

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura

Disciplina: História e Ideias – Interpretações, perspectivas teóricas e conceitos em torno da História da África

Professora: Regiane Augusto de Mattos

Aluna: Juliana Lessa Vieira

Négritude e Racionais Mc's

1 – Introdução:

Ao longo do curso, discutiu-se sobre as diferentes perspectivas analíticas elaboradas por autores que refletiram sobre o caráter das relações culturais em diversos contextos coloniais e pós-coloniais. A partir dos debates, foi possível compreender que uma prática cultural pode ser definida como uma forma específica de organizar múltiplas referências, num determinado tempo histórico e num determinado espaço. Dessa forma, entende-se que não faz sentido buscar uma origem única para as manifestações culturais, uma vez que toda origem remete a conexões anteriores, que levam a outras conexões e assim por diante. Conforme busquei ressaltar, tais conexões não podem, no entanto, levar ao apagamento de fronteiras culturais demarcadas pela coesão de determinados elementos que se sobrepõem a outros. Esse texto tem como objetivo materializar essa discussão, propondo uma análise sobre a presença de traços do movimento *négritude* nas músicas dos Racionais Mc's, ao mesmo tempo em que se busca identificar suas conexões a outras referências culturais.

2 – As conexões do rap:

O *rap* pode ser definido como a expressão musical de um movimento cultural mais amplo, o *hip hop* – que também é composto pelo *breakdancing* (expressão corporal) e pelo *graffiti* (expressão visual). Abreviatura das palavras *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), podemos considerar o *rap* como uma linguagem que foi criada nos Estados Unidos (entre os anos 1970 e os anos 1980) por jovens “negros, norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros povos do Caribe, com raízes em contextos pós-coloniais” (ROSE, 1997: p. 202). É por meio da combinação entre música e letra que esses sujeitos passaram a manifestar seus discursos e seus modos de vida, num movimento de reformulação de “suas identidades culturais e [de] suas expressões em um espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multiétnico” (ROSE, 1997: p. 202).

Suas raízes conectam-se¹ a outras manifestações culturais que pertencem à diáspora africana² ou que possuem origem caribenha, motivo pelo qual foi criminalizado pelos setores dominantes da sociedade e pelo qual ocupou, inicialmente, uma posição subalterna nos canais da indústria da cultura – posição que correspondia, aliás, ao status social dos primeiros *rappers* e apreciadores do ritmo. Durante o processo de recombinação dessas manifestações, esses jovens acrescentaram traços de suas próprias visões de mundo, gestadas num contexto socioespacial de precariedade pelo qual passavam grandes metrópoles como Nova York e Los Angeles, no fim dos anos 1970.

Nesse período, essas cidades atravessaram uma grave crise econômica, que levou a uma situação de desindustrialização, de alta no desemprego e de crescimento da pobreza. Isso foi agravado pelos cortes dos serviços sociais oferecidos para a população mais pobre, que enfrentava, ainda, o déficit habitacional, gerado pela falta de investimentos no setor e pela implementação de um modelo estratificado e mercantilizado de cidade. Essa reestruturação do espaço urbano se consolidou a partir das remoções de famílias afro-americanas e de imigrantes latinos, que foram deslocadas dos grandes centros para os subúrbios, onde se formaram os guetos étnicos. Segundo Tricia Rose, em meados dos anos 1980, a população da cidade de Nova York dividia-se “entre um grupo de administradores de escritório altamente influente, tecnocrata e profissional (...) e um setor desempregado ou subempregado em serviços, basicamente formado por negros e hispânicos” (ROSE, 1997: p. 197).

