



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

TAÍS SANTANA GONÇALVES

PRETO TIPO A: *Um manual para mais de 50 mil mãos*

Construção das masculinidades heterossexuais negras no *Rap* brasileiro a partir da década de 90 e seus impactos nas relações de gênero

Pós-Graduação em História, Sociedade e Cultura

SÃO PAULO

2019

Taís Santana Gonçalves

PRETO TIPO A: *Um manual para mais de 50 mil manos*

Construção das masculinidades heterossexuais negras no *Rap* brasileiro a partir da década de 90 e seus impactos nas relações de gênero

Monografia de Conclusão de Curso para Pós-Graduação, como exigência para a obtenção de título de Especialização *Lato Sensu* em História, Sociedade e Cultura, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP), sob a orientação do Prof. Me. Amailton Azevedo.

SÃO PAULO

2019

TAÍS SANTANA GONÇALVES

PRETO TIPO A: *Um manual para mais de 50 mil mãos*

Construção das masculinidades heterossexuais negras no *Rap* brasileiro a partir da década de 90 e seus impactos nas relações de gênero

Relatório final, apresentado a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como parte das exigências para a obtenção do título de Especialização *Lato Sensu*.

São Paulo, ____ de _____ de ____.

AVALIAÇÃO

Prof. Me. Amailton Azevedo

Afiliações

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar o tema “masculinidades negras” inserido nas letras de *Rap* brasileiro. O presente trabalho teve como fonte principal letras de músicas que foram gravadas por grupos já existentes entre a década de 90 a 2004.

A forma como essas narrativas foram construídas ao longo desse recorte de tempo tornou possível uma ampla visualização das masculinidades negras presentes neste contexto e suas representações e relações de gênero, para justificar e até mesmo exercer uma espécie de controle dentro de sua realidade social.

As proporções sociais no que diz respeito às masculinidades negras e os tentáculos do racismo como pilar para execução desses papéis relacionados a gênero nos mostram a postura limitada pautada em virilidade como elemento fundamental que explica o comportamento masculino expresso por homens negros no *Rap* e em suas vidas pessoais.

Palavras-chave: Masculinidades Negras; Rap brasileiro; Relações de gênero; Feminismo Negro.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the theme "black masculinities" inserted in the lyrics of Brazilian Rap. The present work had as main source lyrics of songs that were recorded by groups already existing between the 90s and 2004.

The way these narratives were constructed over this timeframe made possible a broad visualization of the black masculinities present in this context and their representations and gender relations, to justify and even exert a kind of control within their social reality.

The social proportions regarding black masculinities and the tentacles of racism as a pillar for the execution of these gender-related roles show us the limited posture based on virility as a fundamental element that explains the male behavior expressed by black men in Rap and in their lives.

Keywords: Black Masculinities; Brazilian rap; Gender relations; Black feminism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
REFERENCIAL TEÓRICO	9
METODOLOGIA.....	12
1 – O RAP NACIONAL DA DÉCADA DE 90: O REFLEXO DA CONSTRUÇÃO DE MASCULINIDADES NEGRAS	13
2 – A CONSTRUÇÃO DAS MASCULINIDADES NEGRAS E SEUS ESTEREÓTIPOS APRESENTADOS NO RAP	17
3 – REFLEXÕES DO FEMINISMO NEGRO CONTEMPORÂNEO SOBRE MASCULINIDADES: PENSANDO MASCULINIDADES NEGRAS.....	24
4 – IMPACTOS DA CONSTRUÇÃO DAS MASCULINIDADES NEGRAS HETEROSSEXUAIS EM SUAS RELAÇÕES DE GÊNERO.....	32
5 – MULHERES NEGRAS NO RAP: O COMBATE AO RACISMO E AO MACHISMO, NO PALCO E NA VIDA	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

INTRODUÇÃO

Antes de partir ao ponto principal desta pesquisa, se faz necessária uma reflexão do que de fato entende-se por ser homem negro no *Rap*, este que convive diariamente carregado por estereótipos que contemplam classe social, gênero e raça. Sendo assim, realizar esta discussão é compreender sua pluralidade diante de uma só construção ao ideal de masculinidade.

Dito isso, podemos começar a pensar na problemática que é a maneira como estes homens lidam com sua masculinidade, um tema tido como tabu ainda nos dias atuais, sendo encaminhado a passos lentos se comparado a velocidade em que mulheres negras discutem suas pautas e descolonizam seus ideais em coletivo.

É sabido que existe uma hiperssexualização do corpo negro no Brasil, onde homens negros são idealizados como viris, selvagens, “bem dotados” e bons de cama. O que inviabiliza ainda mais a ampliação da discussão aberta sobre o tema em questão.

Túlio Custódio, membro do coletivo Sistema Negro e também Sociólogo, irá pensar masculinidades negras em um país como o Brasil como raça, classe e gênero em conjunto, pois todas as relações de poder irão influenciar na construção da identidade. Considerando que “o bom homem negro é o que performa a ética branca”, como se a masculinidade expressa pelo homem branco fosse parâmetro do que é correto, que está inteiramente ligado ao estereótipo de homem trabalhador, que tem poder de consumo e provedor.

É o que irá dizer Frantz Fanon, filósofo e psiquiatra francês, a respeito da expectativa de que o homem negro se enquadre em uma norma ética que não lhe pertence em sua obra “*Pele negra, máscaras brancas*”, publicado na década de 50.

Outro estudioso que também refletiu sobre o tema abordado foi Stuart Hall, em “*Cultura e representação*”, onde analisa a presença do negro no cinema e na publicidade ocidental. Hall pensa na formação dos estereótipos em torno dos contrastes: se o homem branco é tido como trabalhador e civilizado, em contrariedade vem o homem negro, assumindo o papel de preguiçoso e primitivo. Diante desse raciocínio, podemos voltar ao ponto central da pesquisa, trazendo para o foco a construção da identidade própria dos homens negros por meio do *Rap*. É importante ressaltar que embora o exemplo máximo de masculinidade seja aquela

vivida pelos brancos, a realidade do homem negro logo se debruça com um cenário particular. O Atlas da Violência (2017), produzido com embasamento realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e pelo Ipea, trazem à tona um diagnóstico já conhecido: jovens negros são as principais vítimas de homicídio no Brasil.

Jé Oliveira, que é ator e diretor da peça “*Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos homens*”, que apresenta o que vivem os homens negros de periferia, com trilha composta pelos maiores sucessos dos Racionais Mc’s. A cultura hip hop em geral foi uma grande referência na construção de identidade de homens negros ao longo das últimas décadas. “Ali a gente encontra uma ética da rua, uma ética de masculinidade que é, sim, machista, mas também é uma ética de respeito ao acordo, de respeito às amizades, às mães, às avós.”, pontua o diretor.

Ampliando o debate para o campo dos afetos, nota-se que discussões sobre relacionamentos inter-raciais adquire cada vez mais relevância. No ano de 2015, Helen Lobanov, feminista negra, publicou um vídeo nas redes sociais que causou comoção ao expor sua insatisfação ao perceber o grande número de homens negros que recriminavam publicamente mulheres negras que optavam por manter relações com homens brancos, ao mesmo passo em que elas são preteridas nas relações afetivas, conforme comprovado no Censo do IBGE de 2010.

Lubanov sintetiza ao dizer que a desconstrução do homem negro é dificultada, pois se apoderam do machismo, que é teoricamente o único “poder” que possuem na sociedade. E completa dizendo que não culpa nenhum homem negro em particular pela solidão da mulher negra, contudo é necessário que estes homens admitam que é uma realidade efetiva e que ouçam o que é pautado pelas mulheres negras.

Ou seja, no que permeia o ato da palmitagem, Túlio Custódio entende historicamente um corpo que sempre foi tratado como mercadoria, que permanece atualmente e exclusivamente como fetiche, concordando que mesmo o desejo e o afeto são construções sociais, implicando diretamente nas relações afetivas e sexuais dos homens negros.

Por estes motivos, essa problematização é realizada por meio das letras de *Rap* do grupos emergentes entre a década de 90 até 2004, com certo enfoque no grupo “Racionais Mc’s” pelo fato dos artistas terem produzido uma narrativa de

intensa recepção em massa, pois se tornaram o grupo de *Rap* mais famoso no Brasil na década de 90 e, por conseguinte, populares.

REFERENCIAL TEÓRICO

A intenção desta pesquisa não engloba a contextualização da História do *Rap* em particular, uma vez que outros estudiosos já o fizeram em trabalhos anteriores. Logo, fica aqui a possibilidade de reflexão para que possamos pensar as representações deste gênero musical considerados os mais famosos no meio, bem como sua participação efetiva na construção de ideais de masculinidades negras e, por consequência dos fatores os quais serão apresentados, sendo reproduzida o que mulheres negras vinculadas ao feminismo negro contemporâneo estão intitulado como masculinidades frágeis, o que implica diretamente em suas relações.

Sendo assim, se faz necessário compreender os conceitos centrais que englobam o tema deste trabalho e, logo, conectar pensamentos de autores que vêm discutindo o tema, investigando possíveis caminhos que nos permitam problematizar os processos de construção de masculinidades negras. De acordo com Connell (1995), Badinter (1993), Louro (2004) e Moita Lopes (2002) as masculinidades são construídas com base em projetos de masculinidades hegemônicas. Frosh, Phoenix e Patman (2002) reforçam essa assertiva destacando que as masculinidades negras são construídas a partir da estrutura falocêntrica.

