Vou citar vários nomes na história da mulher
aqui, na Europa, Ásia e América,
domínio ela quer, e uma a uma eu vou falar,
soma na matemática,
localizar na geografia e ensina na prática.
("Biografia Feminina". Cris, Paola e Rose MC)*

No trecho selecionado lemos, na primeira estrofe, a recusa da objetificação do corpo feminino e a busca de afirmação das mulheres como elementos ativos na solução dos problemas sociais enfrentados. Na segunda estrofe, as referências à importância feminina na história da humanidade. No segundo verso, a condição de independência e protagonismo feminino é fundamentada no mito das sociedades matriarcais, onde não só os aspectos da vida familiar, mas também os da vida pública são reconhecidos como esferas de atuação do feminino. Essa referência busca questionar a cisão entre esfera pública de atuação masculina e assuntos domésticos de atuação feminina. Ocorre assim uma desnaturalização dos termos da dominação masculina. Do quinto ao nono verso da segunda estrofe, a importância da mulher é contextualizada no tempo e no espaço.

Com a desconstrução da representação do feminino como passivo e sem agencialidade abre-se a possibilidade para que a mulher no *Rap* emita sua narrativa sobre a sociedade brasileira. No *Rap* feminino também ocorre a utilização de elementos que remetem ao colonialismo e ao escravismo para descrever a situação social atual, mas a perspectiva essencialista da nação, como um discurso masculino, é deslocada, abrindo espaço para um aprofundamento da crítica da objetificação do corpo negro decorrente do escravismo.

Selecionamos para análise a letra da música *Minha Cor*, da rapper de Valparaíso de Goiás, Vera Verônica. A música configura-se como uma exaltação da negritude e da

necessidade de revalorização da contribuição da população negra para a construção da nação. Em linhas gerais, a letra busca demonstrar agencialidade dessa população na superação da discriminação racial e as desigualdades resultantes do processo de escravidão.

*Um povo negro, uma história, tantas chibatadas
Não me saem da memória, quantas ciladas
Um lugar, Quilombo dos Palmares, negros brasileiros
Fortes, rebeldes por todos os lugares, povo guerreiro
Lembra, lembra sociedade libertária
Lutar com os colonizadores foi uma batalha
Zâmbia, Zumbi, Zumba no atabaque
Grande arco na cabeça mostra arte
De Palmares a Canudos, chibatadas impunes
Inconfidência Mineira, 500 anos não saiu do rascunho
Os livros contam a história oficial dos brancos
Enquanto ocultam-se a presença dos negros, mas que espanto
Trocar informação por arma na mão
Mais que Deus te proteja
Os latifundiários fazem isso a todo momento
MST, bandeiras vermelhas, crianças ao relento
("Minha Cor", Vera Verônica)*

O trecho selecionado é a introdução da letra, onde a autora apresenta os elementos sociais que vão nortear a narrativa. No primeiro e no segundo verso, ela aciona a memória social sobre o regime escravista. Esta é uma memória dolorosa, uma vez que o primeiro elemento lembrado são os castigos corporais sintetizados na metáfora das "chibatadas". No entanto, o elemento principal da narrativa não é a dor e sofrimento da população negra, mas a re-elaboração do que se faz dessa memória. Nesses termos, a história escravista do negro e da negra no Brasil é o ponto originário e deflagrador da necessidade de se reconstruir uma narrativa tendo por base as vitórias, e não apenas os fracassos, dessa população.

Do terceiro ao sexto verso a autora insere a agencialidade negra relembrando a figura do Quilombo de Palmares e de suas lideranças. A referência a Palmares reconstrói a narrativa social ao se deslocar da dor e sofrimento de uma memória traumática para as vitórias e conquistas de uma memória heróica. Este processo permite reconhecer na história da população negra no Brasil as contribuições positivas e não apenas as heranças negativas. Ao fazer a transposição de uma memória dolorosa para uma memória heróica, a autora consegue que sua narrativa esteja ancorada na revalorização da experiência histórica e não no seu ocultamento. Esse princípio

funciona como um impedimento de que se negue essa história, como propõe a abordagem da harmonia racial e da cordialidade brasileira. Com essas abordagens a autora mantém um diálogo contestatório implícito apesar de não citá-lo na letra.

Do nono ao décimo segundo versos, a autora conecta diversas rebeliões da população contra o domínio das elites, formulando a tese de que rebelião é uma constante na história brasileira. Palmares novamente é citado, mas agora ele está inserido em um contínuo histórico mais amplo, que se estende do período colonial ao republicano, e as experiências históricas de rebelião são compreendidas como uma única corrente na busca de ruptura com o elemento do colonialismo e do escravismo persistentes. No décimo primeiro e décimo segundo versos, a autora afirma que ocorre um silenciamento dessa história de rebeliões e a constituição de uma narrativa onde a população negra é identificada como pacífica e passiva diante de sua realidade histórica.

Aqui se percebe uma ligação de significados entre as palavras “pacífica” e “passiva” onde os conteúdos semânticos se alternam. Nessa perspectiva, ao se contar a história pacífica de uma nação se constrói uma narrativa de sua passividade. A tese da cordialidade brasileira e de seu caráter pacífico é reconhecida como uma procura por constituir uma narrativa da passividade brasileira, fato negado pela narrativa do *Rap*, que vê o país imerso em uma guerra civil que se iniciou com o primeiro momento colonial.

O menino de apelido Negão

Não, não conhecendo o passado sofre com a discriminação

Pouco sabe seu direito de cidadão

Acomodou-se e não buscou auto-valorização

Vacilão, não se espelhou nos próprios ancestrais

Que mesmo sofrendo em senzalas se mostrou sagaz

Foram atrás e apesar dos grilhões lhe aprisionarem

Com muito esforço e luta sua liberdade buscaram

E o que encontraram em sua busca hoje se chama favela

Mudou a tática de tortura, mas não a seqüela

No lugar da senzala hoje tem a tal cela

Na viela o feitor maltratara deixava o negro surrado

Mudou os trajés e agora esta andando fardado

(“Minha Cor”, Vera Verônica)

No segundo trecho selecionado, a autora apresenta os resultados do processo de silenciamento da história de rebeliões no Brasil. A exemplo do que foi apresentado anteriormente, o ponto de partida é a alienação que o negro sofre de sua própria história e os seus reflexos. Essa alienação é entendida aqui como o não reconhecimento, por

parte da população negra, de sua contribuição ao processo de formação da nação. Esse processo reflete não só a desvalorização de sua experiência histórica, como demonstra o trecho entre o primeiro e o quinto verso, mas também a compreensão de que a população negra não é parte efetiva do Estado nacional. Nesta concepção, a “passividade” do negro e da negra brasileira teria como motivação fundamental a noção de que os assuntos nacionais não lhe dizem respeito. A autora desloca a percepção da “passividade” para a de “indiferença”, o que possibilita que a sua crítica também desloque a posição de fala do ouvinte da música.

Esse caráter pedagógico do *Rap* brasileiro confere-lhe a capacidade de deslocar as posições fixas do sistema social criticado, mas não só estas. Em um mesmo movimento, ele critica também o sistema social de onde se originou, por isso o *Rap* pode se converter em um potencializador da revisão da conduta pragmática da comunidade onde se desenvolve. Esse caráter pedagógico do *Rap* é demonstrado no trecho entre o sexto e o oitavo verso com a referência a incapacidade da condição de escravizado para buscar a liberdade da população negra, ao contrastar a situação do jovem negro ignorante de seus direitos e acomodado com a do escravizado que perseguiu a liberdade e se auto-valoriza. A narrativa instiga à mudança de conduta do jovem negro, ao mesmo tempo que nega a passividade histórica da população negra no Brasil. Esses elementos nos permitem reconhecer o *Rap* como uma fala moral que se legitima a partir de sua capacidade de promover deslocamentos das posições sociais.

No trecho compreendido entre o nono e o décimo terceiro verso, a autora vai realizar a operação já verificada em outras letras, que é a utilização de categorias simbólicas ligadas ao colonialismo e ao escravismo para pensar e descrever a realidade social atual. A cela da cadeia é metaforicamente vinculada à senzala; o mesmo ocorre com a figura do feitor de escravos, que se transfigura na imagem do policial militar. Essas transposições indicam a percepção da persistência do escravismo na estrutura social brasileira.

No último trecho selecionado da música *Minha Cor*, a autora vai inserir a dimensão de gênero e problematizar a objetificação do corpo negro e a agencialidade feminina na sociedade.

E a mulher negra ainda é vista como mero objeto de sustentação
Nós temos direito de rebolar só no carnaval
Nós temos leis para lutar por um ideal
Que assume os compromissos na moral

*Que cria filhos, família com força sobrenatural
Que assume a negritude, anda de cabeça erguida
Correndo atrás dos direitos que lhe foi com a vida
Não deixa o curso da história seguir um triste caminho*
 (“Minha Cor”, Vera Verônica)

Nos dois primeiros versos são indicados a objetificação do corpo da mulher negra que é utilizado como uma sustentação da identidade nacional com a referência a figura da mulata passista do carnaval. Na compreensão da autora, outras possibilidades de existência social são negadas às mulheres, o que lhes confere o estado de objeto passivo. A agência da mulher negra é retomada no terceiro e quarto verso onde é inserida a dimensão legal como uma busca de igualdade de gênero. A esfera dos direitos possui para as mulheres no *Rap* uma valorização diferenciada da concepção masculina.

Para os homens, a dimensão legal é identificada como mais uma estrutura de controle instituída pela supremacia do homem branco. Nesses termos, a relação jurídica não é identificada como uma alternativa para a execução da justiça. Para as mulheres, as relações jurídicas podem assumir um outro valor, que é o de instrumento para se garantir a igualdade de gênero. O sistema judiciário não funcionaria totalmente como um sistema de controle social a serviço da supremacia do homem branco. Nele, é possível identificar brechas para que as demandas de gênero sejam pautadas na esfera da disputa por direitos.

No quinto verso é apresentada a primeira área de atuação da mulher negra, o espaço doméstico, que é indicado como um lugar onde ela se afirma como autônoma e chefe da família. Essa dimensão não diferencia a narrativa feminina da masculina no *Rap*, uma vez que nas letras dos rappers masculinos a família é chefiada por uma mulher. No entanto, a narrativa feminina não restringe o campo de atuação do feminino ao espaço doméstico. A mulher é aquela que atua também na esfera pública, como indica no trecho contido entre o sexto e o oitavo verso. Neles, a mulher é apresentada como aquela que assume sua negritude e se apresenta de forma afirmativa perante a sociedade. Ela busca pelos direitos que lhe foram negados pelas condições de existência enquanto mulher negra, chefe de família e da periferia das grandes cidades. A “condução de sua própria história” é a metáfora utilizada para exemplificar a esfera de atuação da mulher negra na esfera pública, pois a interpretação que fazemos da letra é a de que a população negra sempre lutou para conduzir sua condição de liberdade, e a mulher negra faz parte dessa história de luta.