Outra característica desse período foi o rápido desenvolvimento tecnológico, que contribuiu, ao mesmo tempo, para o aumento do desemprego – posto que muitas profissões foram substituídas por máquinas ou por *softwares* – e para que a população de mais baixa renda tivesse acesso aos aparelhos sonoros tecnologicamente defasados, que se tornaram mais baratos ou que foram descartados pelas pessoas que possuíam um maior poder aquisitivo (dada a mudança na mídia de reprodução/armazenamento de música de LP para CD). Esses aparelhos foram reaproveitados pelos

1 Ao longo do texto, o conceito de conexão cultural se refere àquilo que Jean-Loup Amselle definiu da seguinte maneira: “Ao recorrermos a uma metáfora da eletricidade ou da informática, conexões, distanciamos-nos de uma derivação de significações particularizantes para nos aproximarmos de uma rede de significantes planetários, e com isso alcançamos destacar nosso tipo de aproximação do tema, que consiste em ver no nosso mundo globalizado o produto de uma mistura de culturas, culturas estas que, ainda que vejam a si mesmas como universos selados, recorrem a elementos de terceiros para fundamentação de sua própria identidade; com isso colocamos no centro de nossa reflexão a ideia de triangulação.” (Mimeo, tradução de Agnes Alencar)

No original: “En recourant à la métaphore électrique ou informatique du branchement, c'est-à-dire à celle d'une dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de significants planétaires, on parvient à se démarquer de l'approche qui consiste à voir dans notre monde globalisé le produit d'un mélange des cultures vues elles-mêmes comme des univers étanches, et à mettre au centre de la réflexion l'idée de triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tier pour fonder sa propre identité.” (AMSELLE, 2001: p. 7)

2 De acordo com Paul Gilroy, o conceito de diáspora “pode ser empregado para projetar a riqueza plural das culturas negras em diferentes partes do mundo em contraponto a suas sensibilidades comuns – tanto aquelas residualmente herdadas da África como as geradas a partir da amargura especial da escravidão racial no Novo Mundo.” (GILROY, 2001: p. 171)

jovens suburbanos e usados como ferramentas para a elaboração de uma forma de expressão cultural e de divertimento, que conecta a prática jamaicana de *sound system*³ às tradições musicais e às experiências políticas de reivindicação de direitos civis de matrizes afro-americanas⁴.

Recentemente, alguns autores apontaram as possíveis relações do *rap* com os *griots*, que podem ser caracterizados como “sujeitos responsáveis pela difusão de narrativas orais pelas quais propagam e perpetuam as histórias e tradições de grupos de pessoas de regiões específicas da África” (CAMARGOS, 2015: p. 33). Musicalmente, o *soul* dos anos 1950 e 1960 – cujas origens nos remetem ao contexto histórico da escravidão negra nos Estados Unidos –, o *funk* (de James Brown) e a *disco music* dos anos 1970 podem ser apontadas como principais referências estéticas. No final dos anos 1970, a combinação de todos os elementos discutidos até aqui possibilitou que dos bairros pobres de Nova York (Bronx e Harlem, principalmente) surgisse o *rap*. Esses lugares podem ser compreendidos por meio do conceito de “zonas de contato” desenvolvido por Mary Pratt, para quem esses locais seriam um tipo de “espaço de encontros coloniais, no qual pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada” (PRATT, 1999: p. 31).

O *rap* é composto pela colagem de trechos de outras músicas (*sampling*) em efeitos sonoros produzidos pelos DJ's⁵ e pelas rimas improvisadas e cantadas pelos Mc's⁶ segundo o andamento da música. Inicialmente, as rimas eram criadas por quem cresceu em meio a situação social de precariedade aludida. Por isso, a temática principal girava em torno de questões como as condições de vida nos guetos, a criminalidade, a violência policial, a rivalidade entre gangues e o racismo. Muitos jovens suburbanos acabaram se identificando com o conteúdo das músicas e com a atitude geral apresentada pelo movimento *hip hop*, o que acabou criando um significativo mercado de produção e consumo de produtos culturais, como música, roupas, bijuterias e filmes.