Ao analisar o homem negro conforme descrito nas letras das músicas dos Racionais e outros grupos de *Rap* nacional, percebe-se uma notável sensação de serem um problema. “Como é a sensação de ser um problema?” Essa foi a pergunta feita ao sociólogo estadunidense Willian Eduard Burghardt Du Bois ([1902] 1999:35). Du Bois descreve que “ser um problema” é uma estranha experiência de viver os “agradáveis desprezos” de uma vida marcada por um “recíproco desdém” e uma limitação da vida à um insosso sicofantismo, ou seja, uma vida ordinária, caluniada, parasitada, uma vida de homens negros reduzida “a um hostil silêncio ao pálido mundo que os cerca ao escárnio, desconfiado de tudo o que é branco; ou consumindo-se numa amarga lamúria” ([1902] 1999:38).

Para Du Bois, o problema não se concentra apenas à premissa do homem negro ser de fato um problema, até mesmo porque para ele o negro não representa um problema em si, porém sim, aos olhos do branco que atrelado ao conjunto de relações de poder e subjetivação que irão aprisionar o olhar do negro sobre si mesmo. A partir disto, podemos refletir as masculinidades negras do ponto em que:

Ao se ver como problema, o homem negro aceitará o olhar distorcido daquele que o despreza.

O psiquiatra e psicanalista martinicano Frantz Fanon, retoma as indagações duboisianas meio século depois em *“Pele Negra, Máscaras Brancas”*, trazendo em suas reflexões sobre as relações sociais ao campo do desejo. Afinal, “o que quer o homem negro?” Fanon expõe os dilemas subjetivos vividos pelo homem negro em torno de sua racialização. Quando o homem negro busca-se nos olhos do outro, enfrenta o drama de “tentar ver e não ver nada, a não ser uma estrela... longe, meio ofuscada” (RACIONAIS, 2002). Conforme Ralf Ellison afirma:

Sou um homem invisível. Não, como um fantasma que assombrava Edgar Allan Poe, nem um desses ectoplasmas de filme de Hollywood. Sou um homem de substância, de carne e osso, fibras e líquidos – talvez se possa até dizer que possuo uma mente. Sou invisível, compreendam, simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver. (Ellison, 1999)

“Gênero, Raça e Ascensão Social” é um texto de enorme relevância de Sueli Carneiro (1995), onde esses conceitos de masculinidades negras são o foco central para que ela se debruce em uma devolutiva também referente a outro texto, escrito por Joel Rufino (1994), no qual o autor compara mulheres negras e brancas, respectivamente, com fuscas e monzas, sustentando sua explicação que quem muda de um fusca (mulher negra), para um monza (mulher branca), conseqüentemente muda de status social, deixando de ser um “pé-rapado” aos olhos da sociedade.

Sueli Carneiro, por sua vez, direciona sua crítica diretamente às ilusões comparativas feitas entre um homem negro que ascende socialmente com homens brancos, detentores de poder político e econômico. Segundo Carneiro, esta comparação é carregada por uma ansiosa e ilusória possibilidade de poder de escolha que permitiria a este homem negro, por exemplo, casar com uma mulher branca. Carneiro destaca ainda que o desejo de realização social de homens negros é um desejo de branqueamento por meio do matrimônio:

Qualquer homem negro no Brasil por mais famoso que seja ou por maior mobilidade social que tenha experimentado não tem poder real. Não é dono dos brancos, não tem controle das grandes empresas, não tem representação política ou reconhecida importância intelectual e acadêmica. Esses são os elementos concretos que investem de poder pessoas ou segmentos em nossa sociedade. (Carneiro, 1995: 547)

No tocante das relações afetivas entre homens negros e mulheres negras e não negras, serão expostos neste trabalho o que intelectuais feministas negras contemporâneas vêm produzindo a respeito dessas masculinidades, para que assim sejamos capazes de compreender os processos problemáticos que englobam o tema.

O que o feminismo negro nos convida a entender é que essas reflexões a respeito de masculinidades negras somente fazem sentido se pensarmos em relações sociais concretas, cujo uso da interseccionalidade de *Black Experience* e *Blackness* funcionam como mediação para a investigação de modo autocrítico e crítico:

Antes que homens negros possam produtivamente mobilizar o feminismo negro sobre questões da masculinidade negra, eles devem, contudo, aceitar que sua vitimização como homens negros não os exime da participação no patriarcado [...] Existe um desafio real para homens negros que conscientemente policiam seu próprio privilégio patriarcal (IKARD, 2002, p. 310)

A questão imposta é que muitos homens negros não se sensibilizam pelo fato de não questionarem o patriarcado que submetem às mulheres negras do qual também são submetidas em suas relações inter-raciais com homens brancos (hooks, 1992 [1984]; 2004).

Deste modo, em conexão com os escritos dos intelectuais mencionados e também outros estudos, que esta pesquisa tem por comprometimento a problematização dos processos de construção de masculinidades negras e seus respectivos impactos nas relações de gênero.

METODOLOGIA

No início da pesquisa, foram estabelecidos critérios para localizar a documentação que tornaria possível a viabilização de uma reflexão sobre masculinidades negras e suas construções por meio do *Rap* brasileiro, em particular, das letras de rap dos Racionais Mc's e também outros *rappers* emergentes da época, estabelecendo então um diálogo em âmbito acadêmico entre autores que pautam o tema, porém não da maneira a qual será abordada neste trabalho.

A nível de conhecimento, foram recorridos os seguintes tipos de documentação: artigos acadêmicos, revistas, livros e letras de músicas.

1 – O RAP NACIONAL DA DÉCADA DE 90: O REFLEXO DA CONSTRUÇÃO DE MASCULINIDADES NEGRAS

Antes de partir ao ponto principal desta pesquisa, se faz necessária uma reflexão do que de fato entende-se por ser homem negro no rap, no contexto econômico, social e racial brasileiro, este que convive diariamente carregado por estereótipos que contemplam classe social, gênero e raça. Sendo assim, realizar esta discussão é compreender sua pluralidade diante de uma só construção ao ideal de masculinidade.

Dito isso, podemos começar a pensar na problemática que é a maneira como estes homens lidam com sua masculinidade, um tema tido como tabu ainda nos dias atuais, sendo encaminhado a passos lentos se comparado a velocidade em que mulheres negras discutem suas pautas e descolonizam seus ideais em coletivo.

É sabido que existe uma hiperssexualização do corpo negro no Brasil, onde homens negros são idealizados como viris, selvagens, bem dotados e bons de cama. O que inviabiliza ainda mais a ampliação da discussão sobre o tema em questão.

Túlio Custódio, membro do coletivo Sistema Negro e também Sociólogo, irá pensar masculinidades negras em um país como o Brasil como raça, classe e gênero em conjunto, pois todas as relações de poder irão influenciar na construção da identidade. Considerando que “o bom homem negro é o que performa a ética branca”, como se a masculinidade expressa pelo homem branco fosse parâmetro do que é correto, que está inteiramente ligado ao estereótipo de homem trabalhador, que tem poder de consumo e provedor.

É o que irá dizer Frantz Fanon, filósofo e psiquiatra francês, a respeito da expectativa de que o homem negro se enquadre em uma norma ética que não lhe pertence em sua obra “*Pele negra, máscaras brancas*”, publicado na década de 50.

Outro estudioso que também refletiu sobre o tema abordado foi Stuart Hall, em “*Cultura e representação*”, onde analisa a presença do negro no cinema e na publicidade ocidental. Hall pensa na formação dos estereótipos em torno dos contrastes: se o homem branco é tido como trabalhador e civilizado, em contrariedade vem o homem negro, assumindo o papel de preguiçoso e primitivo.

Diante desse raciocínio, podemos voltar ao ponto central da pesquisa, trazendo para o foco a construção da identidade própria dos homens negros por

meio do *Rap*. É importante ressaltar que embora o exemplo máximo de masculinidade seja aquela vivida pelos brancos, a realidade do homem negro logo se debruça com um cenário particular. O Atlas da Violência (2017), produzido com embasamento realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e pelo Ipea, trazem à tona um diagnóstico já conhecido: jovens negros são as principais vítimas de homicídio no Brasil.

Jé Oliveira, que é ator e diretor da peça “*Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos homens*”, que apresenta o que vivem os homens negros de periferia, com trilha composta pelos maiores sucessos dos Racionais Mc’s. A cultura hip hop em geral foi uma grande referência na construção de identidade de homens negros ao longo das últimas décadas. “Ali a gente encontra uma ética da rua, uma ética de masculinidade que é, sim, machista, mas também é uma ética de respeito ao acordo, às amizades, às mães, às avós.”, pontua o diretor.

As primeiras manifestações da cultura hip hop no Brasil surgem em 1982. Nota-se, sobretudo uma grande influência norte-americana: Ouvia-se de modo considerável o Soul e o Funk nos anos 1970 no Brasil e, de acordo com 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 m 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).

O que Hermano Vianna entende como movimentação estética e a denominando de *Bailes Blacks*, que no final dos anos 1970 foi o principal motivador de jovens a se integrarem no movimento que vinha ganhando corpo no início dos anos 1980, antes como *Break* e em seguida como Movimento *Hip Hop*.

Importa dizer que alguns nomes conhecidos por integrar o Movimento *Hip Hop* corroboram a tese do jornalista Hermano Vianna, como Thaíde, por exemplo, um dos pioneiros do *Hip Hop* de São Paulo, compreendendo que não houve ruptura

na relação do Soul com o movimento Black Power nos Estados Unidos, que é entendida por este como sendo um princípio de afirmação política e estética, de forma simultânea.