5 – O Rap como uma narrativa da vida urbana: discursos sobre o masculino

As identidades de gênero estão intimamente ligadas na narrativa do *Rap*. Ao propor pensar a pluralidade de masculinos existentes nas letras do rap brasileiro, torna-se necessário pensar conjuntamente a pluralidade de femininos. As representações de gênero estão ligadas à idéia da autonomia, o principal recurso para o definir e diferenciar o masculino das demais condições de gênero apóia-se nessa categoria. Não é meu objetivo aqui discutir de forma exaustiva a relação entre a metrópole e a vida mental dos indivíduos. No entanto, algumas observações sobre a vida nas cidades se fazem necessárias, para se compreender o processo de construção da narrativa sobre a autonomia no *Rap*.

Uma primeira observação que realizamos sobre o espaço urbano é que sua constituição é marcada pela fragmentação e pela segregação. O irregular processo de expansão urbana dos grandes centros urbanos brasileiros, aliado a desigualdades sócio-econômicas e educacionais e à hierarquização de diferenças culturais e raciais contribuem para a ocupação do espaço da cidade de forma diferenciada pelos segmentos populacionais.

Em algumas cidades brasileiras, os guetos raciais urbanos conhecidos como favelas existem há cerca de um século e representam a persistência de uma política pública de segregação persistente e progressiva que seguiu ao período de desagregação do sistema escravista no final do século XIX. A constituição de “cidades” distintas racialmente dentro de um núcleo urbano uma realidade nas diversas regiões brasileira, mas não apenas do Brasil.

Frantz Fanon, descreve, no início de sua obra *Os Condenados da Terra*, a diferença entre a cidade do colonizador e dos colonizados. Diz ele que “a cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes de lixo regurgitam de sobras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas” (Fanon 1979: 28). Ele insere uma cisão entre o espaço habitado pelo colonizador e o do colonizado afirmando que essas zonas não são contíguas. A cidade do colonizado é descrita por ele como

um lugar de mal afamados, povoado por homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa como. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A

cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acorçada, uma cidade ajoelhada, uma díade acuada. (*idem*, p. 29).

Mais que uma cisão, ele apresenta o princípio de auto-exclusão onde uma zona não pode aceder à outra, e as fronteiras entre esses dois mundos é constantemente vigiada e guardada pelo poder militar, pela polícia e demais instituições punitivas da sociedade.

As duas narrativas sobre a cidade se confrontam, se combinam e se negam mutuamente. O espaço urbano colonial para Fanon é um espaço dividido. A cidade é um lugar onde os diferentes coabitam, sem nunca se confundirem ou estarem demasiadamente em contato. O rap é uma narrativa composta na região de fronteira entre essas “cidades” e busca demarcar a autonomia do setor subalternizado em relação aos processos de segregação espacial, discriminação racial e exclusão sócio-econômica. Esse demarcação é feita narrando-se as categorias de gênero e as articulando às posição estruturais das relações de poder na sociedade brasileira.

Hermano Vianna, discutindo o caso do funk carioca, argumenta que a interação entre as elites e as classes populares no Rio de Janeiro sempre necessitou da figura dos mediadores culturais que realizam a comunicação entre esses dois mundos que, apesar de próximos espacialmente, se encontram segregados. Afirma ele que e a “realidade social do Rio de Janeiro, com suas divisões cada vez mais intransponíveis entre asfalto e morro, entre Zona Sul e Zona Norte, não favorece [...] a criação de instâncias mediadoras” (Vianna 2000: 186). A situação apresentada por ele nos parece bastante pertinente para se compreender a realidade brasileira no tocante à relação entre as elites e a “periferia”, auto-definição das camadas populares nas letras de *Rap* brasileiro. Entendo o *Rap* como uma das instâncias mediadoras nessa relação entre esses dois lados da vida urbana, pois assume a perspectiva de fala da “periferia”.

A mediação é sempre desestabilizadora das posições assumidas pelos atores sociais na interação social. Na noção apresentada por Vianna, essa característica é evidente. No entanto, a sua compreensão de “desestabilizar” é motivada pela busca de um ponto intermediário entre os atores em relação. Nesses termos, o paradigma da mestiçagem, apoiado pelas noções de equilíbrio de antagonismos e da cordialidade, é norteadora de sua proposta (Vianna 2002). A mediação realizada pelo *Rap*, ao contrário, sempre reforça as cisões e rupturas da ordem social e negam a possibilidade da

existência de um ponto de equilíbrio entre elite e periferia. O potencial desestabilizador do *Rap* está na sua capacidade de problematizar as posições dos atores sociais e forçá-los constantemente a depararem-se com as incongruências dessas posições. Mas, como a interação entre a elite e a “periferia” pode ser mediada por um discurso monológico sobre a busca de autonomia frente aos processos discriminatórios da sociedade brasileira?

5.1 – A autonomia como um termo masculino: a relação entre homens e o entendimento do mundo através das categorias de gênero

O discurso da autonomia no rap brasileiro refere-se à busca de alternativas aos processos de subalternização ao qual a “periferia” está submetida. A rua, como metáfora da esfera pública, representa o lugar da busca dessas alternativas e é ocupado pelos homens e pelos valores morais ligados ao masculino. Essa observação se faz importante porque mesmo quando o rap composto por homens fala sobre a subalternização feminina ele se refere às suas mulheres e não à condição generalizada das mulheres. No trecho a seguir percebemos como a liberdade, utilizada como sinônimo de autonomia, é o elemento que consolida uma narrativa da vida do autor.

*Os demônios me protegem e os deuses também
Ogum, Iemanjá e outros santos do além
Eu já te disse o meu nome
Meu nome é Thaíde
Meu corpo é fechado e não aceita revide, Thaíde...
Na 43 eu escrevi o meu nome numa cela
Queimei um camburão, que desceu na favela
Em briga de rua já quebraram meu nariz
Não há nada nesta vida que eu já não fiz
Vivo nas ruas com minha liberdade...
 (“Corpo Fechado”, Thaíde e DJ Hum)*

A “rua” funciona, na narrativa, como uma metáfora para os espaços masculinos. A cadeia, o comércio, a política, podem ser englobados pela metáfora da “rua”. No trecho destacado da canção *Corpo Fechado* temos quatro dimensões da vida do autor que são englobadas pela idéia de liberdade. Na primeira parte, o texto faz a referência à religiosidade, racialmente marcada pelas religiões de matriz africana. A religiosidade é descrita nas letras de Rap como um contexto amplo onde as outras dimensões da vida

humana ocorrem. Por isso, o divino, seja ele ligado às religiosidades afro-brasileiras ou cristãs, é comumente pensado fora do binômio bem-mal.

A narrativa sobre a religião no *Rap* brasileiro nega o antagonismo binário entre o bem e o mal e inserem a contingência como elemento classificatório das ações humanas. As atitudes e opiniões são pensadas em um contexto mais amplo, que considera as condições sociais, raciais e de gênero antes de qualificá-las em termos de boas ou más. Por esse motivo, as divindades são elementos geradores de sofrimento e de bem estar se associados à dimensão de justiça; podem trazer a paz ou levar à guerra, se relacionadas à conquista de direitos. Devido a essa característica é possível compreender como ocorre a articulação de elementos contraditórios – deus e demônios – na proteção de uma pessoa expressa na idéia de “corpo fechado” que, na letra supracitada, é aquele imune a degradação moral e a ofensas físicas, apesar de praticar atos classificados como delitos criminais.

As duas referências seguintes remetem à vida em uma cela da delegacia de polícia e ao ato de desobediência civil de incendiar um carro da polícia. A inversão, primeiro o fato de se estar preso seguido da desobediência civil, indica que a vida na prisão não representa um fim da luta pela autonomia. O enfrentamento na esfera pública é o elemento que designa o empenho na conquista da autonomia. Ele é sintetizado na referência às brigas de rua e à realização de tudo na vida. O último verso faz a ligação entre a rua e a liberdade. A rua é onde se vive com liberdade, por ser o lugar onde se exerce sua autonomia efetuando escolhas e respondendo por elas. Nesses termos, temos as demais dimensões da vida da personagem englobadas pela “rua” como espaço de vivência daqueles que buscam a liberdade e a autonomia. Portanto, a compreensão desses valores como dimensões sociais da masculinidade tem como consequência a perda de autonomia representando perda de masculinidade.

Em diversas letras a perda da autonomia representa um projeto frustrado de existência. A letra da música *Capítulo 4, Versículo 3*, do grupo Racionais MC's, contém uma referência representativa das idéias contidas na maioria das composições poéticas sobre a perda da autonomia. A letra remete a uma conversa entre dois dos integrantes do grupo, Mano Brown e Ice Blue, sobre uma terceira personagem, não identificada, que foi vista consumindo drogas na noite anterior ao diálogo. Ice Blue alerta o amigo para não se envolver com essa terceira personagem, pois morrerá sem buscar um “lugar de destaque”, referindo-se à passividade diante da vida. Mano Brown, como resposta,

argumenta que essa terceira personagem é um “irmão também” e que por isso deve se preocupar com ele. O termo “irmão” refere-se ao fato desse personagem compartilhar as mesmas condições de vida dos autores da letra. Após esse primeiro momento, a narrativa deixa de ser dirigida ao parceiro integrante do grupo e passa a ser direcionada aos ouvintes da música, ou leitores da letra da música, assumindo características de “manifesto” pelos valores morais da vida na periferia.

*Você fuma o que vem, entope o nariz
Bebe tudo que vê, faça o diabo feliz
Você vai terminar tipo o outro mano lá
Que era um Preto Tipo A, ninguém entrava numa
Mó estilo de calça Calvin Klein, tênis Puma é
Um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê
Curtia um funk, jogava uma bola
Buscava a preta dele no portão da escola
Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope
Mais começo colá com os branquinho do shopping
Ai já era... e mano outra vida outro pique
Só mina de elite, balada vários drinque,
Putá de butique, toda aquela porra, sexo sem limite
Sodoma e Gomorra....
Hã, faz uns nove anos,
Tem uns quinze dias atrás eu vi o mano
Cê tem que ver, pedindo cigarro pros tiozinho no ponto
Dente tudo zuado, bolso sem nenhum conto
O cara cheira mal, azia sente medo
Muito loco de sei lá o que logo cedo
Agora não oferece mais perigo
Viciado, doente, fudido, inofensivo.*

(“Capítulo 4, Versículo 3”, Racionais MC’s)

O trecho remete a duas situações distintas. Numa primeira a personagem é descrita como integrada ao cotidiano dos autores da letra. O principal adjetivo empregado para defini-lo é “humilde”. A humildade é reconhecida como um valor na vida das personagens e está associada a viver nas condições de seus “iguais”. Percebe-se que esses são marcados por gostos musicais, pelo hábito de jogar bola e de namorar pessoas negras. A racialização é utilizada na letra como definidor de posições estruturais no sistema de relações sociais.