No início dos anos 1980, esse potencial de comercialização começou a despertar o interesse de grandes gravadoras, abrindo caminho para que o ritmo passasse a ocupar os circuitos culturais *mainstream* da indústria cultural. O *rap*, passou, então, a ser divulgado em escala global, ultrapassando as fronteiras nacionais dos Estados Unidos, sobretudo após a inclusão de algumas músicas na trilha sonora de produções cinematográficas. Essa ampla difusão do ritmo contribuiu

3 Essa prática consiste na montagem de uma aparelhagem sonora de reprodução musical em locais públicos, como ruas e praças. Esses locais são, na verdade, pontos estratégicos de socialização, onde ocorrem encontros entre jovens de origens diversas. Esses encontros possibilitaram o surgimento de festas nas quais o *rap* passou a ser produzido e apreciado.

4 Aqui, me refiro à atuação de pessoas e grupos como Angela Davies e os Panteras Negras.

5 Abreviatura da expressão *Disc Jockey*, criada para definir a tarefa de animar festas, tocando músicas.

6 Abreviatura da expressão “*Master of Ceremony*”, para se referir àqueles que improvisavam discursos e rimas ao som da música tocada pelos DJ's.

para que, em alguma medida, fosse mais tolerado em alguns espaços e até mesmo incorporado a alguns canais *mainstream* da indústria cultural. Sobre isso, Roberto Camargos afirmou o seguinte:

Alcançando várias partes do mundo em consequência dos suportes físicos (discos, fitas e imagens), o *rap* foi se tornando, aos poucos mais inteligível como prática emergente e com dimensão social relativamente diferente da que havia assumido em momentos anteriores. A partir das primeiras gravações, passou a se consolidar uma poética do *rap*, uma novidade estética que, em determinado sentido, estruturou a criação musical em diversos lugares do planeta e orientou produções e comportamentos. (CAMARGOS, 2015: p. 36)

3 – A tradução do *rap* para a realidade brasileira:

A chegada do *rap* ao Brasil na década de 1980 é, portanto, consequência direta daquele processo. O *soul* já influenciava artistas brasileiros, pelo menos, desde o início dos anos 1970, fazendo-se presente em composições de Tim Maia, Jorge Ben e Toni Tornado, por exemplo. Essas músicas eram apreciadas em festas que tinham como propósito a valorização da cultura negra e que eram realizadas em clubes ou em espaços públicos dos subúrbios de grandes cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. As festas ocorriam, normalmente, aos domingos e eram frequentadas por jovens suburbanos (negros, sobretudo), que buscavam formas de lazer e divertimento acessíveis as suas condições financeiras, onde pudessem apreciar manifestações culturais com as quais se identificassem.

Os chamados bailes *black* (como ficaram conhecidas essas festas) foram espaços fundamentais de tradução do *rap* para a realidade brasileira. A princípio, o *rap* encontrava-se diluído em meio a outros ritmos mais dançantes, mas logo se destacou, tornando-se uma forma específica de expressão cultural, por meio da qual muitos jovens que viviam uma condição de subalternidade passaram a manifestar suas visões de mundo e suas formas de vida. Ainda de acordo com o Roberto Camargos,

O *rap* foi ativamente incorporado ao expediente cultural brasileiro, e os sujeitos que a ele se vincularam e se projetaram, inclusive por intermédio dele, em meio aos debates acerca da sociedade de seu tempo, atestaram, assim, sua participação na vida pública e, em particular, nos meandros da política. Construíram uma prática cultural que verbalizou as dissonâncias, assinalou a contestação do social no espaço da cidade e alimentou um novo ambiente de reflexão e denúncia. O *rap* operou com uma dupla função no cotidiano de seus produtores e fruidores: a um só tempo foi discurso de revolta e denúncia da deplorável condição a que um sem-número de brasileiros é relegado e também veículo de catarse perante situações de

opressão e controle social. Ao aderir a essa prática, homens e mulheres criaram um espaço no qual puderam reaver e construir sua identidade, reconfigurar sua autoestima e propagar valores alternativos. (CAMARGOS, 2015: p. 51)