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 repara a cunho de mudança significativa da década de 1980 para os dias de hoje é que naquele período havia um déficit no que diz respeito a um pensamento estruturado, o que atualmente é quase que a matéria prima para produções musicais e discussões no meio do *Rap*, que define de modo nítido qualquer expressão dos envolvidos, um ato político como forma de protesto, diferente do que acontecia anteriormente.

Os integrantes do grupo Racionais MC's reforçam a opinião de Thaíde. Quando entrevistados pela revista Raça Brasil sobre o que originou o nome da banda, Edy Rock rebate: “Vem do 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, também integrante do grupo, completa: “Naquela época o rap era muito bobo. Rap de enganar, liga mano? Não forçava a pensar” (*ibidem*). O primeiro elemento a se tornar popular no Brasil foi o *Break*, dado importante de ser ressaltado pelo fato de que, se analisarmos o Hip Hop brasileiro dos anos 1990, teríamos uma espécie de falsa impressão que este teve início na cidade de São Paulo, e em sequência, em Brasília, para a partir disto se propagar para outras capitais do Brasil. Essa visão se consolidou de forma corriqueira nos meios de comunicação por buscar como origem do Hip Hop brasileiro, o Rap e não o *Break*. No ano de 1984, no Brasil, já eram comuns as ‘gangs de breaks’, quando o Rap veio a ser gravado apenas no final da década de 1980 (Garcia 2004).

O primeiro Rap nacional foi gravado no ano de 1988, numa coletânea chamada *Hip Hop Cultura de Rua*, que agrupou diversos cantores da cidade de São Paulo, dentre eles DJ Hum e Thaíde, considerados os pioneiros no *Rap* nacional, e é claro o grupo Racionais MC's, um dos principais grupos na época e na atualidade. No ano de 1992, é criado na cidade de Brasília, o selo independente *Discovery* que

divulga o *Rap* brasileiro por todo o Brasil. (Amorim 1997:23). Partindo dessa premissa, as duas cidades, São Paulo e Brasília, passam a ser os dois principais centros gravadores do *Rap* Nacional, feito esse que não deve ser entendido com exclusividade, afinal na atualidade existem outros mecanismos divulgadores do *Rap*, ou seja, além de cd's, a internet é o espaço onde a maioria dos grupos conseguem difundir suas produções.

A reflexão sobre a ideia de hibridismo é interessante para podermos pensar a constituição do *Rap* brasileiro, partindo do pressuposto que antes de representar um processo de colonialismo cultural ou uma alienação das camadas populares de sua manifestação musical, ele representa um produto cultural que tem como origem um encontro de estruturas musicais. Se continuarmos refletindo com base nas indicações de Carvalho para a compreensão do *Rap* brasileiro, a junção, para ser bem sucedida, deve ser percebida pelo ouvinte. Gerando como resultado final não um híbrido resultante da fusão da música popular brasileira com manifestações norte-americanas, mas sim uma variedade de peças musicais que reforçam a genealogia local e seus ritmos. Dito isso, a tese que identifica a emergência de um autêntico “*Rap Nacional*” como resultado do colonialismo cultural e um processo de alienação das camadas populares mostra-se incoerente, quando o que se integra não representa um perigo para a estrutura local, afinal não existe a pretensão de substituí-la, princípio inerente ao processo colonial.

Deste modo, para além das formas mais tradicionais da sonoridade do *Rap* se apropriando do *Soul* e do *Funk* norte-americanos, temos por assim dizer no Brasil uma gama de utilizações das músicas regionais, fora a convencionalmente chamada de *Black Music Brasileira* – uma vertente da *Música Popular Brasileira* que remontou as experiências musicais do *Soul*, *Funk* e *Disco Music* norte-americano. Essa dita *Black Music Brasileira* possui nos nomes de Tim Maia, Cassiano, Jorge Bem, Sandra de Sá, Banda Black Rio, Hildon, entre outros, os principais cantores representantes citados nas letras dos MC's e *sampleados* pelos Djs.

2 – A CONSTRUÇÃO DAS MASCULINIDADES NEGRAS E SEUS ESTEREÓTIPOS APRESENTADOS NO RAP

De acordo com Connell (1995), Badinter (1993), Louro (2004) e Moita Lopes (2002) as masculinidades são construídas com base em projetos de masculinidades hegemônicas. Frosh, Phoenix e Patman (2002) reforçam essa assertiva destacando que as masculinidades negras são construídas a partir da estrutura falocêntrica.

Ao analisar o homem negro conforme descrito nas letras das músicas dos Racionais MC's e outros *rappers* emergentes na época, percebe-se uma notável sensação de serem um problema. “Como é a sensação de ser um problema?” Essa foi a pergunta feita ao sociólogo estadunidense Willian Eduard Burghardt Du Bois ([1902] 1999:35). Du Bois descreve que “ser um problema” é uma estranha experiência de viver os “agradáveis desprezos” de uma vida marcada por um “recíproco desdém” e uma limitação da vida à um insosso sicofantismo, ou seja, uma vida ordinária, caluniada, parasitada, uma vida de homens negros reduzida “a um hostil silêncio ao pálido mundo que os cerca ao escárnio, desconfiado de tudo o que é branco; ou consumindo-se numa amarga lamúria” ([1902] 1999:38).

Para Du Bois, o problema não se concentra apenas a premissa do homem negro ser de fato um problema, até mesmo porque para ele o negro não representa um problema em si, porém sim, aos olhos do branco que atrelado ao conjunto de relações de poder e subjetivação que irão aprisionar o olhar do negro sobre si mesmo.

A partir disto, podemos refletir as masculinidades negras do ponto em que: ao se ver como problema, o homem negro aceitará o olhar distorcido daquele que o despreza.

O psiquiatra e psicanalista martinicano Frantz Fanon, retoma as indagações duboisianas meio século depois em “*Pele Negra, Máscaras Brancas*”, trazendo em suas reflexões as relações sociais ao campo do desejo. Afinal, “o que quer o homem negro?” Fanon expõe os dilemas subjetivos vividos pelo homem negro em torno de sua racialização. Quando o homem negro busca-se nos olhos do outro, enfrenta o drama de “tentar ver e não ver nada, a não ser uma estrela... longe, meio ofuscada” (RACIONAIS, 2002). Conforme Ralf Ellison afirma:

Sou um homem invisível. Não, como um fantasma que assombrava Edgar Allan Poe, nem um desses ectoplasmas de filme de Hollywood. Sou um homem de substância, de carne e

osso, fibras e líquidos – talvez se possa até dizer que possui uma mente. Sou invisível, compreendam, simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver. (Ellison, 1999)

É certo dizer que as identidades de gênero estão intimamente ligadas na narrativa do *Rap*. Se propusermos pensar a pluralidade de masculinos existentes nas letras do *Rap* brasileiro, se faz necessário pensarmos em conjunto a pluralidade de femininos. Quando se trata de representações de gênero, liga-se a ideia da autonomia, o principal recurso para definir e diferenciar a ideia do que é ser masculino das demais condições de gênero. O objetivo desta pesquisa não é discutir de forma detalhada a relação entre metrópole e a vida mental dos cidadãos. Porém, alguns apontamentos referentes à vida nas cidades se fazem cruciais para que sejamos capazes de compreender o processo de construção da narrativa sobre a autonomia no *Rap*.

A começar pelo fato de que a constituição do espaço urbano é marcada pela segregação e fragmentação. O processo irregular de expansão urbana dos grandes centros urbanos brasileiros, diretamente ligado a desigualdades sócio econômicas e a hierarquização de divergências culturais e raciais se mostram grandes contribuintes para a ocupação do espaço da cidade de forma diferenciada pelos segmentos populacionais.

Em cidades brasileiras específicas, as favelas existem há cerca de um século e representam a persistência de uma política pública de segregação que vem se dando de modo progressivo, seguido ao período de desagregação do sistema escravista no final do século XIX. Essa constituição de cidades distintas racialmente dentro de um núcleo urbano é uma realidade em várias regiões brasileiras.

Em sua obra “*Os Condenados da Terra*”, Frantz Fanon destaca a diferença entre a cidade do colonizador e dos colonizados. Segundo ele, a cidade do colono é uma cidade sólida, toda de ferro e pedra. Uma cidade munida de asfalto e iluminação, onde os caixotes de lixo regurgitam de sobras desconhecidas, nunca vistas, nem ao menos sonhadas (Fanon 1979: 28). Fanon ainda insere uma cisão entre o espaço habitado pelo colonizador e o do colonizado partindo da afirmação que essas zonas não são próximas. O autor descreve a cidade do colonizado 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 acocorada, uma cidade ajoelhada, uma díade acuada. (*idem*, p. 29).

Para além de uma cisão, ele apresenta o princípio de auto exclusão, onde uma zona não pode acender à outra, e as linhas imaginárias que separam esses dois mundos é constantemente vigiada e guardada pelo poder militar, pela polícia e demais instituições de cunho punitivo existentes na sociedade.