A transição dessa fase de um sujeito autônomo e respeitado para o dependente e deslegitimado diante de seus “iguais” é marcada pela narrativa da transposição das barreiras raciais e sociais das relações da personagem. Os valores que

antes eram compartilhados com seus “iguais” são substituídos por aqueles da elite nomeada como “branquinhos do shopping”. A primeira e última fase do trecho selecionado da música expressam a avaliação do autor da letra sobre essa transição da redução de um “Preto Tipo A” a um “neguinho”. A oposição entre os termos indica um processo de infantilização daqueles identificados pelo segundo termo.

A oposição entre os termos “preto” e “neguinho” também é expressa na letra do rapper carioca MV Bill. A diferença é que nessa letra as posições de gênero estão mais nitidamente marcadas que na do grupo paulista Racionais MC’s. A narrativa da música *Pare de Babar* fala de uma situação de relação inter-racial e interclasse. A narrativa busca retratar a situação em que um personagem negro assume como estratégia de resistência à violência racial a subordinação voluntária.

*Preto ignorante pensando que é moreninho
Só porque as putas falaram que ele é um preto bonitinho
Cada vez mais idiota ele tá ficando,
Até a prancha dos playboys ele tá carregando
Ele está sendo mais usado que a mulher objeto.
 (“Para de Babar”, MV Bill)*

Os paralelos construídos na letra buscam demonstrar o antagonismo entre as posições estruturais dentro do sistema de relações sociais na sociedade brasileira. A raça figura como um dos elementos que marcam essa relação e é utilizada como elemento demonstrativo da posição do indivíduo na estrutura hierárquica. Percebe-se a oposição entre termo “preto” e o diminutivo “moreninho”; o mesmo ocorre entre “preto” e “bonitinho”, no segundo verso do trecho selecionado. A dramaticidade aumenta na medida em que a personagem classificada como “preto” passa a executar trabalhos manuais para os *playboys*. O desfecho é a constatação que a personagem está sendo mais usado que “mulher objeto”, marcando a posição de gênero pela relação ter/não o ímpeto para a conquista e a autonomia. A abdicção dessa possibilidade diante da opressão racial é identificada como degeneradora da condição de masculinidade, permitindo relacioná-la, diretamente, com a figura feminina, “mulher objeto”.

A “condição de gênero”, nessa interpretação não é fixada por uma anatomia, mas sim por um conjunto de elementos normativos da ação social. Um homem, anatomicamente classificado como tal, dependendo da ação diante das adversidades, pode ser associado a uma “condição de gênero” feminina. A atribuição de valores femininos ao masculino é utilizada nas narrativas com a finalidade de depreciar um

agente masculino em uma disputa. Temos, nesses casos, uma “homossexualização” do opositor. A “homossexualidade”, nesses termos, não é apresentada como uma prática sexual entre pessoas do mesmo sexo, mas principalmente como a imputação de atributos femininos ao masculino, ou mais exatamente, como perda de atributos masculinos ou emasculação¹⁴.

Em outro trecho da música *Capítulo 4, Versículo 3* temos a submissão voluntária como a busca de dinheiro a qualquer preço.

*Em troca de dinheiro e um carro bom
Tem mano que rebola e usa até batom
Vários patrícios falam merda pra todo mundo rir
Ha, ha pra ver branquinho aplaudir.*
(“Capítulo 4, Versículo 3”, Racionais MC’s)

A submissão voluntária, em troca de bens materiais é representada, de forma categórica, pela atribuição de atitudes femininas como “rebolar e usar batom” àquele a quem o eu narrativo se opõe. A “homossexualização” é retratada como uma submissão voluntária à hierarquia racial, como se percebe nas duas últimas estrofes do trecho acima. O substantivo “patrício”, utilizado para definir seus “iguais”, se opõe ao termo “branquinho” que são aqueles que possuem o “dinheiro” e o “carro bom” racializando as diferenças de classe social existente na sociedade brasileira ao mesmo tempo, em que se propõe uma leitura da sociedade a partir de categorias de gênero.

A representação do homem como aquele que mantém o controle da situação e que não se permite, mesmo inserido em uma situação de desvantagem social, perder o controle e virar dependente é bastante recorrente nas letras de rap brasileiro. O controle da situação é uma das importantes dimensões da masculinidade. A letra da música *Testemunho*, do rapper carioca MV Bill, apresenta novamente a idéia da submissão e dependência associada à perda da masculinidade. A narrativa da letra traz a história de uma personagem que se torna dependente químico de cocaína que, via um processo de

¹⁴ O processo de emasculação é indicado, por bell hooks, como uma das estratégias para a produção de uma identidade submissa no negro escravizado. Ao forçar o homem negro a assumir um estatuto de feminilidade – o homem branco provoca uma castração simbólica distanciando-o dos valores da masculinidade – força, virilidade, vigor e destreza física – e restringindo as possibilidades de efetivação de sua condição humana (hooks 1992A). A emasculação, no contexto do rap brasileiro, objetiva a produção uma identidade submissa dos adversários e associá-los a condição feminina. A desmasculinização do homem configura-se como uma das estratégias de exercício de poder que o homem incorporou em sua consciência a partir da experiência traumática do escravismo.

conversão religiosa ao protestantismo, consegue abandonar o vício. Assinalá-se na narrativa que a condição de liberdade assume o valor de reabilitação da masculinidade.

*De que forma ser homem de verdade
Deixando meus parentes passarem por necessidades
Sem vaidade, grilado na mesa de bar
Cercado de mocinha querendo tecar
Sem pagar, ta ligado, isso compromete
Cafungar sem dindin custa um boquete
Putaria, sexo grupal
Fazendo sem vontade pra manter a minha pose de mau.
("Testemunho", MV Bill)*

Percebe-se no trecho uma dualidade da personagem. Ele lamenta sobre a perda dessa masculinidade por não conseguir exercer a posição de comando no espaço doméstico. Ao declarar que “de que forma ser homem de verdade, deixando meus parentes passarem por necessidade” ele indica a necessidade de cumprir com suas obrigações de marido e pai de família para a efetivação de sua condição de gênero. Nos versos seguintes a personagem busca a reabilitação dessa masculinidade alijada no espaço doméstico através da encenação de sua potência sexual no espaço público. No caso em questão, temos uma cisão entre duas dimensões da masculinidade da personagem; expõe-se aqui uma das características da masculinidade nas letras de rap brasileiro: a de poder ser vivida de formas diferentes pela mesma personagem dependendo do ambiente e da posição relacional em que se encontra na narrativa.

É comum nas narrativas do Rap a personagem masculina possuir certos atributos no espaço público e quando se insere na vida privada apresentar outros, sem perder os valores conferidos à posição masculina. Da mesma forma, ser homem varia se o personagem está se relacionando, na estrutura da narrativa com outros homens, mulheres ou crianças. O campo relacional faz com que as personagens masculinas expressem comportamentos de gênero distintos, o que confere plasticidade às suas representações.

A potência é um dos termos do masculino, que muitas vezes não remete à sexualidade. No trecho da música *H. Aço*, do grupo de São Paulo D.M.N., temos uma representação dessa potência como um valor moral associado à “periferia”. A letra da música insere a perspectiva de um diálogo entre personagens, mas isso é feito em forma de “manifesto” e articula elementos da vida cotidiana da população masculina da

periferia das cidades brasileiras com características que definiriam o super-humano, figura discursiva que incorpora esse ideal de potência.

*Ser Homem de Aço é resistir
Não posse dar as costas se o problema mora aqui
Eu não vou fugir
Nem fingir que não vi
Nem me distrair
Nenhum playboy paga pau vai rir de mim
Tenho uma meta a seguir
Sou fruto daqui
Se for pra somar, ei mano chega aí
Pra ser mais um braço
Um guerreiro, arregaço
Contra o poder, ser a pedra no sapato
Sem marra, mentira, incerteza, sem falha
Um centroavante nessa grande batalha
E no limite a humildade faça o seu espaço
Pra ser também um H. Aço.
(“H. Aço”, DMN)*

O primeiro verso, do trecho selecionado, assinala que a principal característica do Homem de Aço é a de resistir. A letra apresenta a dualidade do cotidiano da vida na periferia. Ao mesmo tempo em que a periferia é a “moradia” dos problemas ela também produz a solução o “super-humano” transcrito na idéia do homem de aço. O elemento definidor do homem de aço é a disposição para resistir ou enfrentar as instâncias de poder da sociedade, como indica o verso “*contra o poder, ser a pedra no sapato*”. O trecho selecionado termina convocando a que outras pessoas também sejam “homem de aço”.

A interpretação possível dessa narrativa é que existe um princípio de infabilidade na condição masculina e a potência resultaria de uma vida em constante tensão com as adversidades vividas pelos homens na vida pública – o mundo do crime, o enfrentamento com grupos rivais e com a polícia, a busca pelo dinheiro, a política como prática transformadora, entre outras. O fato de não ser-lhes permitido “cometer erros” aprisiona os homens a uma única forma de masculinidade, uma vez que a possibilidade de se esquivar dos problemas existentes nas suas comunidades é abdicar do enfrentamento. No entanto, essa possibilidade significa, em última instância, abdicar do projeto de masculinidade identificado, no contexto da narrativa do rap, como ideal.

Temos assim uma leitura espacializada da constituição das identidades de gênero que possuem, no território, uma das dimensões da sua existência.

A expressão dos sentimentos é um dos elementos que marcam a masculinidade nas narrativas do rap. O masculino é muitas vezes retratado como aquele que expressa seus sentimentos através do choro. Na música *Soldado Morto*, do rapper carioca MV Bill, temos um exemplo do choro masculino. A música é um relato de um soldado do tráfico de drogas. A narrativa se inicia com a morte da personagem, que passa a fazer uma avaliação retrospectiva da sua vida. A dimensão racial da exclusão social é identificada como elemento que aproxima os integrantes das facções criminosas que disputam o controle da venda de drogas. As relações familiares são avaliadas na perspectiva daquele que é causador de sofrimento e decepção por seu envolvimento com a atividade criminosa. A fala assume uma tonalidade de arrependimento e expressa desencantamento com o desfecho de sua história pessoal. Nesse contexto é que se encontra o trecho selecionado.

Sem os amigos

Sem a família

Homem não chora, grande mentira

Minha disposição no meu mundo surreal

Não foi suficiente pra eu virar capa de jornal

E nem destaque no Jornal Nacional

Muito mau, marginal, coisa tal, problema social.

(“Soldado Morto”, MV Bill)

A solidão é o elemento causador do choro como indicam os dois primeiros versos. A sua condição de soldado do tráfico o fez perder os amigos e a família. Nessa condição, chorar não representa perda de masculinidade, uma vez que a fala que “homem não chora” é reconhecida como uma grande mentira. Na narrativa, o choro do soldado do tráfico não é suficientemente contextualizado e poderia ser uma manifestação privada nunca exibida na esfera pública. Essa interpretação nos parece possível uma vez que o choro é reconhecido com existente, mas em um contexto de solidão. Logo após reconhecer-se como portadora de sentimentos e de expressá-los, a personagem volta-se para o aspecto de sua vida onde as marcas principais que os definem são a demonstração de sua virilidade, de suas características de ser “*muito mau, marginal e coisa e tal*”, que lhe valeriam o reconhecimento da mídia como um “*problema social*”. Dimensões similares são apresentadas por Thaíde, na já citada música *Corpo Fechado*. “*Tenho o coração mole, mas também sou vingativo*

Por tanto, pense bem se quer aprontar comigo” (“Corpo Fechado”, Thaíde e DJ Hum). A dimensão sentimental não é negada, mas encontra-se subordinada à dimensão pública da disposição para o enfrentamento.