No Brasil, a cidade de São Paulo foi o principal centro produtor e difusor de *rap* nacional, de onde saíram alguns nomes de peso, como Racionais Mc's, Thaíde & DJ Hum, Rappin Hood, RZO e Sabotage. Assim como Nova York e Los Angeles, a cidade de São Paulo pode ser encarada como uma zona de contato, já que nessa cidade também ocorreu o encontro entre as tradições culturais da diáspora africana e outras manifestações difundidas pela indústria da cultura, num contexto que proporcionou o encontro de pessoas de origens distintas, possibilitando uma reformulação de suas práticas culturais. Isso fica bastante evidente no documentário “1000 Trutas, 1000 Tretas”. Produzido por Mano Brown (líder dos Racionais Mc's e um dos maiores nomes do *rap* paulistano), o filme traça um panorama histórico dos cenários sociais vividos pelas populações negras em São Paulo, desde as últimas décadas da escravidão no Brasil até o início dos anos 2000.

O filme se baseia numa perspectiva analítica binária muito semelhante à adotada por alguns autores debatidos no curso, tais como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Homi Bhabha e Mary Pratt, pois, em muitos momentos, a narrativa corrobora a ideia de que existem universos culturais separados (“cultura branca” X “cultura negra”). No entanto, dado que o *rap* possua uma estética de *bricolage*⁷, em alguns momentos, a mesma narrativa evidencia certos pontos de contato entre esses dois universos⁸, permitindo que se entreveja outras conexões estabelecidas. O argumento principal sustenta de que o *rap* paulistano se conecta às tradições culturais herdadas do período escravista, que, ao longo do século XX, foram ressignificadas pelas gerações seguintes, que também acrescentaram suas próprias contribuições – desenvolvidas a partir do contato com diferentes outras formas de expressão cultural.

O documentário começa recuperando as vivências das populações negras durante o período histórico de transição do escravismo para o trabalho livre. Destacam-se as irmandades religiosas organizadas por escravos e ex-escravos (que, em fins do século XIX, também atuaram no sentido de resguardar as tradições de seus associados); os quilombos urbanos e as habitações coletivas do início do século XX (que foram perseguidos pelas autoridades públicas, sobretudo no período das grandes reformas urbanísticas, quando se pretendia implementar um tipo de sociabilidade baseada na modernidade da Belle Époque); os clubes e as associações culturais de teatro, de dança e de

7 Que poderia ser definida como a colagem de práticas culturais de origens diversas que, reelaboradas, resultam em nova prática.

8 O DJ Tony Hits chegou a afirmar que era possível separar os bailes de negros dos bailes de brancos. Segundo ele, nos bailes dos brancos tocava-se Beatles, Rolling Stones e The Monkeys, enquanto que nos bailes dos negros tocava-se Ray Charles, Sarah Vaughan e Aretha Franklin. No entanto, ele mesmo admitiu a incorporação de elementos da música branca, como a *disco music* de Tina Charles e de KC and the Sunshine Band.

futebol (que, entre os anos 1930 e 1940, congregavam famílias de trabalhadores negros); e os bailes *black* (realizados entre as décadas de 1960, 1970 e 1980). A criminalização de pessoas pobres e negras e a influência da cultura americana (desde o *ragtime*) também são abordados., sendo que a produção musical e os bailes são apontados como importantes formas de atuação política a que recorreram as pessoas negras em diferentes ocasiões.

Os bailes *black* são apresentados como espaços de elaboração cultural, nos quais as pessoas negras foram protagonistas na operação de tradução e de ressignificação do *soul*, do *funk* e do *rap*, conforme o processo descrito por Camargos anteriormente. Esses eventos também são apresentados como uma importante forma de atuação política utilizada por pessoas negras, como forma de driblar sua condição de subalternidade (especialmente nos momentos de menor abertura política, como na época da Ditadura Militar).