As duas versões sobre a cidade são ao mesmo tempo controversas e combinadas, porém negadas uma sobre a outra mutuamente. Para Fanon, o espaço urbano colonial é dividido: a cidade é um lugar onde os diferentes ocupam ao mesmo tempo, entretanto, sem margem para se confundirem ou até mesmo para terem contatos demasiados. O *Rap* é uma narrativa composta na região de fronteira entre essas “cidades” e busca demarcar a autonomia do setor subalternizado no que diz respeito aos processos de segregação espacial, exclusão sócio econômica e discriminação racial. Essa demarcação se faz narrando-se as categorias de gênero e as alinhando às posições estruturais das relações de poder na sociedade brasileira.

Ao discutir o caso do funk carioca, Hermano Vianna, sustenta seu argumento dizendo que a interação entre as elites e as classes populares no Rio de Janeiro sempre precisou da figura dos mediadores culturais que executam a comunicação entre os dois mundos, que ainda de próximos espacialmente, se encontram em permanente segregação. O autor afirma que 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 mostrada por ele nos parece bastante pertinente para o processo e compreensão da realidade brasileira no que se refere à relação entre as elites e a “periferia”, auto definição das camadas populares nas letras de *Rap* brasileiro. A grosso modo, entendemos o *Rap* como sendo uma das instâncias mediadoras nessa relação entre os dois lados existentes na vida urbana, ao assumir o lugar de fala da dita “periferia”.

O *Rap* realiza uma mediação que reforça as cisões e rupturas da ordem social, negando qualquer possibilidade da existência de um equilíbrio nas relações dadas entre a elite e a periferia. Vianna explica essa situação colocando como

potencial desestabilizador do *Rap* a sua capacidade de questionar as posições dos atores sociais e forçá-los por assim dizer, em tempo constante, a se depararem com as incongruências destas posições.

Quando pautamos o discurso da autonomia no *Rap* brasileiro, estamos nos referindo à busca de alternativas dos processos de subalternização ao qual a “periferia” vem sendo submetida. Se pensarmos a rua como sendo metáfora da esfera pública, representando o lugar da busca dessas alternativas ocupado pelos homens e valores morais ligados exclusivamente ao masculino. É importante observarmos esse ponto, pois mesmo quando o *Rap* composto por homens fala sobre a subalternização feminina, eles referem-se às suas mulheres e não a condição generalizada das mulheres.

A intenção desse comentário é trazer a reflexão de que a “rua” funciona basicamente na narrativa como uma metáfora para espaços dados como masculinos. Como por exemplo, o comércio, a cadeia e a política podem ser resumidos pela metáfora “rua”.

É comum que nas letras de *Rap* haja alusão à vida dentro de uma cela da delegacia de polícia e ao ato de desobediência civil de atear fogo em uma viatura da polícia, por exemplo. A inversão, primeiro ao fato de se estar preso seguido da desobediência civil, indicando que a rotina na prisão não determina o fim da luta pela autonomia. Ou seja, esse enfrentamento na esfera pública é justamente o que designa o engajamento na conquista da autonomia. A partir disso, podemos compreender que a rua é onde se vive com liberdade, por ser o lugar onde é exercida sua autonomia, livre em suas escolhas e respondendo por elas. A rua nada mais é do que um espaço de vivência daqueles que estão em constante busca pela liberdade e autonomia. Logo, o entendimento desses valores como dimensões sociais da masculinidade possui como consequência a perda dessa autonomia, o que representa a perda de masculinidade.

Podemos notar em diversas narrativas que a perda da autonomia representa um projeto frustrado de existência. A letra da música *Capítulo 4, Versículo 3*, do grupo Racionais MC's, traz uma referência bastante representativa das ideias englobadas na maioria das composições poéticas a respeito da perda da autonomia. Nesta música há um diálogo entre dois dos integrantes do grupo, Ice Blue e Mano Brown, eles comentam a respeito de um terceiro personagem que não é identificado,

visto consumindo drogas. Ice Blue se posiciona contra tal feito e alerta seu amigo, dizendo para ele não se envolver com este terceiro personagem, pois irá morrer sem buscar um “lugar de destaque”, se referindo à passividade diante da vida. Mano Brown, por sua vez, rebate a fala de Ice Blue argumentando que esta terceira pessoa mencionada é um “irmão também” e que por isso deve se preocupar com ele. Quando Mano Brown usa o termo “irmão” para se referir a esta pessoa, entende-se o fato de que esse personagem compartilha das mesmas condições de vida dos autores da letra. Após essa conversa, a narrativa deixa de ser entre eles e passa a ser direcionada aos ouvintes da música, assumindo características de “manifesto” em detrimento dos 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)*

*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)*

O trecho traz à tona duas situações diferentes. A primeira é que o personagem descrito é colocado como integrado ao cotidiano dos autores da letra e o principal adjetivo utilizado para defini-lo é “humilde”. A humildade é reconhecida como um valor na vida dos personagens e está relacionada a viver em condições similares de seus “iguais”. Podemos perceber, deste modo, que estes são marcados por gostos musicais, pelo costume de jogar bola e de se relacionarem afetivamente com pessoas negras. O que pretendo dizer, é que a racialização é utilizada na letra como fator determinante de posições estruturais no sistema de relações sociais.

A grosso modo, a transição dessa fase de um sujeito que é lido como autônomo e por isso respeitado para o de dependente e deslegitimado diante de seus “iguais” é marcada pela narrativa da transposição das barreiras raciais e sociais das relações contruídas pelo personagem. Valores que antes eram compartilhados com seus “iguais” são substituídos por aqueles da elite, os

“branquinhos do shopping”. A primeira e a última fala do trecho mencionado acima expressam a análise do autor da letra a respeito dessa transição da redução de um “Preto Tipo A” a um “neguinho”. Mano Brown ao apresentar essa oposição, nos diz que a oposição entre os dois termos indica um processo de infantilização daqueles identificados pelo segundo termo descrito.

Partindo para outro trecho da música *Capítulo 4, Versículo 3*, nos é apresentada a submissão voluntária como a busca de dinheiro a qualquer preço.

A submissão voluntária, em troca de bens materiais é categorizada pela atribuição de atitudes entendidas como femininas, como “rebolar e usar batom” àquele a quem o eu narrativo se opõe nitidamente. A homossexualização é retratada como sendo uma submissão voluntária à hierarquia racial, como podemos perceber no trecho citado acima. O substantivo “patrício”, utilizado para definir seus “iguais”, se opõe ao termo “branquinho” que são aqueles que detém poder, ou seja, possuem o “dinheiro” e o “carro bom”, mais uma vez, racializando as diferenças de classe social que coexistem na sociedade brasileira ao mesmo tempo em que é proposta uma leitura da sociedade a partir de categorias de gênero.

Esta representação do homem como sendo o mantenedor do controle da situação e que de modo algum se permite, ainda que inserido em uma situação de desvantagem social, perder o controle e se tornar dependente, é extremamente recorrente nas construções das letras do *Rap* brasileiro. Importa dizer a partir disto que o controle da situação é uma das importantes dimensões no que diz respeito à masculinidade.

Frequentemente identificamos nas narrativas do *Rap* o personagem masculino deter certos atributos no âmbito público e quando inserido na vida privada apresentar outros, isto sem perder os valores conferidos à posição masculina. É certo dizer que, ser homem é uma variável a depender se o personagem está se relacionando, na estrutura posta na narrativa com outros homens, crianças ou mulheres, pois o campo relacional faz com que estes personagens masculinos expressem comportamentos distintos de gênero.

O que permeia o campo dos sentimentos, a expressão deste é um dos elementos que marcam a masculinidade nas narrativas do *Rap*. Retrata-se o masculino, muitas vezes, como aquele que expressa seus sentimentos por meio do choro. Na música *Soldado Morto*, do *rapper* carioca MV Bill, temos um exemplo do

que é esse “choro masculino”. A música é um relato a respeito de um soldado do tráfico de drogas, iniciando-se com a morte deste personagem, que passa a fazer uma avaliação de sua vida em modo retrospectivo. Em primeira instância é possível notar a dimensão racial da exclusão social, identificada como elemento que aproxima os integrantes das facções criminosas que disputam o controle da venda de drogas. As relações familiares, por exemplo, são avaliadas sob a perspectiva daquele que é o causador do sofrimento e decepção pelo seu envolvimento no crime. Quem ouve essa fala, pode sentir o tom de arrependimento e insatisfação pela forma a qual sua história termina. No trecho abaixo é onde encontra-se este contexto:

*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)*

Conforme indicado nos dois primeiros versos, a solidão é o elemento que causa o choro. Sua condição de soldado do tráfico o levou a perder a família e os amigos. Deste modo, chorar não é uma representação da masculinidade, uma vez que a afirmação de que “homem não chora” é reconhecida como uma grande mentira. Uma interpretação plausível, quando o choro é reconhecido como existente, no entanto em um contexto de solidão, em seu âmbito privado. Logo, após se reconhecer portador de sentimentos e capaz de expressá-los, o personagem se recompõe e retorna ao aspecto de sua vida, onde as marcas principais que os definem é a demonstração de sua virilidade, de suas características de ser “*muito mau, marginal e coisa e tal*”.

Conseguimos perceber as mesmas dimensões apresentadas por Thaíde, na música *Corpo Fechado*: “*Tenho o coração mole, mas também sou vingativo, portanto, pense bem se quer aprontar comigo*” (“Corpo Fechado”, Thaíde e DJ Hum).

É perceptível neste verso que a dimensão sentimental não é negada, entretanto está subordinada à dimensão pública de sua disposição para o enfrentamento.