5.2 – Ninguém se faz homem sozinho: família, relação entre homens e mulheres e a representação do feminino no Rap

A “vida dos homens” é apresentada nas narrativas como um dos principais elementos causadores de sofrimento as mulheres. *“Não tava pronto pra morrer, mas pronto pra matar. Há muito tempo eu não via minha mãe chorar”* (“Soldado Morto”, MV Bill). No trecho a cima temos a fala da personagem que indica a sua preocupação com o fato de, com sua morte, ter feito sua mãe chorar. As mulheres, no espaço doméstico, são as principais vítimas do sofrimento infligido pela “vida dos homens”.

A ausência da figura masculina na história de vida das personagens masculinas é um fato corriqueiro. As famílias são descritas basicamente como compostas por mulheres e crianças. As letras de cunho autobiográfico indicam a ausência de referências masculinas na vida dos *rappers*. A música *O Senhor é Meu Guia*, do rapper de São Paulo Ndee Naldinho, aponta para esse fato. A letra da música é uma oração de agradecimento onde o autor vai referir-se a diversos aspectos de sua história de vida e relatar principalmente a proeminência das mulheres do seu núcleo familiar.

*Eu hoje lembro a minha vida na infância;
Meu pai deixou minha mãe eu ainda era criança,
Tinha menos de um ano de idade
Eu sofri sangue bom
Só Deus é quem sabe!
A minha avó já foi pro céu
Ajudou em minha vida;
Dona Júlia Deus a tenha, minha vó querida!
A minha mãe sempre forte ia trabalhar
Minha avó também fazia tudo pra me ajudar.
De criança a moleque comecei a entender
Que a minha mãe lutava muito pra sobreviver
 (“O Senhor é meu guia”, Ndee Naldinho)*

O trecho selecionado da letra se inicia com relatos da infância do autor e o primeiro elemento que aparece é o abandono pelo pai quando ele tinha menos de um ano. Esse fato aponta para algo além da constituição de uma família chefiada por

mulheres, marca a eliminação da presença masculina na narrativa. As referências na vida dele passam a ser as mulheres do seu núcleo familiar, avó e mãe. O pai é retratado com aquele que não está presente e o causador de sofrimento do autor e das mulheres de sua família. O sofrimento causado a ele pelo abandono do pai só tem efeito quando o autor está na condição de criança, reforçando a idéia que um homem não pode causar sofrimento a outro homem. Nesses termos, ele, enquanto criança, está mais próximo do mundo das mulheres que do mundo dos homens.

O sofrimento é sempre infligido pelos homens e não encontramos relatos de sofrimento masculino que tenha sido causado por outro homem. Dizer isso não equivale a afirmar que o sofrimento não seja recorrente no masculino. Muito pelo contrário, o sofrimento masculino é tão recorrente nas letras de rap brasileiro quando o sofrimento feminino. No entanto, o que os diferencia é que o sofrimento masculino é quase sempre retratado como consequência de uma ação própria, enquanto o feminino é, via de regra, causado por um homem.

Os homens são representados, na sua relação afetiva com as mulheres, como aqueles que não conseguem lidar com seus sentimentos. Esse é um dos principais elementos geradores de sofrimento no masculino. Percebe-se, nas narrativas do Rap, a inabilidade com o sentimental que caracteriza o masculino em nossa sociedade. Em outra letra de Ndee Naldinho, *Preciso Viver com Você*, temos uma narrativa dessa incapacidade. A música, apesar de possuir uma tonalidade autobiográfica, não é reconhecida pelo autor como uma história de sua vida. Nessa narrativa, o eu lírico lamenta a um amigo o fato de ter perdido a mulher amada ao mesmo tempo em que reconhece a sua responsabilidade pelo ocorrido. Reconhece-se o sofrimento masculino por amor, mas compreende-se, de igual forma, que esse é resultante de uma ação própria.

*Parcero a gente vive só, exclusivamente
Pensando só na gente mais mulher é diferente
Ela se entrega, o amor é verdadeiro
Não é como agente que vacila o tempo inteiro
Seu mundo é sua vida
Sua vida é você
Ela só quer isso parcero pode crê?
Ninguém agüenta tanto tempo tanta espera
Chega uma hora tudo acaba já era
Agora já é tarde parcero faze o que?
A vida é assim mesmo, é pra você vê!*

*Se ela tá em outra...
Se é o que ela quis...
Então parceiro deixa ela ser feliz.*
(“Preciso Viver com Você”, Ndee Naldinho)

Nos primeiros versos, do trecho selecionado, o autor diferencia o feminino e o masculino no amor. A mulher é reconhecida nesse caso como aquela que se dedica ao parceiro e representa o “amor verdadeiro”. O homem, ao contrário, é descrito como individualista e “não confiável”, pois sua posição é volúvel em relação à pessoa amada. Essas características do comportamento masculino são as motivadoras da ruptura do relacionamento e desencadeadoras do sofrimento masculino. O sofrimento é resultante da ação do próprio homem, ao contrário do sofrimento feminino que sempre é resultante de uma ação externa, geralmente vinculada à “vida masculina”.

A ação diferenciada de homens e mulheres em relação ao amor deve-se ao fato que à mulher é permitido entregar-se sem comprometer a sua condição de gênero e em muitos casos esse é o comportamento esperado. O masculino, ao assumir uma entrega incondicional, mesmo que à pessoa amada, coloca em risco a sua condição de gênero e passa a não corresponder à posição estrutural que lhe corresponde dentro do sistema de relações, pois perde autonomia e se torna dependente do ser amado.

Na música *Anjo* do grupo de Brasília, Guind’Art 121, temos um exemplo da ambigüidade de atitude do masculino diante do sentimental. A letra relata a história de uma personagem masculina que sofre pelo fim do relacionamento. Além de reconhecer o sofrimento masculino a letra figura-se como uma carta de pedido de reconciliação com a pessoa amada.

*Essa dor que está em mim,
É como a chuva que cai
Volte e me faça sorrir,
Estou cansado de chorar.*
...
*Você se entregou, e assim me conquistou
Você me fez feliz, foi tudo o que eu quis
Só que eu não dei valor,
Eu me deixei então,
Levar pela ilusão,
Mas eu me arrependi quando percebi que magoei seu coração
Não sei se é tarde demais,
Eu deixei tudo pra traz
Pra te pedir perdão, e não vai ser em vão*

Vamos tentar recomeçar.
(“Anjo”, Guind’ Art 121)

No trecho selecionado temos o reconhecimento do sofrimento e do choro pelo fim da relação. A mulher nessa parte é associada à felicidade masculina, temos a percepção de que, na narrativa, ela se configura como a única possibilidade de felicidade para o masculino. As mulheres representam a possibilidade de conciliação do masculino com a coletividade, elemento marcador da “ética” da vida na periferia. Um homem, sem uma mulher amada, está preso às condições da vida pública. Os valores da comunidade se contrapõem aos valores da sociedade e, nessa relação antagônica entre valores morais da comunidade e da sociedade, a mulher representa os valores da comunidade, uma vez que os determinantes da masculinidade são ligados à perspectiva individualista, à competição e ao enfrentamento em um mundo onde as regras são instáveis. A masculinidade se realiza no âmbito dos valores da sociedade, enquanto a feminilidade no âmbito dos valores da comunidade. Nos três últimos versos temos a idéia que, para viver as possibilidades de felicidade, a personagem deve abandonar tudo e tentar se reconciliar com a dimensão dos valores da vida na comunidade representada na figura feminina. Essa interpretação só é possível se a narrativa do autor ocorre numa perspectiva do reconhecimento da mulher da periferia como “depositária” dos valores que norteiam a vida na comunidade. Não sendo reconhecido esse valor, a representação da mulher remete às idéias de infidelidade e de traição por se vincular aos valores norteadores da vida na sociedade.

O sexismo existente nas letras do *Rap* vem sendo um dos principais temas da crítica ao discurso do *Rap*, que objetifica a mulher e atribui a ela uma gama de estereótipos. Isso ocorre porque o potencial de deslocamento das posições estruturais do sistema hierárquico sexista não acompanha o movimento de deslocamento das posições do sistema hierárquico de relações raciais da sociedade brasileira. Em outras, palavras, do ponto de vista da contestação anti-racista, o rap apresenta-se com uma das manifestações artísticas mais nitidamente engajadas, mas, no que se refere à crítica anti-sexista, seu discurso militante assume posturas muitas vezes reacionárias.

A mulher é associada à posição de comando principalmente na esfera do lar. Nas letras de *Rap* composto por homens, a vida familiar é sempre comandada por uma figura feminina reconhecida como referência de força e proteção. Como afirmamos

anteriormente, a vida masculina, identificada com os valores da vida pública, afasta os homens da esfera doméstica criando a representação de uma vida familiar composta por mulheres e crianças. A valorização da vida na comunidade restringe a agência do feminino e passa defini-lo tendo por base a sua oposição aos valores associados à esfera pública normatizada pelo masculino.

Além da esfera doméstica, a religiosidade é um dos campos discursivos do rap onde a mulher aparece associada a uma posição proeminente. Nas referências ao religioso nas letras, a figura feminina é muitas vezes descrita como o elo de ligação entre o mundo masculino e o sagrado. Na letra da já citada música *Testemunho*, do rapper carioca MV Bill, temos um exemplo dessa intermediação feminina.

*Na multidão ouço uma voz dizendo amém
Era uma senhora de saia cumprida
Dizendo que o Onipotente tinha planos pra minha vida
Mi apontando, foi se aproximando, gelei!
Levou a mão até a minha testa, ajoelhei!
Falou que a solução dos meus problemas era Jesus
A partir desse momento eu comecei enxergar uma luz
(“Testemunho”, MV Bill)*

A conversão religiosa, pelo que o personagem passa é conduzida a partir do encontro com uma figura feminina. Na narrativa a conversão religiosa representa uma reconciliação do universo masculino com a moral e a ética. Nos primeiros versos desse trecho selecionado temos o confronto da personagem com essa figura feminina sobre a qual não possuímos informações: ela é apenas o elemento de ligação entre a personagem com a figura de “Jesus” que, segundo a narrativa, é quem opera a transformação da vida da personagem. As mulheres que desempenham a função de ligação entre o universo masculino e o divino são descritas em termos morais e não há referências às suas características físicas. As poucas referências encontradas são ao pertencimento racial, mas, nesses casos, essa referência visa mais conferir legitimidade à posição moral da mulher que a descrevê-la fisicamente.