4 – Os Racionais Mc's e o movimento *négritude*:

Moradores do Capão Redondo (bairro periférico da cidade de São Paulo), os integrantes do grupo Racionais Mc's (Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay) representam a primeira geração de *rappers* que viveu o ambiente dos bailes e que, a partir disso, desenvolveu uma linguagem própria de expressão cultural (o *rap* brasileiro) para manifestar seus discursos e para reivindicar transformações sociais que pudessem melhorar as condições de vida da população pobre e trabalhadora, especialmente das famílias negras e habitantes de favelas e de bairros periféricos. O grupo lançou seu primeiro disco (*Holocausto Urbano*) em 1990 e tem como referências estéticas a obra de Tim Maia, Jorge Ben, Public Enemy, além de outros *rappers* brasileiros. Suas músicas abordam questões como a pobreza, a violência policial, a criminalidade e o racismo, servindo como veículo para a manifestação de uma visão de mundo marcada pelos traumas decorrentes da negação das possibilidades de existência por que passam as populações negras no Brasil. São músicas que podem ser encaixadas com tranquilidade no conceito de *négritude*, que perpassa a obra de autores que refletiram sobre a diáspora africana, como Césaire e Fanon.

A ideia de *négritude* foi desenvolvida por Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor – dois autores francófonos que viveram a dominação colonial francesa em seus países de origem: Martinica e Senegal, respectivamente. Esses dois autores se encontraram na cidade de Paris, quando ambos completavam seus estudos de nível superior, durante a década de 1930. Como estudantes, eles participaram da revista *L'étudiant noir*, na qual Césaire publicou textos em que salientou as diferenças culturais entre a França e suas colônias e desenvolveu esse conceito, entendido como um “conjunto de características, de maneiras de pensar, de sentir, que são próprias dos negros, afirmação da existência de uma grande civilização negra, apelo à solidariedade entre os negros,

sejam eles africanos ou pertençam à diáspora africana, falem a língua francesa ou a língua inglesa”⁹ (Introdução a *Cahier d'un retour au pays natal*: 1983, p.1).

O conceito é, na verdade, uma ressignificação da palavra *nègre* (termo agressivo e pejorativo para se dirigir a pessoas negras, em francês), cujo processo de reapropriação deu origem a um movimento cultural transnacional de exaltação da cultura negra. Esse movimento foi muito influente entre intelectuais franceses e africanos (chegando a contar com a adesão do filósofo francês Jean-Paul Sartre) e desempenhou papel fundamental na luta pela emancipação africana do colonialismo europeu. De acordo com Kwame Appiah, a *négritude* se aproxima, em certo sentido, do pan-africanismo porque se baseia na ideia de raça (APPIAH, 1997: p. 23) – o que, inclusive, levou o dramaturgo nigeriano Wole Soyinka¹⁰ a criticar o conceito, por considerá-lo racista.

Nas obras de Césaire e Fanon a *négritude* se expressa por meio do esforço de ambos no sentido de enaltecer as sociedades colonizadas e de valorizar as experiências sociais e as práticas culturais da diáspora africana. O fato de que ambos tenham vivido a situação colonial (Fanon, assim como Césaire, é originário da Martinica) pode ter contribuído para que, em suas obras, a questão étnica aparecesse embutida na crítica ao colonialismo francês. Conforme salientado anteriormente, outro ponto de convergência entre eles é o fato de suas abordagens partirem da mesma perspectiva analítica binária presente no documentário de Mano Brown. Em suas obras, encontramos pares opostos conceituais, como “colonizador X colonizado”, “brancos X negros”, “eles X nós” ou “o outro X eu”. Isso se evidencia quando Fanon comenta sobre o momento em que se conscientizou de que não era reconhecido como sujeito, afirmando que “desde que era possível livrar-me de um *complexe inato*, decidi me afirmar como Negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer” (FANON, 2008: p. 108).