3 – REFLEXÕES DO FEMINISMO NEGRO CONTEMPORÂNEO SOBRE MASCULINIDADES: PENSANDO MASCULINIDADES NEGRAS

O que o feminismo negro nos convida a entender é que as reflexões a respeito de masculinidades negras somente fazem sentido se pensarmos em relações sociais concretas, cujo uso da interseccionalidade de *Black Experience* e *Blackness* funcionam como mediação para a investigação de modo autocrítico e crítico:

Antes que homens negros possam produtivamente mobilizar o feminismo negro sobre questões da masculinidade negra, eles devem, contudo, aceitar que sua vitimização como homens negros não os exime da participação no patriarcado [...] Existe um desafio real para homens negros que conscientemente policiam seu próprio privilégio patriarcal (IKARD, 2002, p. 310)

A questão imposta é que muitos homens negros não se sensibilizam pelo fato de não questionarem o patriarcado que submetem às mulheres negras do qual também são submetidas em suas relações com homens brancos (hooks, 1992 [1984]; 2004).

De acordo com bell hooks, a masculinidade detém atributos de força, virilidade, destreza física e vigor que garantem ao masculino uma proeminência, em detrimento 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 bell hooks neste sentido, busca problematizar a construção da masculinidade negra, levando em consideração 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).

Partiremos do seguinte pensamento: A divisão sexual do trabalho escravo no continente americano não obedeceu à lógica do que ocorria nas sociedades tradicionais africanas. Um aspecto aliado à brutalidade da exploração do trabalho escravo e às torturas psicológicas e físicas sofridas pelos negros e negras resultaram na masculinização da mulher negra e na emasculação do homem negro (*idem*). O homem negro acabou por ficar vinculado a um projeto de masculinidade que não pode ser efetivado nos termos que a sociedade escravista e colonial impuseram, tampouco nos termos da memória social que mantinha das sociedades

tradicionais africanas. Ou seja, as alternativas para a realização do seu projeto de masculinidade foram reduzidas, o que 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).

A partir dessa realidade descrita por hooks, os valores da masculinidade negra desenvolvidos a partir desse contexto remetem a noção de perigo e da violência, da mesma forma que será atribuída a uma sexualidade exacerbada, característica esse presente nos mitos e estereótipos que favorecem o relato unilateral ao fortalecimento do *status quo* da dominação racial e sexista das sociedades que emergiam do colonialismo e do escravismo. No que diz respeito à narrativa negra sobre a nação e o Estado, as relações de gênero e as relações raciais, possui suas partes costuradas pela violência, o que nos leva a concluir que é equivalente dizer que a violência é o elemento onipresente de todas as narrativas. O que nos traz à importância da noção de virilidade como agência violenta que é tema nas letras do *Rap* brasileiro.

Podemos perceber o modo como é expressa a virilidade na narrativa do *Rap* pela associação do masculino sempre à disposição para o conflito e o enfrentamento, como mencionado anteriormente. O feminino neste caso é o que possibilita a reconciliação com os valores da comunidade, uma vez que o masculino é orientado pelos valores sociais. A medida que o *Rap* pretende discursar de modo pronunciado em uma perspectiva comunitária, porém protagonizado por homens, sua fala encontra-se na linha tênue entre o que se “valoriza” como característica do grupo social ao qual pertence e o que de fato se “é”. Ou seja, o masculino no *Rap* encontra-se nesta fronteira e possui como uma de suas funções pronunciar os valores da comunidade na esfera pública, reconhecendo de forma simultânea a distância existente entre esse ideal e seu real preenchimento.

Na cena do *Rap*, o autor sempre se percebe nessa posição vulnerável, buscando questionar a ordem social que lhe é posta, porém, ao fazê-lo, lança mão das categorias da dominação para pronunciar seu discurso emancipatório. Esta contradição nos leva diretamente à tensão que existe entre o “eu lírico” - defensor do ideal – e o “autor” - com sua fragilidade – frente a um meio que tenta deteriorá-lo moralmente. Essa tensão serve para nos fazer pensar sobre cisões da consciência do “eu lírico” em decorrência das heterogeneidades do “autor”. Por assim dizer,

antes de uma oposição consciente e total no que se refere a ordem problematizada e a ordem que problematiza, o autor do *Rap* brasileiro caminha entre as duas esferas, levando os valores de um lado ao outro e causando uma desestabilidade às posições fixas de ambas esferas.

É quando o eu-autor encontra-se nessa tensão, que irá recorrer às práticas de gênero como uma espécie de apoio para recusar, de qualquer forma possível, a sua subordinação na maioria dos campos da vida econômica e social. Sua posição de gênero é o que possibilita que os *rappers* transitem com suas narrativas entre dois elementos: o do empoderamento e o do desempoderamento. Ou seja, o caminho que os homens negros e/ou pobres da periferia encontram para exercer algum grau de poder na sociedade é o gênero. Conforme aponta 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).

Entretanto, a afirmação de Oliveira está inserida em uma concepção teórica onde o papel da masculinidade nos grupos subalternizados é de constituir relações despóticas com outros segmentos sociais, para que assim, de alguma forma, ascenda ao exercício do poder na sociedade. Ainda que essas relações despóticas existam e se efetivem, em muitos casos, como um caminho para o exercício do poder, buscamos então na narrativa do *Rap*, a centralidade oculta que nos permita compreender de que forma a contestação das desigualdades raciais se reproduz à afirmação das desigualdades de gênero.

Por ser uma narrativa que representa a vida urbana, o *Rap*, gera diversos relatos a respeito dos personagens, sejam eles reais ou fictícios, que acabam por ser envolver em situações de alta violência e criminalidade. A violência é apontada por diversos estudos sobre as relações de gênero como sendo um dos elementos definidores do masculino, como já mencionado anteriormente. Seguindo esta vertente, a compreensão da masculinidade é dada por sua característica delituosa: o estupro, a violência contra a mulher (Machado, 1998), a homofobia, o abuso sexual para estabelecer as posições e os termos garantidos 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. Nesta perspectiva, a violência é o elemento que demarca a fronteira entre o mundo dos homens e dos “não-homens” - homossexuais, mulheres e crianças.

No entanto, a violência não marca apenas essa fronteira, ou seja, a constituição do Estado Nação é definida por ela. Na narrativa do *Rap*, a violência é compreendida como uma matriz cultural da sociedade brasileira, onde o indivíduo está inserido em uma dimensão constante de rebeliões e conflitos, negando por assim dizer a possibilidade de uma narrativa nacional baseada em noções como “equilíbrio de antagonismo” e “cordialidade”. O Brasil foi constituído com base em ações violentas e sua transformação não pode ser pensada sem considerarmos essa possibilidade, no que diz respeito às referências ao assalto, ao crime organizado, ao sequestro, entre outras, que são inseridas na modalidade de uma reação sistêmica aos processos de exploração, exclusão e violência que são definidores na sociedade brasileira.

O caminho traçado pelas masculinidades negras no âmbito das relações violentas é o mesmo que o processo escravista e colonial percorre, no entanto representa um contrafluxo que é gerado a partir da movimentação discursiva no que tange as ideias de nação. A narrativa do *Rap* brasileiro é configurada como uma via de mão dupla, em sua ambiguidade de ser ao mesmo tempo vanguardista do ponto de vista do ato de enfrentar as desigualdades raciais e reacionária no âmbito das desigualdades de gênero.

É o que Lia Zanotta Machado irá argumentar como sendo os valores da virilidade na sociedade brasileira, se relacionando ao assumir a posição de controle e comando. Segundo a autora, a virilidade nem sempre será remetida a qualquer desempenho de atos sexuais, é na maioria das vezes pensada como o desempenho de um comportamento social ligado à coragem, independência, iniciativa e destemor (Machado 1998). Compreendemos desta forma que, a masculinidade não pode ser explicada apenas pelo ideal de virilidade, quando esta é apenas uma de suas tantas características manifestas e, sendo assim, devemos buscar as suas dimensões menos manifestas para que sejamos capazes de compreender em sua totalidade enquanto fenômeno cultural.

Se analisarmos a representação do masculino nas letras de *Rap* brasileiro, a tese de bell hooks de que a condição racial é uma variável importante na construção da masculinidade se confirma, ao passo 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.

Levando em consideração o que diz hooks, nos percebemos frente à construção de “margem silenciosa” da subjetividade do sujeito no *Rap*, onde se teceriam as descontinuidades entre raça e gênero. Nesta linha de raciocínio, compreendermos a forma como o *Rap* se expressa sobre o feminino como uma via possível para a realização de uma masculinidade malograda é apenas uma verdade pela metade, afinal, de acordo com a nossa interpretação esse ato se refere a uma relação entre homens e não na relação entre homens negros e mulheres. Paul Gilroy, ao pontuar a constituição de uma identidade negra transnacional, argumenta que o homem negro norte-americano, em sua luta política contra o racismo, cria um modelo de relações sociais baseado na noção de virilidade. De acordo com o autor, o nacionalismo negro norte-americano, difundido pelo mundo a partir da autobiografia de Malcolm X e, em seguida, do filme baseado na mesma obra, transnacionaliza esse modelo, onde se contrapõe ao padrão da superioridade branca (Gilroy 1995). Para o autor, a supremacia branca e esse modelo negro de relações sociais baseadas em noções de virilidade se assemelham na medida em que ambas possuem no patriarcado seu principal elemento com poder estruturante, o que faz com que o sexismo inerente à supremacia branca se faça permanente e intacto diante da luta anti-racista.