Na maioria das letras de rap brasileiro as mulheres podem ser divididas em duas categorias: as mulheres “que se deve respeitar”, geralmente vinculada à esfera doméstica e aos valores morais da comunidade, e aquela mulher que “não é digna de respeito” que está vinculada à esfera pública e a moral da sociedade. Na letra de música *A Dama e as Vagabundas*, do grupo do Distrito Federal Cirurgia Moral, temos uma

representação dessa diferenciação das mulheres. Diversos significados são atribuídos a essas mulheres que vão representar dois pólos distintos na vida do homem. Ou seja, ao falar das mulheres e as dividir em dois grupos, na verdade a narrativa está se referindo aos termos do masculino.

*Uma dona de resposta ou bebel pode crer?
Quem não conhece respeita existe várias maneiras,
É no embalo da noite parece brincadeira,
157 no otário é descolar troco fácil,
Privilégio pra ela é conquistar seu espaço,
Eu nem me ligo finjo não me importar,
Tenho minha dona, meus filhos e uma chóla,
("A Dama e as Vagabunda", Cirurgia Moral)*

No trecho selecionado temos a apresentação dessas duas modalidades de feminino. Nos dois primeiros versos temos a interrogativa se a mulher é uma “dona de resposta” ou uma “bebel”. A resposta a essa pergunta vai definir o comportamento masculino em relação ao feminino, uma vez que o respeito não se direciona a todas as mulheres, mas apenas aquelas da primeira categoria. Nos terceiro e quarto versos temos a apresentação dos contextos social onde essas mulheres se encontram. Quanto os espaços são associados ao universo masculino e isso confere à mulher aspectos da “vida masculina”, que são os regentes da vida na esfera pública. As mulheres associadas a esse espaço são as “bebel” e representam a figura da traição, da competitividade e da volubilidade quanto às relações sentimentais, valor geralmente atribuído à condição masculina. O autor termina essa parte assinalando que não se importa com essa mulher, pois tem uma “dona de resposta”, filhos e uma casa para cuidar. Nesse contexto, a visão do feminino “digno de respeito” é aquela que deve ser frágil, amável e ligada à esfera doméstica, ao cuidado do marido e dos filhos.

Em outro trecho da mesma letra o autor relata que não se interessa exclusivamente pelas características físicas de uma mulher “*Peito, par de coxa, minha idéia vai além*” (A Dama e as Vagabundas, Cirurgia Moral). E insere como contraponto a essa mulher as características da “dona de resposta”.

*Tem muita dona de resposta, que é pela ordem,
Te considera, se preocupa, as vezes nem dorme,
Te olha como um homem, sem precisar de fama,
Sem ser malandro, nem de muita grana,
Sem ser um homicida, gostar da vida,
Sem ser interesseira, sem baixaria.
("A Dama e as Vagabundas", Cirurgia Moral)*

Essa “dona de responsa” é associada a valores morais e duradouros que figuram na narrativa como um elogio à integridade moral da mulher e do lar. Essa narrativa limita as possibilidades existenciais do feminino e, por um outro caminho que não o da subjugação da mulher pela violência física, a define como um dos elementos da integridade masculina.

Ao dividir as mulheres em duas categorias, os homens o fazem para determinar o grau de integridade moral deles diante de seus pares de gênero. Podemos concluir assim que as mulheres podem representar duas possibilidades para o homem: uma primeira refere-se à possibilidade de degradá-lo moralmente caso se vincule a uma mulher que “não é digna de respeito”, corporificada no adjetivo “puta”, a outra diz respeito ao valor moral do homem que se vincule a uma “dona de responsa”.

No processo de interação entre a elite e a “periferia”, as mulheres pertencentes ao primeiro grupo são geralmente descritas em termos raciais e qualificadas como “putas”. As referências conjugam e racializam as diferenças sócio-econômicas, ao mesmo tempo em que se deslegitima moralmente a elite. Na música *A Elite*, do rapper de São Paulo Ndee Naldinho, temos um exemplo dessa dupla classificação. A música é uma crítica ao padrão da elite brasileira e se concentra em refutar o consumismo e seus hábitos do cotidiano. Mesmo sendo uma crítica direcionada à elite o alvo da crítica são as mulheres desse grupo. A oposição é entre a vidas das mulheres da elite e a vida dos homens na periferia.

Aqueles papo intelectual
Estilo político eu não pago o pau
A imagem perfeita cara lisa, cara bonita
Aqui ninguém se liga
Coroa cliente exigente da Daslu
Da vida boa vive rindo a toa
Gasta 900 mil em sapato em roupa
Lora puta, vaca loka.
(“A Elite”, Ndee Naldinho)

No trecho selecionado temos, nos três primeiros versos, uma primeira descrição física e da forma de se expressar dessa mulher da elite. A forma de se expressar é intelectualizada e a aparência física é descrita como perfeita, no entanto ele nega uma positividade desses elementos ao afirmar que “aqui ninguém se liga”, no quarto verso.

Nos três versos seguinte, o autor da letra questiona os padrões de consumo dessa elite e encerra no último verso a descrição física dessa mulher da elite racializando e classificando essa mulher como “puta”. Compreendermos que ao concentrar sua crítica nas mulheres da elite, e não na elite como um todo, o autor da letra remete a uma depreciação moral de todo o grupo, uma vez que na linguagem do Rap brasileiro as mulheres são a possibilidade de reconciliação dos homens com a moral. Considerando a elite como amoral e degenerada eticamente, ao desprestigiar a mulher da elite, ele nega a possibilidade de reabilitação dos homens da elite. Nesses termos, a moralidade feminina é o campo de batalha e de vingança entre os homens de segmentos social e racialmente diferenciados.

A mulher é muitas vezes, no *Rap* composto por homens, objetificada e inserida na categoria de bem pertencente aos homens. Nessa lógica, a mulher passa a ser descrita como objeto de posse masculina, e assim como outros bens, passa a atribuir prestígio e reconhecimento ao homem. Nessa condição, as mulheres possuem valor enquanto quantidade e pelas características físicas, as qualidades morais não são reconhecidas como importantes. O corpo feminino é reconhecido aqui como depositário de desejo sexual masculino, que se afirma socialmente pelo acesso ao maior número de mulheres possível. Na letra da já citada música *Soldado Morto*, do rapper MV Bill, temos a referência a esse aspecto. “*Desamor, dinheiro notório / Mulher gostosa e um reinado ilusório*” (“Soldado Morto”, MV Bill). Situação similar é encontrada na letra de outros rappers.

Na letra da música *Essa é a Lei*, do rapper Ndee Naldinho, a mulher é listada entre os bens que o homem deseja ter. A narrativa da letra é sobre uma personagem masculina que não valoriza as “leis da periferia”, um código de ética que normatiza a vida nessa região da cidade. Essa personagem é descrita como aquela que possui sonhos de fama e prestígio e o narrador declara que “*Seu sonho é ser doutor ou então um mafioso / Com carro, dinheiro, revólver, mulher e pó / Sem miséria, sem dó.*” (*Essa é a Lei*, Ndee Naldinho). Os bens com os quais a personagem sonha estão relacionados a dimensões da masculinidade. No primeiro verso do trecho selecionado temos as referências à posição de comando, seja no mundo do crime pelo desejo de ser um “mafioso” ou quando expressa o desejo de ser doutor. O termo “doutor” é ambíguo nas letras de *Rap*; pode referir-se tanto à posição daquele que possui diploma universitário, quanto àquele que possui dinheiro. Acreditamos que, na letra desta música, o termo

“doutor” refere-se à segunda dimensão, uma vez que a referência à ascensão social via educação não é mencionada na narrativa. No segundo verso temos os elementos que demonstram na esfera pública essa posição de comando. O carro, o dinheiro e o revólver são identificados com a dimensão de poder na sociedade, e a mulher e o pó, referência à cocaína, representam os prazeres ligados a essa posição de comando. A relação entre poder e prazer é corriqueira na letra de *Rap* brasileiro, e a figura feminina é o elemento que melhor encarna esta dimensão. “*Mulher e dinheiro, dinheiro e mulher / Quanto mais você tem muito mais você quer / Mesmo que isso um dia, traga problema / Viver na solidão, não, não vale a pena*” (“Estilo Cachorro”, Racionais MC’s)

6 – Dimensões sociais da masculinidade

6.1 – A virilidade como “moeda” simbólica do masculino

Na teoria do parentesco elaborado por Lévi-Strauss, as mulheres são os termos das trocas relacionais entre os grupos de homens patrilineares (Lévi-Strauss 1976), o que remonta à condição de passividade do feminino diante das estruturas sociais. A crítica feminista pós-estruturalista compreende que as mulheres são entendidas por Lévi-Strauss como objetos de trocas que consolidam e diferenciam as relações de parentesco, sendo ofertadas como dote de um clã patrilinear a outro por meio da instituição do casamento. Para Gayle Rubin, a troca de mulheres prescrita na teoria geral do parentesco de Lévi-Strauss implica em uma relação de posse onde os homens desempenham a função de proprietários e as mulheres de propriedade. Segundo essa autora, a oposição binária entre proprietário e propriedade é a base do sistema de relações de gênero e da opressão feminina (Rubin 1975).

A produção da diferença na teoria de Lévi-Strauss se dá pela idéia de identidade na diferença. Segundo Judith Butler, “o momento diferenciador da troca social parece ser um laço social entre homens, uma união hegeliana entre termos masculinos, simultaneamente especificados e individualizados” (Butler 2003: 70). E continua dizendo,

como argumenta Irigaray, essa economia falocêntrica depende essencialmente de uma economia da *différance* nunca manifesta, mas sempre pressuposta e renegada. Com efeito, as relações entre clãs patrilineares são baseadas em um desejo homosocial [...], numa sexualidade recalcada e conseqüentemente desacreditada, numa relação entre homens que, em última instância, concerne aos laços entre os homens, mas se dá por intermédio de trocas e da distribuição heterossexual das mulheres. (Irigaray 1987 *apud*, Butler *idem. ibidem.*).

Nessa economia falocêntrica os homens são os detentores de mulheres e essas são emblemas do prestígio masculino. Quando emerge na narrativa do Rap a idéia da mulher como campo de batalha moral e da vingança masculina, bem como a noção da mulher como um “bem” pertencente aos homens, entendemos que estamos diante de uma das dimensões dessa economia falocêntrica. Ao separarem as mulheres entre

aquelas que “merecem ou não respeito” e atribuir valores morais distintos a estas, temos uma referência implícita às mulheres que servem, ou não, para serem tomadas como esposas nesse sistema. Em uma última instância, as mulheres que podem ser tomadas como esposas são aquelas que possuem algum “dono”, ou, em termos mais precisos do universo cultural do *Rap*, aquelas que estão moralmente aptas para serem donas de casa e mães.

Um outro aspecto que se percebe nessas narrativas é a negatização das relações que transcendem a barreira entre os homens da “periferia” e os homens da elite. Na maioria das letras do *Rap* brasileiro encontramos a recusa em aceitar como positiva a união inter-racial e interclasse. No sistema interpretativo do *Rap*, essa possibilidade de união é reconhecida como invasiva e deslegitimadora do campo moral masculino. Assim, pode-se pensar que os homens usam apenas sexualmente as mulheres do “grupo rival”, uma vez que a união estável não é reconhecida como possível. No entanto, essa compreensão não é estática e fixa.