Pode-se afirmar, ainda, que os dois autores fazem uma idealização do universo cultural negro e da união entre os povos negros. Césaire destacou a necessidade de “criar uma sociedade nova, com ajuda de todos os nossos irmãos escravos, enriquecida por toda potência produtiva moderna, aquecida pela fraternidade antiga” (CÉSAIRE, 2010: p. 44), enquanto Fanon afirmou:

Caso-me com o mundo! Eu sou o mundo! O branco nunca compreendeu essa substituição mágica. O branco quer o mundo, ele o quer só para si. Ele se considera senhor predestinado deste mundo. Ele o submete, estabelece-se entre ele e o mundo uma relação de apropriação. Mas existem valores que só se harmonizam com o meu molho. Enquanto mago, roubo do branco “um certo mundo”, perdido para ele e para os seus (...). (FANON, 2008: p. 117)

9 No original: “l’ensemble des caractères, des manières de penser, de sentir, qui sont propres aux Noirs, affirmation de l’existence d’une grande civilisation noire, appel à la solidarité des Noirs qu’ils soient africains ou qu’ils appartiennent à la diaspora américaine, qu’ils soient de langue française ou de langue anglaise.”

10 Vencedor do Prêmio Nobel de literatura de 1986.

Tudo isso também aparece de forma bastante clara em muitas músicas do grupo Racionais Mc's. Desde o início de suas carreiras, no fim dos anos 1980, os *rappers* vem denunciando as condições precárias em que vive uma parte significativa das pessoas negras no Brasil, ressaltando a escravidão e o racismo como fatores historicamente determinantes para isso. As músicas abordam diversas situações de adversidade a que essas pessoas estão sujeitas, como morar em favelas (*Negro drama*), sofrer violência policial (*Diário de um detento*), encontrar-se em situação carcerária (*Vida Loka*), envolver-se com drogas (*Capítulo 4, Versículo 3*), encontrar-se em situação de rua (*Mágico de Oz*), envolver-se com o mundo do crime (*Tô ouvindo alguém me chamar* e *Eu sou 157*), passar por várias formas de discriminação racista e pelo preconceito de classe (*Vida Loka II*) etc. Em muitas letras, também é possível perceber a existência de pares conceituais opostos, como “brancos X negros”, “senhores X escravos”, “ricos X pobres”, “polícia X criminosos” e “moradores de favelas X criminosos”.

Contudo, é na música *Negro Drama* em que a *négritude* se manifesta de forma mais clara, poética e realista. Na letra – lançada em 2002, no disco *Nada como um dia após o outro dia* – de Edi Rock e Mano Brown é possível encontrar todos os elementos debatidos até aqui. O sentido geral da música é a denúncia das principais dificuldades enfrentadas pelas pessoas negras no Brasil e aborda questões como a experiência da descoberta corporal do que significa ser negro (a rejeição estética de suas características físicas), a questão colonial e a condição de precariedade a que muitas estão condicionadas.

De início, Edi Rock narra a angústia de enfrentar a estigmatização de suas características físicas (“*Cabelo crespo/E a pele escura/A ferida, a chaga/À procura da cura*”) que é resultado da desrealização da pessoa negra, cuja existência passa a assumir uma forma espectral, na medida em que suas características físicas são rejeitadas, por conta de “uma concepção restritiva de humanidade que se baseia na sua exclusão”¹¹ (BUTLER, 2004: p. 33). Alguns versos mais à frente, o *rapper* adiciona um tom traumático à narrativa dessa experiência, quando afirma “*O trauma que eu carrego/Pra não ser mais um preto fodido (...) A alma guarda/ O que a mente tenta esquecer*”. Esse discurso não soa tão distante daquilo que Frantz Fanon disse sobre sua própria conscientização a respeito disso:

No mundo do branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de

11 No original: “a restrictive conception of the human that is based upon their exclusion”.

incertezas. (...)