Ainda no que tange os ideais de virilidade, o homem negro não tem a intenção de se integrar à estrutura social do patriarcado branco, mas busca a constituição de uma “outra possibilidade patriarcal” a qual Gilroy dá o nome de “esquema da virilidade.”

O que Gilroy chama de “esquema de virilidade” é divulgada, por exemplo nos videoclipes de *Rap* dos Estados Unidos, principalmente aqueles do *Gangsta Rap*, que são basicamente produzidos utilizando do corpo feminino e da posse de bens materiais para afirmarem a posição de poder do homem negro associada à noção de virilidade, encontrando afinidade no padrão de relações de gênero e de virilidade dos homens negros. Os signos do poder associados

ao *Gangsta Rap* dos Estados Unidos (relógios, carros, anéis e correntes de joias preciosas, brincos, telefones celulares, cédulas de cem dólares exacerbadas e mulheres), são ligados à vida do crime e aos guetos negros frequentemente. Estes signos materializam a imagem de poder ostensivo e totalmente vinculado ao ideal de homem negro que se contrapõe à imagem de um homem branco que não possui a vivência das ruas por não ter habilidade para tal feito e, principalmente, virilidade suficiente.

Se tratarmos das ressonâncias desse “esquema de virilidade” no *Rap* brasileiro, a representação do homem branco é a daquele que sempre permanece intacto fisicamente apenas por ser/estar protegido pelos esquemas de segurança que seu dinheiro é capaz de comprar. Por outro lado, em larga medida, 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 reelaboração do que estamos pautando a respeito do “esquema de virilidade”.

Uma outra perspectiva a respeito da 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-americano.

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 quanto 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 que são tanto masculinos quanto femininos, 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 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).

4 – IMPACTOS DA CONSTRUÇÃO DAS MASCULINIDADES NEGRAS HETEROSSEXUAIS EM SUAS RELAÇÕES DE GÊNERO

Gênero, Raça e Ascensão Social é um texto de enorme relevância de Sueli Carneiro (1995), onde esses conceitos de masculinidades negras são o foco central para que ela se debruce em uma devolutiva também referente a outro texto, escrito por Joel Rufino (1994), no qual o autor compara mulheres negras e brancas, respectivamente, com fuscas e monzas, sustentando sua explicação que quem muda de um fusca (mulher negra), para um monza (mulher branca), conseqüentemente muda de status social, deixando de ser um “pé-rapado” aos olhos da sociedade.

Sueli Carneiro, por sua vez, direciona sua crítica diretamente às ilusões comparativas feitas entre um homem negro que ascende socialmente com homens brancos, detentores de poder político e econômico. Segundo Carneiro, esta comparação é carregada por uma ansiosa e ilusória possibilidade de poder de escolha que permitiria a este homem negro, por exemplo, casar com uma mulher branca. Carneiro destaca ainda que o desejo de realização social de homens negros é um desejo de branqueamento por meio do matrimônio:

Qualquer homem negro no Brasil por mais famoso que seja ou por maior mobilidade social que tenha experimentado não tem poder real. Não é dono dos brancos, não tem controle das grandes empresas, não tem representação política ou reconhecida importância intelectual e acadêmica. Esses são os elementos concretos que investem de poder pessoas ou segmentos em nossa sociedade. (Carneiro, 1995: 547)

No tocante das relações afetivas entre homens negros e mulheres negras e não negras, serão expostos neste trabalho o que intelectuais feministas negras contemporâneas vêm produzindo a respeito dessas masculinidades, para que assim sejamos capazes de compreender os processos problemáticos que englobam o tema.

Um dos principais elementos causadores de sofrimento às mulheres é a “vida dos homens”. “Não tava pronto pra morrer, mas pronto pra matar. Há muito tempo eu não via minha mãe chorar” (“Soldado Morto”, MV Bill). No verso descrito acima, podemos perceber pela fala do personagem a sua preocupação com o fato de, com a sua morte, ter feito sua mãe chorar. As mulheres, no campo doméstico, são as principais vítimas do sofrimento infligido pela “vida dos homens.”

Dito isso, a ausência da figura masculina na trajetória de vida dos personagens masculinos é um fato comum. As famílias são basicamente descritas como mulheres e crianças. Essa realidade é apresentada diversas vezes em letras de cunho autobiográfico que indicam a ausência de referências masculinas na vida dos *rappers*/homens negros. Podemos perceber este fato na música “O Senhor é Meu Guia”, do *rapper* Ndee Naldinho, de São Paulo. Os versos da música são na verdade uma oração de agradecimento, onde o autor faz alusão aos diversos aspectos de sua história de vida e relata, especialmente, 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 mencionado acima descreve relatos da infância do autor e o primeiro fato contado é o abandono pelo pai quando ele tinha pouco menos de um ano de idade. Para além da constituição de uma família chefiada por mulheres, este fato marca a exclusão da presença masculina na narrativa, o que abriu margem para que as referências na vida dele passassem a ser somente as mulheres de seu núcleo familiar. Por assim dizer, o pai é o elemento responsável como causador de sofrimento do autor e das mulheres de sua família. É importante dizer que o sofrimento causado a ele pelo abandono do pai tem efeito apenas enquanto o *rapper* era criança, o que reforça a ideia que um homem não pode causar sofrimento a outro homem. Neste sentido, ele, enquanto criança, encontra-se mais próximo do mundo das mulheres do que do mundo dos homens.

Entendendo que o sofrimento é sempre infligido pelos homens, não encontramos relatos de sofrimento masculino que tenha sido causado por outro homem. E dizer isso não é o mesmo que afirmar que o sofrimento não seja recorrente no masculino, é justamente o contrário, o sofrimento masculino mostra-se tão recorrente nas letras de *Rap* brasileiro, quanto o sofrimento feminino. Entretanto, a diferença entre eles é que o sofrimento masculino quase sempre é relatado como consequência de suas próprias ações, enquanto o feminino é, via de regra, causada por um homem.

A representação dos homens negros é dada na sua relação afetiva com as mulheres, como aqueles que não conseguem lidar com seus próprios sentimentos. E este é um dos principais elementos geradores de sofrimento no masculino. Nas narrativas do *Rap*, a inabilidade no campo dos sentimentos caracteriza o masculino em nossa sociedade. Em outra letra de autoria do *rapper* Ndee Naldinho, “*Preciso Viver com Você*”, é possível notar facilmente essa incapacidade. A música, para além do tom autobiográfico, não é uma história de sua vida, segundo o autor. Nesta narrativa o eu-lírico lamenta a um amigo o fato de ter perdido a mulher amada ao mesmo tempo em que assume sua responsabilidade pelo desfecho de seu relacionamento. O sofrimento masculino por amor é reconhecido, mas ainda é o resultado 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 a gente 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 parcero deixa ela ser feliz.
 (“Preciso Viver com Você”, Ndee Naldinho)

Logo nos primeiros versos do trecho selecionado acima, podemos perceber o autor diferenciando o feminino e o masculino no campo dos sentimentos, do amor. A mulher é facilmente reconhecida como aquela que se dedica inteiramente ao parceiro e expressa o “amor verdadeiro”. Na mão contrária, o homem é descrito como individualista e “não confiável” pelo fato de apresentar uma posição volúvel em relação à pessoa amada. Características essas do comportamento masculino são as principais motivadoras de rupturas de relacionamentos afetivo-sexuais e desencadeadoras do sofrimento masculino, pois para o feminino é sempre resultante de ações externas, geralmente ligada à “vida masculina”.

Essa diferença no tocante “sentimentos” de homens e mulheres deve-se ao fato que à mulher é permitido entregar-se sem que esse ato comprometa a sua condição de gênero e em diversos casos, esse é o comportamento que se espera.

Já o masculino, ao assumir essa entrega incondicional, ainda que à pessoa amada, automaticamente coloca em risco sua condição de gênero e passa a não mais corresponder à posição estrutural, que lhe pertence dentro do sistema de relações, pois sua autonomia é perdida ao se tornar dependente da pessoa amada.

É na letra da música “Anjo”, do grupo brasileiro Guind’Art 121 que temos um exemplo a respeito da ambiguidade na atitude do masculino no âmbito sentimental. A música conta a história de um personagem masculino que sofre pelo fim de seu relacionamento e além de reconhecer o sofrimento masculino, o grupo estruturou a letra figurando-a em uma espécie de 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)*

Notamos nos versos acima o reconhecimento do sofrimento e do choro pelo fim da relação. Na letra percebemos a mulher sendo associada à felicidade masculina, nos dando a impressão que ela se configura como a única possibilidade de felicidade para o masculino. Ou seja, as mulheres representam a possibilidade de conciliação do masculino com a coletividade, elemento marcador da “ética” da vida na periferia. Entendemos que um homem, sem a figura da mulher amada, está preso às condições dadas à vida pública.

Desta forma, os valores da comunidade, irão se opor aos valores da sociedade e, nesta relação antagônica a mulher irá representar os valores da comunidade. A grosso modo, a masculinidade se realiza no campo dos valores da sociedade, enquanto a feminilidade no campo dos valores da comunidade. O sexismo existente nas letras do *Rap* vem sendo alvo dos principais temas da crítica ao seu discurso, que em sua maioria objetifica a mulher e reforça uma gama de estereótipos. O ponto de vista para a contestação anti-racista é que o *Rap* se apresenta como uma das manifestações artísticas mais engajadas nitidamente, contudo, no tocante à crítica anti-sexista, seu discurso militante assume posturas

reacionárias, associando a mulher à posição de comando principalmente na esfera doméstica.