Uma conjunção de variáveis pode permitir o reconhecimento dessa união como legítima. Nesse caso, a condição de classe social e/ou racial torna-se imprescindível para tal reconhecimento. Um dos cônjuges apresentando condição racial ou social equivalente à do parceiro influencia na legitimação dessa união, mas, no caso de nenhuma dessas dimensões o seja, a união será percebida como ilegítima e assumirá o valor moral de invasão ao espaço masculino. “Usar” sexualmente as mulheres dos rivais representa “violiar” simbolicamente a honra destes. Um homem desonrado é um homem inferiorizado nas relações homosociais.

6.2 – Possibilidades e limitações da virilidade como matriz explicativa da masculinidade: pensando a masculinidade negra

A masculinidade, de acordo com bell hooks, denota atributos de força, virilidade, vigor e destreza física que conferem ao masculino uma proeminência, em relação ao feminino, nos sistemas sociais das sociedades americanas, uma vez que esses valores estão na base da constituição do colonialismo, do escravismo e do Estado Nacional. A proposição de hooks problematiza a constituição da masculinidade negra, uma vez que os homens negros, escravizados e colonizados, são obstruídos na

realização de uma masculinidade nesses termos, ao mesmo tempo em que não lhes é permitido reconstruí-la de acordo com os atributos masculinos das sociedades africanas (hooks, 1992A).

A divisão sexual do trabalho escravo no continente americano não obedeceu à lógica do que ocorria nas sociedades tradicionais africanas. Esse aspecto aliado à brutalidade da exploração do trabalho escravo e às torturas físicas e psicológicas sofridas pelos negros e negras resultaram na masculinização da mulher negra e na emasculação do homem negro (*idem*). O homem negro ficou vinculado a um projeto de masculinidade que não pode efetivar-se nos termos impostos pela sociedade escravista e colonial e nem nos termos da memória social que mantinha das sociedades tradicionais africanas. As alternativas para a realização de seu projeto de masculinidade foram reduzidas, o que o levou a buscar sua efetivação no campo da afirmação violenta, uma vez que a violência é uma das formas tradicionais de controle social (hooks, 1992B).

Os valores da masculinidade negra desenvolvidos a partir dessa realidade remetem à noção de perigo e da violência, assim como a uma sexualidade exacerbada, atributos presentes nos mitos e estereótipos que favorecem o relato unilateral favorável ao fortalecimento do *status quo* da dominação racial e sexista das sociedades que emergiram do colonialismo e do escravismo. A narrativa negra sobre a nação e o Estado, as relações de gênero e as relações raciais, tem suas partes costuradas pela violência, o que equivale a dizer que a violência é elemento transversal de todas essas narrativas. Chegamos, assim, à importância da noção de virilidade como agência violenta tematizada nas letras do rap brasileiro.

A virilidade é expressa na narrativa do *Rap* pela associação do masculino à disposição para o conflito e o enfrentamento. Como demonstramos anteriormente, o feminino é o elemento que possibilita a reconciliação com os valores da comunidade, uma vez que o masculino é orientado pelos valores da sociedade. Como o *Rap* é um discurso que se pretende pronunciado em uma perspectiva comunitária, mas pronunciado por homens, a sua fala encontra-se na tensa fronteira entre o que se se “valoriza” como característico do grupo social ao qual se pertence e o que de fato se “é”. O masculino no rap está localizado nessa fronteira e possui como uma de suas funções pronunciar os valores da comunidade na ordem pública, reconhecendo simultaneamente a distância que existe entre esse ideal e seu preenchimento.

No *Rap*, o autor está nessa posição vulnerável onde busca questionar a ordem social estabelecida, mas, ao fazê-lo, lança mão das categorias da dominação para pronunciar seu discurso emancipatório. Essa contradição remete à tensão existente entre o “eu lírico” – defensor do ideal – e o “autor” – e sua fragilidade – frente a um meio que tenta deteriorá-lo moralmente. Essa tensão expressa as cisões da consciência do “eu lírico” decorrentes das heterogeneidades e descontinuidades do “autor”. Nesses termos, antes de uma oposição consciente e total entre a ordem questionada e a ordem questionadora, o autor do *Rap* brasileiro transita entre essas duas ordens transportando os valores de um lado ao outro e desestabilizando, por consequência, as posições fixas dessas duas ordens.

Ao encontrar-se nessa tensão o eu-autor do *Rap* recorre às práticas de gênero como apoio para recusar, de alguma forma possível, a sua subordinação em quase todos os campos da vida econômica e social. A sua posição de gênero possibilita que os *rappers* transitem narrativamente entre os dois campos: o do empoderamento e o do desempoderamento. Ou seja, o gênero é o caminho que os homens negros e/ou pobres da periferia encontram para exercer algum grau de poder na sociedade. Como argumenta Pedro Paulo de Oliveira,

a masculinidade se torna muito mais importante para aqueles que não têm meio de conquistar poder em outras esferas da vida social; resta-lhes o poder dentro das relações de gênero. Ser macho torna-se aí, também, um caminho seguro para a conquista de *status* quando outras possibilidades lhes são negadas (Oliveira 1998: 109-10).

No entanto, a proposição de Oliveira está inserida em uma concepção teórica em que o papel da masculinidade nos grupos subalternizados é constituir relações despóticas com outros segmentos sociais para, de alguma forma, aceder ao exercício do poder na sociedade. Apesar de essas relações despóticas existirem e se efetivarem, em muitos casos, como um caminho para o exercício do poder, buscamos, na narrativa do *Rap*, a centralidade oculta que nos permita compreender como a contestação das desigualdades raciais se reproduz adjacente à afirmação das desigualdades de gênero.

O *Rap*, por ser uma narrativa da vida urbana, gera inúmeros relatos sobre personagens, reais ou fictícios, que se envolvem em situações de criminalidade e violência. A violência é apontada por diversos estudos sobre as relações de gênero como um dos elementos definidores do masculino. Nessa vertente, a masculinidade é compreendida pela sua característica delituosa. O estupro, a violência contra a mulher

(Machado 1998), a homofobia, o abuso sexual para estabelecer as posições e os termos da relação de poder e *status* entre homens (Welzer-Lang 2001); os ritos de iniciação masculina (Herdt 1982); e a formação de gangues e quadrilhas (Zaluar 1994) são campos onde os termos da masculinidade se manifestam de forma mais nítida. A violência, nessa perspectiva, é o elemento que demarca a fronteira entre o mundo dos homens e o dos “não-homens” – homossexuais, crianças e mulheres.

Mas a violência não demarca apenas essa fronteira, a constituição do Estado Nação é definida por ela. A violência é compreendida na narrativa do *Rap* como uma matriz cultural da sociedade brasileira. Na sua narrativa, o indivíduo está inserido em uma dimensão constante de conflito e rebelião. Essa perspectiva nega a possibilidade de uma narrativa nacional baseada em noções como “equilíbrio de antagonismo” e “cordialidade”. O Brasil foi constituído por ações violentas e sua transformação não pode ser pensada sem considerar essa possibilidade, nesse termo as referências ao assalto, ao seqüestro, ao crime organizado, entre outras, são inseridas na modalidade de uma reação sistêmica aos processos de exclusão, exploração e violência que definem a sociedade brasileira.

O caminho desenhado pela masculinidade negra no campo das relações violentas é o mesmo percorrido pelo processo colonial e escravista, mas representa um contra-fluxo gerado a partir da movimentação discursiva em torno da idéia de nação. A narrativa do *Rap* brasileiro configura-se como uma via de mão dupla, na ambigüidade de ser ao mesmo tempo vanguardista do ponto de vista do enfrentamento das desigualdades raciais, e reacionária no campo das desigualdades de gênero.

Lia Zanotta Machado argumenta que os valores da virilidade na sociedade brasileira se relacionam com assumir a posição de comando e de controle. Conforme a autora, a virilidade nem sempre é remetida a qualquer desempenho de atividades sexuais, é geralmente pensada como o desempenho de um comportamento social vinculado à coragem, ao destemor, à independência e a iniciativa (Machado 1998). Compreendemos que a masculinidade não pode ser explicada apenas pela idéia de virilidade, pois essa é somente uma de suas características manifestas e devemos buscar as suas dimensões menos manifestas para compreendermos a sua totalidade enquanto fenômeno cultural.

A análise da representação do masculino nas letras de *Rap* brasileiro confirma a tese de bell hooks de que a condição racial é uma variável importante na constituição da

masculinidade, ao mesmo tempo que refuta a centralidade da virilidade como comportamento definidor do masculino. O racismo interfere nas possibilidades de realização dos padrões de masculinidade do homem negro. Segundo Rita Segato, a masculinidade é uma identidade que confunde poder sexual, poder social e poder de morte. Nos segmentos mais subordinados das sociedades

los hombres [...] se autodefinen a partir de su cultura como personas con necesidad de estar en control, un proceso que comienza a aprender em lá primera infancia. Si este núcleo de control desaparece o se pone en duda, puede producirse una reacción a esa vulnerabilidad. [...] Esta crisis en rol masculino puede ser la dinamica central que es preciso analizar para tener acceso a las distintas facetas de la violación [...] os miembros de los grupos sociales mas bajos parecen ser especialmente vulnerables. En la clase trabajadora y las minorias raciales esa crisis alcanza sua máxima magnitud: en el fondo de la escala social, su sentido de la masculinidad es absolutamente fundamental (Plummer 1984 *apud*. Segato 2003: 37).

Segato nos apresenta uma dimensão multidimensional do ato de estupro. Ao inserir a perspectiva racial e da diferenciação social dos condenados por estupro ela ultrapassa a dimensão manifesta da masculinidade e indica como as dimensões cognitivas dos homens negros são afetadas pelo fenômeno do racismo. Isso se deve ao fato de que, tendo por base um corpo objetificado, a própria noção de controle é deslocada. Uma vez que a masculinidade negra se efetiva sob as acepções de uma conduta social não autônoma e subalternizada, a sua capacidade de autodeterminação encontra-se alijada pela conjunção de sistemas discriminatórios de base racial e sexista.

Remontando à crítica de bell hooks, Segato nos alerta para a compreensão de que a subjugação violenta da mulher como uma saída possível e viável para uma masculinidade malograda não deve ser considerada integralmente verdadeira. Ela nos indica que antes de ser um fenômeno puramente subjetivo, o estupro é um fenômeno intersubjetivo. Existem, na sua compreensão, companhias silenciosas com que o estuprador dialoga no seu ato.

Se trata de una aprehensión de los otros marcada por una comprensión de la centralidad y la estructura de la diferencia de género, así como una hipersensibilidad, trabajada por la socialización, a las exigencias que esa diferencia plantea al sujeto masculino para que este sea y tenga identidad como tal. Esas “compañías” silenciosas, que presionan, están incorporadas al sujeto y ya forman parte de él. Puede decirse, por tanto, que su acto, su delito, más que subjetivo, es intersubjetivo: participan otros imaginados (Segato *op. cit*, 36).