Para 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 músicas, 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, gele!
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 tradução religiosa pelo que o personagem passa é conduzida a partir de um encontro com uma figura feminina. Na letra, essa conversão religiosa representa uma espécie de reconciliação do universo masculino com a moral e a ética. Isso é perceptível nos primeiros versos, assim podemos notar o confronto do personagem com a figura feminina, mostrada apenas como o elemento de ligação entre a personagem com a figura de “Jesus”, que segundo relatos do próprio autor na música é a responsável por operar a transformação na vida do personagem. Importa dizer que a aparição das mulheres descritas dessa forma desempenham uma única função, que é ligar o universo masculino e o divino, compreendida somente em termos morais, sem nenhuma referência às suas características físicas.

*Uma dona de responsa 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)*

Nos versos mencionados acima percebemos como são apresentadas as duas modalidades de feminino. A narrativa se inicia com a interrogativa se a mulher é uma “dona de responsa” ou uma “bebel”. A devolutiva a essa indagação irá definir o comportamento masculino em relação ao feminino, sendo que o respeito não se direciona a todas as mulheres, somente àquelas da primeira categoria. No final da narrativa são apresentados os contextos sociais onde essas mulheres se encontram.

No que tange a ótica dos espaços, estes são associados ao universo masculino, conferindo à mulher aspectos da “vida masculina”, que é o que rege a vida na esfera pública, ou seja, mulheres que existem nesses espaços são as denominadas “bebel”, que representam de acordo com seu estereótipo a figura da traição, da competitividade, da volubilidade quanto às relações sentimentais, valor constantemente ligado ao masculino. O autor finaliza sua fala afirmando que não se importa com essa mulher, pois já tem a sua “dona resposta”, filhos e casa para cuidar. Em suma, o ideal do feminino “digno de respeito” é aquele que deve se portar frágil, amável e totalmente ligada ao campo doméstico, se dedicando inteiramente em cuidar do marido, dos filhos e da casa.

Quando os homens dividem mulheres nessas duas categorias, o fazem para determinar o nível de integridade moral deles mesmos a frente de seus pares de gênero. Podemos concluir, desta forma, que as mulheres representam por assim dizer duas possibilidades para o homem: em primeira instância, 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 resposta”.

Em suma, a mulher é muitas vezes objetificada e inserida na categoria de bem pertencente aos homens, sobretudo nas letras de *Rap*, onde os grupos são compostos majoritariamente por homens. Seguindo essa lógica, a mulher passa a ser descrita como objeto de posse exclusiva masculina, e assim como outros bens, que em conjunto passam a atribuir prestígio ao homem. Nesse contexto, as mulheres possuem valor quantitativo e pelas suas características físicas, no que tange as qualidades morais não são reconhecidas como importantes. Ou seja, o corpo feminino é reconhecido aqui como depositário de desejo sexual masculino, que se auto afirma socialmente pelo acesso ao maior número de mulheres possível. Essa relação entre poder e prazer é corriqueira nas letras do *Rap* brasileiro, e a figura feminina, sem dúvidas, 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)

5 – MULHERES NEGRAS NO RAP: O COMBATE AO RACISMO E AO MACHISMO, NO PALCO E NA VIDA

Se compararmos as produções musicais entre homens e mulheres, seremos capazes de perceber que as letras escritas por mulheres relatam sobre suas experiências pessoais, onde vivem, quem são, como se veem e como constroem suas identidades dentro do contexto racista e machista ao qual são submetidas. Já as letras produzidas por homens possuem um conteúdo, de modo geral, mais abrangente, no que tange acontecimentos que ocorreram no bairro onde moram, com outros e até mesmo com eles mesmos. Entretanto, esta não é uma característica exclusiva aos *rappers* masculinos, Nega Gizza possui letras abrangentes na mesma proporção, porém está mais presente na produção destes.

Esta distinção serve para nos fornecer dados sobre como as mulheres negras exercem em sua fala o direito de se expressarem a respeito de suas próprias narrativas. Esta publicização pode ser entendida como um questionamento da própria construção social do que é ser mulher, apontando para uma dimensão pública onde o âmbito privado prevalecia e compreendendo a dimensão do capô privado vinculado ao espaço da casa (e aos papéis de mãe, esposa e dona de casa, como já mencionado anteriormente), e o que tange à dimensão pública na possibilidade da mulher negra desempenhar papéis e funções relacionadas à “rua”, como, por exemplo, o poder público, ou como irá nomear Lady Rap “subir a rampa de acesso”.

Desta forma, as representações identitárias são apresentadas para que outros sentidos da vivência da mulher sejam construídos e até mesmo desmitificados. De acordo com o proposto pela Teoria das Representações Sociais (Moscovici, 2003), para que consigamos compreender as dadas representações, os *rappers*, e em especial as *rappers*, compartilham representações já arraigadas, porém contribuem na formação de novas representações ao inserir novos elementos e divulgando outras maneiras de compreensão da figura feminina, que pra além de ser mãe e companheira, também tem tempo e disposição para se organizar em grupos e luta, propondo assim, referências na construção do mundo e da mulher. Possibilidades de referência para que as pessoas escutem estas narrativas e entendam o movimento hip hop e a mulher que nele habita, munida de autonomia para contar suas próprias histórias.

É a partir das características na constituição identitária da mulher que as/os *rappers* definem “ideais” de mulher que definem “quem é quem” no jogo das relações sociais. Quem pertence ao “meu” grupo, seja homem ou mulher e quem pertence ao grupo do “outro”. É crucial que saibamos como estes ideais reiteram, ou não, os sentidos da mulher e como estes sentidos operam na construção do *Rap* nacional.

Ser *rapper*, sobretudo no Brasil, nada mais é do que a validação da positivação simbólica da periferia e da negritude, e em algumas dimensões, das masculinidades. E é com enfoque nesta inquietude, da dimensão sexista presente no movimento, que se torna importante compreendermos o processo dessas construções de diferentes narrativas.

É perceptível que as letras de *Rap*, tanto femininas quanto masculinas, sugerem diferentes sentidos. A mulher apresentada no discurso do rap relatada por homens ocupa papéis sociais de mãe e namorada, por vezes é valorizada por ser negra e batalhadora, mas sempre é condenada por ser “objeto” e “vulgar”. Estas características sugerem uma visão da mulher vinculada a uma ordem moral e social conservadora, que age na distinção entre o que é feminino e o que é masculino, atribuindo sempre para o primeiro, o espaço privado (doméstico) e, para o segundo, o espaço público.

De acordo com Lipovetsky (2000), muitas foram as transformações ocorridas, de modo específico no século XX, que indicam o surgimento do que o autor denomina de “terceira mulher”. Esta engloba papéis sexuais tradicionais, exercendo sua função como mãe e esposa, porém com uma possibilidade de “atuação pública e combativa” que por muitos anos lhes era negada, como a profissionalização e a busca pelo poder.

Este é um ponto bem observado pelo autor, no entanto, permanece a distinção sexual em um “duplo modelo individualista”, na qual a mulher deve se inserir, por exemplo, no mercado de trabalho e nos postos de decisões políticas, e o homem por sua vez deve estar mais interessado nos assuntos privados, a saber, o cuidado com a casa e com os filhos. Ainda assim, esta divisão ainda mantém uma espécie de “núcleo” que coloca a distinção masculina/feminina nos espaços públicos para o primeiro, e os espaços privados para o segundo.

Logo, essa visão ainda está presente no *Rap* e no discurso das integrantes do movimento. Quais seriam os sentidos para esse posicionamento? Podemos entender que esta permanência de uma visão androcêntrica possua, ao menos, dois sentidos. Em primeira instância, seria a manutenção do poder. É a “guerra dos sexos” no movimento que ainda se perpetua, sobretudo no meio artístico.

O atrito entre homens e mulheres se dá quando eles tentam impedir de “aparecerem” na mesma proporção que eles. Para o movimento, ainda não é legítimo a mulher subir no palco, uma vez que este espaço sempre foi reservado para os homens. O que nos leva a refletir sobre a separação entre rua/casa, espaços públicos e privados, podemos vincular o mesmo ideal sob a existência de uma distinção notável entre palco/bastidores. Para além deste, outro sentido que podemos atribuir à manutenção de uma visão discriminatória em relação à mulher se refere à tentativa dos *rappers* masculinos de se incluírem no movimento pró-feminista atual. Ou seja, o sexismo não é de exclusividade do movimento, este é construído pela sociedade brasileira que se estrutura a partir da visão androcêntrica, e isto pode ser identificado nas divergências sexuais quanto aos postos de trabalho ocupado por homens/mulheres, quando o primeiro é melhor assalariado, a hierarquia política, dentre outros.

Importa dizer que pontuar essas questões não é um ato de negação aos avanços conquistados pelas mulheres negras, porém admitir que as relações sociais na contemporaneidade perpetuam discriminatórios no tocante à distinção sexual, definindo por assim dizer os espaços que devem ser ocupados por homens e mulheres. Entendemos que, o *Rap* joga o jogo das relações de poder. O jovem que deseja ser incluído, respeitado e reconhecido como sujeito dentro da sociedade, sendo ele pobre e negro, para o contexto ao qual vivemos, este tem também que ser homem.

A constante busca pela inclusão reforça aspectos que são valorizados socialmente em relação à mulher, ou seja, aquela mulher “doce”, que é uma “boa mãe”, fiel ao seu marido e que enfrenta a seu lado toda e qualquer adversidade da vida. Lembrando que esta representação não cabe somente ao mundo do *Rap*, mas sim uma representação da mulher no Brasil.