A interpretação do estupro como um ato intersubjetivo em que os termos da masculinidade se relacionam diretamente com dimensões subjetivas da sociedade incorporadas ao sujeito nos leva a suscitar algumas questões acerca da masculinidade expressa no *Rap* brasileiro. O discurso proferido, apesar de possuir características de um monólogo enunciado à sociedade, pode reservar em si algumas ressonâncias de “outras subjetividades”.

Mikhail Bakhtin afirma que uma obra literária possui uma dimensão polifônica resultante do discurso sobre o objeto o qual a obra se refere. Nesse sentido, uma obra literária nunca expressa apenas uma única fala, mas encerra em si uma conjunto de vozes silenciosas que já se exerceram sobre o objeto. A compreensão de que nas letras de *Rap* brasileiro temos ressonâncias de “outras subjetividades” nos parece próxima da proposição de Bakhtin sobre o caráter polifônica da literatura. Para ele

todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual esta voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falam sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações complexas, fundindo-se com uns isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (Bakhtin *op. cit.* p. 86).

Em outro trecho de sua obra ele apresenta a relação do autor com a polifonia do discurso na obra literária. A consciência e o processo de individualização do estilo do autor se constitui tendo por base essa complexa relação entre as diferentes linguagens e discursos com quem o autor dialoga ao compor uma obra de arte. Para Bakhtin o autor

acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagem da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda (pois isto contribui para sua tomada de consciência e individualização). Nesta estratificação da linguagem, na sua diversidade de vozes, ele também constrói seu estilo, mantendo a unidade de sua personalidade de criador e a unidade do seu estilo (*Idem*, p. 104).

Considerando tal possibilidade, estaremos frente à constituição de “margem silenciosa” da subjetividade do sujeito no *Rap*, onde se teceriam as descontinuidades entre raça e gênero. Nessa perspectiva, compreender a forma como o rap se expressa sobre o feminino como uma via possível para a realização de uma masculinidade malograda é apenas uma meia verdade, uma vez que esse ato, de acordo com a nossa interpretação, refere-se primeiramente a uma relação entre homens e não na relação entre homens negros e mulheres. Paul Gilroy, ao discutir a constituição de uma identidade negra transnacional, argumenta que o homem negro norte-americano, em sua luta política anti-racista, cria um modelo de relações sociais baseado na noção de virilidade. Segundo ele, o nacionalismo negro norte-americano, difundido mundialmente a partir da autobiografia de Malcolm X e, posteriormente, do filme baseado na mesma obra, transnacionaliza esse modelo, que se contrapõe ao padrão da superioridade branca (Gilroy 1995). Segundo esse autor, a supremacia branca e esse modelo negro de relações sociais baseado na noção de virilidade se assemelham na medida em que ambas têm no patriarcado seu principal elemento estruturante, o que faz com que o sexismo inerente à supremacia branca permaneça intacto diante da luta anti-racista. No paradigma da virilidade, o homem negro não tem, ou pelo menos assim o expressa em seu discurso político, a intenção de se integrar à estrutura social do patriarcado branco, mas sim, busca a constituição de uma “outra possibilidade patriarcal” à qual Gilroy dá o nome de “esquema da virilidade”.

Os vídeo-clipes de *Rap* dos Estados Unidos, principalmente aqueles do *Gangsta Rap*, constituem-se como uma persistente e expansiva divulgação desse “esquema da virilidade”. A utilização do corpo feminino e da posse de bens materiais afirmam a posição de poder negro associada à noção de virilidade encontram afinidade no padrão de relações de gênero e de virilidade dos homens negros de outras localidades agindo como a língua-franca do poder entre os países por onde o *Rap* circula. Os signos do poder, ligados ao *Gangsta Rap* dos Estados Unidos – carros, relógios, telefones celulares, anéis e correntes de metais preciosos, brincos, cédulas de cem dólares e mulheres – são comumente associados à vida do crime e aos guetos negros. Eles exibem uma imagem de poder ostensivo e vinculado ao ideal de homem negro que se contrapõe à imagem de um homem branco que não vive nas ruas por não ter habilidade e, principalmente, virilidade suficiente.

As ressonâncias desse “esquema de virilidade” fazem-se ouvir no *Rap brasileiro*. A representação do homem branco é a daquele que permanece intacto fisicamente apenas por estar protegido pelos esquemas de segurança que seu dinheiro pode comprar. Mas, em larga medida, esse “esquema da virilidade” é re-elaborado. A representação binária da mulher onde apenas uma categoria é “digna de respeito” e a negação da possibilidade de uma expressão legítima do poder por parte do homem negro são resultantes dessa re-elaboração.

Outra visão sobre a constituição da masculinidade negra norte-americana é a de bell hooks, que compreende a constituição da identidade masculina negra imbricada em uma complexa rede de relações que esses homens estabelecem com a supremacia branca capitalista patriarcal. Segundo sua argumentação, no mercado do trabalho livre, o homem negro não consegue se efetivar como o provedor da família, devido ao ingresso da mulher negra no mercado de trabalho e as dificuldades que ele encontra para esse acesso, frustrando mais uma vez a consolidação psíquica do homem negro como um ser humano livre (hooks 1992B).

As proposições de Gilroy sobre a existência de um “esquema de virilidade” na identidade política transnacional negra e a tese de hooks sobre as restrições para a afirmação masculina do homem negro se complementam. Elas nos permitem compreender que tomar a virilidade como fator explicativo da masculinidade negra, implica considerar o efeito causado pelo sistema de supremacia branca patriarcal capitalista. A virilidade do homem negro não pode ser tida, nesse caso, como um valor masculino em si, mas sim como um efeito reativo a uma condição de subalternização racial inerente a sociedades ex-escravistas, onde o modelo hegemônico que deve ser alcançado é o do patriarcado, o poder viril exercido plenamente pelo homem branco. O rap não consegue fugir a essa proposta e, reativo a esse desafio, vê no exercício da virilidade e sua ostentação, o caminho para desafiar o homem branco, seu interlocutor e oponente.

Na sociedade brasileira podemos encontrar diversos paralelos com as indicações de hooks e Gilroy. Conforme Segato nos indica, apesar da família patriarcal ter sido sempre característica das classes altas brasileira, entre as classes baixas e, particularmente, na população negra, encontram-se formas de organização familiar

similares àquelas tidas como típicas do parentesco afro-americano¹⁵ existente nos Estados Unidos da América (Segato 2005A: 432).

Na tradição dos cultos afro-brasileiros, a autora identifica uma flexibilização dos papéis de gênero, o que se reflete na constituição dos laços matrimoniais e no princípio de autoridade familiar. No contexto dos cultos, a mulher pode possuir uma personalidade viril sem que isso seja reconhecido como um ganho de atributos sexuais masculinos. De igual forma, uma atitude passiva em um homem não remete necessariamente à sua conduta sexual. Os planos do sexual, do social, do psíquico e do ritual se encontram claramente separados. Essa possibilidade de trânsito entre as posições estruturais no sistema de gênero é apoiada nos arquétipos dos Orixás e em outros elementos da mitologia, do ritual, e dos padrões da vida social em torno do culto que a autora chama da “códice afro-brasileiro”.

No panteão afro-brasileiro Orixás femininos podem ser tanto referências de feminilidade e de amor maternal quando exemplos de virilidade e força guerreira, superando, em algumas circunstâncias, entidades masculinas. No grupo de Orixás reconhecidos como masculinos encontra-se igual realidade sendo a pluralidade de personalidades passivas, viris e guerreira é existente. Para além dessas possibilidades delineadas pelos Orixás masculinos e femininos existem também aqueles são tanto masculinas quanto femininas, que seguem a mesma regra. No entanto, essa tradição africana encontra pouca referência no *Rap* brasileiro, e quando as referências ocorrem, servem mais como um elemento distintivo para contrapor-se à religiosidade cristã do que para instaurar uma lógica cultural diferenciada das relações de gênero.

A referência mais comum na constituição familiar expressa nas letras do *Rap* brasileiro é a família chefiada por mulheres. No entanto, ao contrário do que nos indica Segato sobre a flexibilização do papel masculino ligado aos cultos afro-brasileiros, no *Rap* temos uma narrativa sobre os papéis e posições tradicionais do masculino ligadas ao esquema de virilidade apontado por Gilroy, possivelmente por tratar-se de uma narrativa eminentemente masculina. O *Rap* brasileiro apresenta características de uma narrativa híbrida onde a representação do feminino e a constituição familiar transitam entre o padrão narrativo do *Rap* norte-americano e da flexibilização da estrutura familiar

¹⁵ Segato no indica que a modalidade familiar afro-americana que se constitui nos Estados Unidos a partir desse contexto e o que se chamou de famílias do tipo matrifocal, família materna negra ou ainda unidade doméstica consanguínea em oposição à unidade doméstica familiar.

afro-brasileira existente no Brasil. Resultaria desse fato, conforme nossa interpretação, a maior diversidade de posições femininas inscrita nas letras brasileiras em comparação às letras norte-americanas. No entanto, para além dessa pluralidade inicial, identificamos no *Rap* brasileiro referências aos conteúdos do esquema de virilidade e ausência total da flexibilização do papel masculino, própria da tradição religiosa afro-brasileira. Essa tradição parece não ter influenciado de forma significativa o *Rap* brasileiro, uma vez que as suas concepções culturais acerca das relações de gênero não são encontradas nas letras na mesma dimensão em que as divindades são citadas. Esta constatação merece mais atenção, numa análise futura, um caminho interpretativo possível é situar o rap no contexto de uma “política da identidade” que faz parte de uma ordem global e que, portanto, se desentende de formas de alteridade localmente construídas ao longo da história nacional (Segato 2002)

7 - Considerações finais

Pensar a masculinidade negra na sociedade brasileira a partir da realidade do *Rap* provocou-nos diversos estranhamentos. Um primeiro, já consagrado pela antropologia, foi a necessidade de tornar exótico o que nos é familiar. Vivenciá-lo como um objeto de estudo e não apenas com a trilha sonora do cotidiano configurou-se como uma experiência nova e com certeza marcará a relação que se estabelecer com ele daqui por diante.

Um segundo estranhamento é o de se ocupar com uma problemática que nos diz respeito, de forma particularmente dolorosa. Discutir a masculinidade negra e seus termos configurou-se como um exercício de depurar a cada dia uma parcela de nossa existência social fragilizada pelo racismo e sexismo. O processo de objetificação e do aleijamento da autonomia do homem negro deixou marcas profundas em nossas subjetividades e na forma como nos relacionamos com o mundo. A necessidade de pensar a masculinidade negra surgiu nesse ponto onde literalmente perdemos o controle entre o que se *é* e o que se quer *ser*. Isto ao buscar respostas para um projeto de masculinidade que não se efetiva nos termos que nos é apresentado, ao mesmo tempo em que não conseguimos efetivar outro projeto.

O racismo e o sexismo inerentes à sociedade capitalista brasileira fecha diversas passagens, mas também abre outras rotas. O que pretendemos com esse estudo foi analisar algumas dessas passagens e rotas e esboçar, de forma introdutória, algumas abordagens sobre esse tema tão pouco estudado que é a masculinidade heterossexual negra.