Para conseguir a inclusão, o “neguinho tipo A” tem ao lado uma “mina de fé” e assim, presentes nas letras de *Rap*, conseguimos perceber que a construção

identitária perpassa “... uma adjetivação de si no plano relacional com o outro, quer seja um outro semelhante ou oposto” (T. Souza, 2002, p. 72). Ou seja, o discurso dos *rappers* masculinos visa, portanto, o seu próprio reconhecimento identitário e inclusão social realçando aspectos que não são valorizados somente pelos periféricos, mas pela sociedade em geral, fazendo uso nas letras boas referências positivas vinculadas ao homem, sobretudo ao homem negro, que tem ao seu lado uma “boa” mulher.

Um exemplo nítido desta narrativa se refere à sexualidade. A vivência da sexualidade por parte das mulheres de forma livre ainda é um tabu, isto não apenas no *Rap*. Esta dicotomia moral ainda permeia no movimento, reforçando uma representação desde como um contexto que é moralmente aceitável, por estar em sintonia com os preceitos da sociedade brasileira.

Com estas considerações, pretendo salientar a importância de revermos os parâmetros que constituem as relações sociais, não somente vinculadas às questões de classe, etnia/raça, mas principalmente as relações de gênero. O *Rap* reivindica um reconhecimento identitário positivado e alicerçado no quão positivo é aceitar sua negritude e de onde vem, que geralmente são as periferias (ainda que em algum momento de sua carreira ascendam economicamente), mostrando em seus discursos, para validação desta positivação, discriminações de gênero que apenas servem para reforçar discursos gerais e estereotipados a respeito da mulher negra. Sendo assim, o sentimento e a tentativa de inclusão fomentam, portanto, no que diz respeito à distinção de gênero, a supremacia masculina.

Por fim, a questão em pauta é que a tentativa de reverter este quadro está presente e vem crescendo em grande escala, especialmente, nas narrativas das mulheres que fazem parte do *Rap* e reivindicam para si outras possibilidades. Estas apontam, portanto, que o *Rap* pode e deve configurar-se de outra maneira, no entanto isto dependerá de suas lutas, debates e reflexões. Dessa forma, entendemos, então, que o *Rap* brasileiro se articula em diferentes vertentes, entre eles podemos citar a demanda de grupos feministas, sugerindo assim que enquanto um movimento social, o *Rap* brasileiro atua como uma mobilização que expõe diversas, senão todas, as desigualdades sociais que permeiam a sociedade brasileira, sejam elas tangentes a questões econômicas, raciais e, com os grupos feministas, as desigualdades oriundas da discriminação de gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trazer à tona masculinidades negras inseridas no contexto social brasileiro sob a percepção do *Rap* me levou a algumas indagações. Uma delas, foi a notável necessidade de compreender a vivência do homem negro enquanto objeto de estudo e não somente a partir da trilha sonora que narra o seu dia-a-dia que se materializou, para mim, com um novo olhar.

É notável também que existe uma visão problemática no que diz respeito aos homens negros, de modo duro e acredito eu, doloroso. A discussão acerca das masculinidades negras e suas construções se configurou como um tipo de exercício de “limpar” diariamente os resquícios de uma existência social completamente fragilizada pelo sexismo e principalmente, pelo racismo. Fragilidade essa que se deu devido ao processo de objetificação e do aleijamento da dita autonomia do homem negro que conseqüentemente deixou marcas imensas em suas subjetividades e, todavia, no modo como estes homens se relacionam com o mundo. Eis que surge uma emergência em pensar e discutir masculinidades negras a partir de um ponto onde perde-se o controle entre o que se deseja ser e o que se mostra efetivamente ao longo do tempo.

Importa dizer e dar dimensão no quão nocivos são o sexismo e o racismo oriundos à sociedade capitalista brasileira, uma vez que estes fecham muitas – senão todas – as portas, porém acaba abrindo outros caminhos. Minha pretensão neste trabalho foi pensar a respeito dessas portas fechadas e caminhos descobertos e analisar, por assim dizer, abordagens sobre o tema que atualmente vem sendo discutido com mais frequência, devido à sua urgência, a masculinidade heterossexual negra.

Para além de uma análise de como essa masculinidade vinha sendo construída, procuro indagar nesta pesquisa a maneira como homens negros utilizam as mulheres como um meio de imposição em relação a outros homens, as colocando quase que em campo de batalha, e por conseqüência corroborando com o mesmo sistema que o oprime. O *Rap* brasileiro em suas narrativas traz a visão de que corresponder ao que é da expectativa racista, não é a melhor estratégia de combate ao racismo, ao mesmo passo que sucumbe à expectativa sexista, como uma maneira de resistir a ele. Ou seja, o *Rap* acaba se tornando uma forte narrativa

social, onde se consagram a vanguarda anti-racista e na mesma frequência se mostram extremamente reacionários no campo anti-sexista.

No desenvolver da escrita do presente trabalho, pude notar fortemente as conexões entre gênero, classe social e raça que influenciam diretamente na diversificação do quadro de posições em que homens e mulheres ocupam na hierarquia social brasileira. Deste modo, não é certo dizer que estas representam somente um conjunto de fatores que diferenciam os indivíduos, pois são elementos de cunho estrutural que garantem o funcionamento do sistema social imposto e que reproduz todos os tipos de desigualdades de poder simplesmente com base nas diversidades sociais, raciais e de gênero.

Assim, podemos entender quais são as raízes que nos coloca de frente a uma narrativa social onde o escravismo e o colonialismo foram e ainda são fortes elementos que perduram no contexto social brasileiro. No entanto, não há surpresa na confirmação desse fato e sim, de encontrarmos esses pilares presentes na narrativa do *Rap* nacional.

Por fim, foram estas e outras indagações em resumo que deram vida a este estudo, que ainda a cunho introdutório do tema, se mostra de suma importância para incentivar um maior aprofundamento de tais discussões, sobretudo entre os próprios homens negros, afim de chegarem a um nível maior de compreensão das problemáticas oriundas de suas construções no que diz respeito às masculinidades negras e sua influência nas relações de gênero, uma vez que mulheres negras já avançaram em suas próprias questões e não mais aceitam serem submetidas a estes impactos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREWS, George R. *Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)* São Paulo: EDUSC, 1998

AZEVEDO, Thales de. *As Elites de Cor numa cidade brasileira: um estudo sobre a ascensão social e classes sociais e grupos de prestígio*. Salvador, EDUFBA, [1955] 1996.

AZEREDO, Sandra. *Teorizando sobre Gênero e Relações Raciais*. *Revista Estudos Feministas*, ano 2, Número Especial, p. 203-216, 1994

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.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Brancos e Negros em Sa o Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formac a o, manifestac o es atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. Sa o Paulo: Global Editora,[1955] 2008

BANDEIRA, Lourdes. *A violência doméstica: uma fratura social nas relações vivenciadas entre homens e mulheres*. In *Mulheres Brasileiras e Gênero nos Espaços Público e Privado: uma década de mudanças na opinião pública* (p. 63-78). São Paulo: Perseu Abramo/SESC, 2013

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, Judite. (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.

DAVIS, Angela. Estupro, Racismo e o Mito do Estuprador Negro In: *Mulheres, raça e classe*. (Trad. Heci Regina Candiani – 1º E. São Paulo, 2016

DU BOIS, W.E.B. (William Eduard Burghardt). *As almas da Gente Negra*; tradução, introdução e notas, Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda ED, [1902] 1999

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 Adminstration and Supervision Journal. Vol. 23 n. 2.

ELLISON. Ralph *Homem Invisível*. Editora Marco Zero, 1999. GORDON, Lewis. R. *What Fanon Said: A Philosophical Introduction to His Life and Thought*. A Fordham University Press Publication. 2015

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: Edufba, 2008

FERNANDES, Florestan. *A Integração do negro na sociedade de classes (no limiar de uma nova era)*, vol 1 e 2. São Paulo: Globo, [1964] 2008.

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

FAUSTINO, Deivison Mendes. O pênis: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva A. (org.) *Feminismos e masculinidades*. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 75-104, 2014

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, Ezra, BLUE, Howard & HARRIS, Herbert (ed.). *Racial and Ethnic Identity*: psychological development and creative expression. London / New York. Routledg.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, C. E. Afro-Asiáticos, 2001

GURALNIC, 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. 15ª 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.

RACIONAIS MCs, Negro Drama. CD. Nada como um dia após o outro dia. São Paulo. 2002. disponível em: <https://www.vagalume.com.br/racionais-mcs/negrodrama.html>, acesso em 25/05/2019

ROSA, Wladimir. Homem preto do gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro. Brasília: Dissertação de mestrado em Antropologia não publicada Universidade de Brasília, Brasília, Brasil, 2006.

SANTOS, Joel Rufino. Movimento negro e crise brasileira, Atrás do muro da noite; dinâmica das culturas afro-brasileiras. In: SANTOS, Joel Rufino e BARBOSA, Wilson do Nascimento (org.), Brasília, Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares, 1994

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

SOUZA, Neusa dos Santos. Tornar-se Negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensa o social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SOUZA, Raquel. Ser homem: percepções, significados e narrativas de rapazes negros e pobres da cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado não-publicada, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SOUZA, Rolf Ribeiro. As representações do homem negro e suas consequências. Revista Forum Identidades, Ano 3, Vol. 6, pp. 97-115, 2009.