Um terceiro estranhamento refere-se a como, nós homens, utilizamos as mulheres como campo de batalha e vingança em relação a outros homens, desta forma percebemo-nos como colaboradores do regime que nos oprime. O *Rap* narra em suas letras uma percepção de que corresponder à expectativa racista é a pior estratégia de enfrentamento ao racismo, ao mesmo tempo em que obedece a expectativa sexista como estratégia de resistência ao sexismo. Desse complexo movimento emerge uma das ambigüidades do discurso do *Rap* de uma narrativa social de vanguarda anti-racista, ao mesmo tempo apresenta um discurso reacionário do ponto de vista anti-sexista.

As conexões estabelecidas entre raça, classe social e gênero configuram um quadro diversificado de posições que homens e mulheres ocupam na hierarquia social. Neste sentido, elas não representam apenas um conjunto de elementos que diferencia os indivíduos entre si, tais conexões são elementos estruturais de funcionamento do sistema social que reproduz desigualdade de poder baseada nas diferenças raciais, sociais e de gênero.

Um quarto tipo de estranhamento experimentado é o de deparar com uma narrativa social em que o colonialismo e o escravismo são elementos persistentes na sociedade brasileira. Esse estranhamento não decorre da surpresa em encontrar essas estruturas funcionando de forma estável na sociedade, mas sim de reconhecer que a teoria social pós-colonialista encontra equivalência na narrativa do *Rap*. Seria ele uma “teorização pós-colonial”, uma vez que, como apresentado, anteriormente uma narrativa literária corresponde necessariamente a uma tentativa de controle sobre a realidade social? Tal questão permanece sem resposta, uma vez que, não temos o conhecimento dos termos da “pós-colonialidade” brasileira.

Esses quatro estranhamentos indicam apenas algumas das questões levantadas por este estudo, ainda introdutório, sobre a masculinidade negra no Brasil. Faz-se necessário um aprofundamento de tais estudos para compreender de forma mais detida as problemáticas aqui indicadas.

Bibliografia

AMORIM, Lara. (1997) *Cenas de uma Revolta Urbana: movimento hip hop na periferia de Brasília*. Brasília. Dissertação de mestrado, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

ANDERSON, Benedict. (1989) *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo. Ática.

BAKHIN, Michael. (1998) *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo. Editora UNESP. 4ª Edição.

BHABHA, Homi K. (2005) **O Pós-colonial e o Pós-moderno: a questão da agência**. In_____. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte. Ed UFMG.

BUTLER, Judith. (2003) *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

CANDIDO, Antônio. (1967) **Crítica e Sociologia e A Literatura e a Vida Social**. In_____. *Literatura e Sociedade: estudos da teoria e história literária*. São Paulo. Cia Editora Nacional.

CARVALHO, José Jorge. (2000) *Um panorama da Música afro-brasileira: parte 1: Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*. Brasília, Dep. de Antropologia UnB., (Série Antropologia nº 275).

CECCHETTO, Fátima Regina. (2005) **O Debate Contemporâneo sobre Masculinidade**. In_____. *Violência e Estilos de Masculinidade*. Rio de Janeiro. Ed. FGV.

CHASE, Gilbert. (1957) *Do Salmo ao Jazz: a música dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo, Editora Globo.

CHATTERJEE, Partha. (2004) **A Nação em Tempo Heterogêneo**. In_____. *Colonialismo, Modernidade e Política*. Salvador. Ed UFBA.

CONNELL, Robert W. (1995) **Políticas da Masculinidade**. *Educação e Realidade*. 20(2) jul/dez.

DALCASTAGNÈ, Regina. (1996) *O Espaço da Dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília, Ed UnB.

DEL PRIORE, Mary. (1993) *Ao Sul do Corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil colônia*. Rio de Janeiro / Brasília. José Olympio Editora / Ed. UnB.

EDGERSON, David. (2006) **The Discourse of Ebonics: issues and challenges**. National Forum of Educations Administration and Supervision Journal. Vol. 23 n. 2.

FANON, Frantz. (1979) *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.

- FREYRE, Gilberto. (1983) *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro. José Olímpio Editora. 22.^a Edição.
- GARCIA, Allisson Fernandes. (2004) *Aparecimento e Trajetória da Cultura Hip Hop em Goiânia: 1985 – 1989*. Monografia de Especialização em História. Departamento de História, Universidade Federal de Goiás.
- GILROY, Paul. (1995) **Roots and Routes: black identity as an Outernational Project**. In GRIFFITH, Ezca, BLUE, Howard & HARRIS, Herbest (ed.). *Racial and Ethnic Identity: psychological development and creative expression*. London / New York. Routledg.
- GURALNIKC, Peter. (1992) **Soul**. In. Miller, Jim. (org) *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*. New York, Random House.
- HALL, Stuart. (1998) *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro. PP&A Editora.
- HANSEN, Barry. (1992) **Rhythm e Gospel**. In. Miller, Jim. (org) *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*. New York, Random House.
- HOLANDA, Sérgio B. de. (1982) *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro. J. Olimpio Editora. 15^a Edição.
- hooks, bell. (1992A) **Sexism and the Black Female Slave Experience** In_____. *Ain't I a Woman: black woman and feminism* Boston. South End Press.
- _____. (1992B) **Reconstructing Black Masculinity**. In_____. *Black Looks: race and representation*. Boston. South End Press.
- KEIL, Charles. (1969) *Urban blues*. Chicago: Univ. Chicago Press.
- LIGHT, Alan. (1992) **Rap and Soul: from the eighties onward**. In. Miller, Jim. (org) *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*. New York, Random House.
- OLIVEIRA, Pedro Paulo. (1998) **Discursos Sobre a Masculinidade**. In. *Estudos Feministas* Vol. 06 n. 1 Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ.
- PIMENTEL, Spensy. (acesso em janeiro de 2001) *O Livro Vermelho do Hip Hop*. <http://www.realhiphop.com.br/olivrovermelho/spensy_pimentel.htm>
- ROSE, Tricia. (1994) *Black Noise: rap music and black culture in black culture in contemporary America*. University Press of New England, Hannover.
- RUBIN, Gayle. (1975) **The Traffic in Women: notes on the “political economy” of sex**. In_____ REITER, Rayna. *Toward an Antropology of Women*. New York and London. Monthly Review Press.
- SAHLINS, Marshall. (1979) **O Marxismo e os dois Estruturalismo**. In_____. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro, Zahar.
- SAID, Edward W. (2001) *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras.

SEGATO, Rita Laura. (1998) *Os Percursos de Gênero na Antropologia e para além dela*. Brasília, Dep. de Antropologia UnB,. (Série Antropologia nº 236).

_____. (2002) **Identities políticas y alteridades históricas**. Una crítica a las certezas del pluralismo global". *Nueva Sociedad* Nº 178 "Transnacionalismo y Transnacionalización", marzo-abril 2002, pp.104-125.

_____. (2003) **La Estructura de Gênero y el Mandato de Violacion**. In_____ *Las Estructuras Elementales de la violencia*. Bernal. Universidad Nacional de Quilmes.

_____. (2005A) *Raça é Signo*. Brasília, Dep. de Antropologia UnB. (Série Antropologia nº 372).

_____. (2005B) **Investigando a Natureza: família, sexo e gênero no Xangô de Recife**. In_____. *Santos e Daimones*. Brasília. Ed UnB.

_____. (2006) *La nacion e seus otros: raza, etnicidad, diversidad religiosa em tiempos de la políticas de la identidad*. Buenos Aires. Prometeo.

VIANNA, Hermano. (1997) *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro. Zahar. 2.^a Edição

_____. (2000) **O Funk como Símbolo da Violência Carioca**. In. VELHO, G. & ALVITO, M. (orgs) *Cidadania e Violência*. Rio de Janeiro. Ed. da UFRJ / ED. FGV. 2.^a Edição.

_____. (2002) *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro. Zahar / Ed. UFRJ. 4.^a Edição

VINAY, Gianfranco. (1977) **La Musica Americana**. In_____ *La Historia de la Musica*, 11 – El Siglo XX. Segunda parte. Madri. Ediciones Turner.

WEBER, Max. (1994) **A Economia e as Ordens Sociais**. In_____. *Economia e Sociedade*. Brasília. Ed. da UnB. 3.^a Edição.

WELZER-LANG, Daniel. (2001) **A Construção do Masculino: dominação das mulheres e homofobia**. In. *Estudos Feministas* v. 2 n. 9 Rio de Janeiro, IFCS/UFRJ.

WILLIAMS, Brackette F. (1996) **Introduction: mannish and gender after the act**. In_____. *Women out of Place: the gender of agency and the Race of nationality*. New York and London, Routledge.

ZALUAR, Alba. (1994) *Condomínio do Diabo*. Rio de Janeiro, Revan / Ed. UFRJ.

ZANOTTA MACHADO, Lia. (1998) **Masculinidade, Sexualidade e Estupro: as construções da virilidade**. In *Cadernos Pagu*. nº 11 Trajetórias de gênero, masculinidades... Campinas, Ed. da Unicamp.

Glossário

157: roubo e/ou ladrão, Ato de subtrair um bem móvel alheio mediante ameaça ou violência.

Bebel: *termo utilizado no ambiente do rap de Brasília e Goiânia para designar aquelas mulheres identificadas como “vagabundas”.*

Boquete: *refere-se à prática de felação.*

Boy: *abreviação do termo Playboy que define o jovem da elite.*

Cafungar; *cheirar cocaína.*

Dindin: *Dinheiro.*

Dona de responsa: *termo utilizado para designar uma mulher que é respeitada ou que deve ser respeitada.*

Gelei: *ter medo.*

Marra: *refere-se à força. Por exemplo: “tomar na marra”, subtrair algo de alguém usando a força; pode referir-se também a disposição para o enfrentamento; ou ainda como firmeza na defesa de seu ponto de vista.*

Nano: *termo que designa irmão; amigo; pode referir-se também a alguém que participa do Movimento Hip Hop*

Pago pau: *termo utilizado para designar um bajulador; também pode indicar que se tem respeito por alguém.*

Parcerero: *companheiro, refere-se a um sentimento de intimidade e de comprometimento entre amigos.*

Pó: *cocaína; pode apresentar-se na variação farinha.*

Preto Tipo A: *homem de pele negra que é reconhecido como portador de grandes qualidades morais; de primeira qualidade.*

Sangue Bom: *uma variação de parceiro; indica um elevado grão de admiração, pode ou não se relacionar a um amigo.*

Se ligar: *ficar atento; pode apresentar a variação “ficar ligeiro”.*

Tecar: *cheirar cocaína.*

Tiozinho: *um homem mais velho, que apesar de desconhecido motiva respeito.*

Trampo: *trabalho; pode apresentar a variação “rala”.*

Vacilão: *alguém que comete um engano, ou que está equivocado.*

Zuando: *fazer piada com alguém ou alguma coisa; pode apresentar a variação “tirar um sarro”.*