Já faz algum tempo que certos laboratórios projetam descobrir um soro para desempretecê; os laboratórios mais sérios do mundo enxaguaram suas provetas, ajustaram suas balanças e iniciaram pesquisas que permitirão aos coitados dos pretos branquear e, assim, não suportar mais o peso dessa maldição corporal. (FANON, 2008: pp. 104-105)

Assim como Césaire e Fanon procuraram entender a opressão étnica associando-a à conjuntura histórica em que viveram (no caso, a situação colonial), Edi Rock e Mano Brown também se esforçam para destacar os fatores determinantes da situação de fragilidade social em que se encontra parte importante da população negra. Isso se evidencia quando eles aludem à violência como um elemento estruturante de suas vidas¹² e às condições precárias de habitação características de favelas e de subúrbios¹³. Essas questões são abordadas a partir de uma perspectiva histórica, pois remetem ao peso histórico do escravismo e da situação colonial, como se percebe em “*Desde o início/Por ouro e prata/Olha quem morre/Então veja você quem mata*” e em “*Hey/Senhor de engenho/Eu sei/Bem quem você é/Sozinho, cê num guenta/Sozinho/Cê num guenta a pé*”.

Em algumas músicas do grupo é possível observar a presença de concepções machistas e misóginas, como nas músicas *Mulheres Vulgares* e *Vida Loka*, por exemplo, nas quais as mulheres são retratadas como pessoas dissimuladas e oportunistas. No entanto, ao tratar a violência como uma das muitas adversidades a que estão sujeitas as pessoas negras na letra de *Negro Drama*, Mano Brown apontou (talvez, de forma inconsciente, por tratar-se de um ponto que destoa do conjunto geral de sua obra) uma questão que encontra-se invisibilizada nos textos de Césaire e Fanon, que é a forma pela qual essa violência afeta as mulheres negras¹⁴. Pois se os homens negros são, estatisticamente, mais diretamente atingidos pela violência (pelo envolvimento com o crime, pelo encarceramento, pela violência policial ou pela morte), são as mulheres (sobretudo as negras) que sofrem as consequências dessa situação, pois são elas que acabam assumindo, sozinhas, a responsabilidade pelo sustento do lar e pelos cuidados com a família¹⁵. Esse ponto pode ser observado quando Brown conta sua própria história de vida: “*Uma negra e uma criança nos braços/Solitária na floresta/De concreto e aço (...) Família brasileira/Dois contra o mundo/Mãe*

12 Nos seguintes versos: “*O drama da cadeia e favela/Túmulos, sangue/Sirenes, choros e velas*”, “*Me ver pobre, preso ou morto/Já é cultural*”, “*Falo pro mano/Que não morra e também não mate*”, “*Pra quem vive na guerra/A paz nunca existiu*”, “*Vi um pretinho/Seu caderno era um fuzil*”.

13 Nos seguintes versos: “*Periferias, vielas, cortiços*”, “*O dinheiro tira um homem da miséria/Mas não pode arrancar/De dentro dele/A favela*”, “*Eu recebi seu tick/Quer dizer kit/De esgoto a céu aberto/E parede madeirite*”, “*Na época dos barracos de pau lá na pedreira/Onde cês tava?*”.

14 Com esse comentário, não pretendo afirmar que essa lacuna seja um problema teórico de Césaire e de Fanon, pois entendo que o debate sobre a questão de gênero não estava posto no momento em que escreveram. Essa seria uma cobrança anacrônica, mas isso não impede que apontemos os limites temporais de seus textos.

15 Vale lembrar que essa situação também ocorre porque, muitas vezes, os homens decidem abandonar os filhos de forma voluntária.

solteira/De um promissor vagabundo”.

Outro ponto de aproximação entre os Racionais Mc's e esses dois autores do movimento *négritude* se revela quando os *rappers* falam sobre a suspeição que paira sobre o caráter das pessoas negras e sobre a pressão para que elas aceitem sua posição na hierarquia social e o tipo de comportamento que seria correspondente a essa posição. A denúncia dessa cobrança (“*Sempre a provar/Que sou homem (...) Cê tá dirigindo um carro/O mundo todo tá de olho em você, morou?/Sabe por quê?/Pela sua origem, morou irmão?É desse jeito que você vive/É o negro drama*”) pode ser encarada como uma tentativa de evidenciar que, embora as pessoas negras partam, comumente, de condições objetivas de vida piores do que as pessoas brancas, a disposição social geral é menos tolerante em relação aos possíveis deslizes das pessoas negras, conforme se vê na autodefinição de Mano Brown: “*Eu sou o mano/Homem duro/Do gueto/Brown/Obá/Aquele louco/Que não pode errar*”. É realmente impressionante como essa autodefinição reforça o que Fanon afirmou sobre ser um médico negro:

Sabia, por exemplo, que se um médico negro cometesse um erro, era o seu fim e o dos outros que o seguiriam. Na verdade, o que é que se pode esperar de um médico preto? Desde que tudo corresse bem, punham-no nas nuvens, mas atenção, nada de bobagens, por preço nenhum! O médico negro não saberá jamais a que ponto sua posição está próxima do descrédito. (FANON, 2008: p. 109)

Por último, cabe ressaltar que, apesar de olharem para o mundo e para suas experiências de vida a partir de uma perspectiva binária (na qual a principal oposição é entre negros e brancos), Césaire, Fanon e os Racionais Mc's reconhecem a existência de conexões entre esses dois polos. Esse reconhecimento é acompanhado por um tipo de valorização da cultura negra que, por vezes, chega a uma essencialização que, dentro do contexto em que se produz, faz todo sentido, já que o colonialismo e a estrutura classista impõem relações desiguais que determinam a forma pela qual ocorrem esses contatos e essas conexões. Na letra de “Negro Drama” isso se verifica no momento em que Mano Brown ironiza aqueles que o criticam, enaltecendo alguns ícones da cultura negra: “*Inacreditável,mas seu filho me imita/No meio de vocês/Ele é o mais esperto/Ginga e fala gíria/Gíria não,dialeto!/Esse não é mais seu/Hó/Subiu/Entrei pelo seu rádio/Tomei/Cê nem viu/Nós é isso, aquilo/O quê?/Cê não dizia?/Seu filho quer ser preto/Rá!/Que ironia!/Cola o pôster do 2pac¹⁶ aí!*”.

16 Tupac Amaru Shakur foi um *rapper* americano que, entre os anos 1980 e 1990, compôs letras que tratavam das mesmas questões trabalhadas aqui. Ele também atuou em alguns dos filmes que contribuíram para a difusão do *rap* no Brasil. Originário do Harlem e filho de pais que foram membros ativos dos Panteras Negras, Tupac encarnou o negro drama de forma trágica. Embora tenha estudado diversos tipos de arte (atuação, balé e jazz, ao menos) e seja

No trecho citado, Brown afirma com clareza que seu discurso também pode ser ouvido e compreendido por pessoas que estariam fora de seu universo cultural, por conta de diferenças étnicas e de classe – o que demonstra que, apesar da essencialização de símbolos e práticas culturais, não se ignora a possibilidade de estabelecer ligações com o outro ou com aquilo que é diferente. Em Césaire e em Fanon esse reconhecimento é bastante similar, conforme se depreende dos trechos abaixo:

(...) admito que é bom por em contato civilizações diferentes entre si; que unir mundos diferentes é excelente; que uma civilização, qualquer que seja seu gênio íntimo, murcha ao dobrar-se sobre si mesma; que o intercâmbio é o oxigênio, e que a grande sorte da Europa é haver sido um cruzamento de caminhos; e que haver sido o lugar geométrico de todas as ideias, o receptáculo de todas as filosofias, o lugar de acolhida de todos os sentimentos, fez dela o melhor redistribuidor de energia.

(...) dentre todas as formas para estabelecer contato, era essa a melhor?

Eu respondo: não. (CÉSAIRE, pp. 17-18)

Eu me assumia como poeta do mundo. O branco tinha descoberto uma poesia que nada tinha de poética. A alma do branco estava corrompida e, como disse um amigo que ensinou nos Estados Unidos: “Para os brancos, de certo modo, os negros asseguram a confiança na humanidade. Quando os brancos se sentem mecanizados demais, voltam-se para os homens de cor e lhes pedem um pouco de nutrientes humanos.” Enfim, eu era reconhecido, não era mais um zero à esquerda. (FANON, p. 118)

5 – A invisibilização do *rap*: racismo e subalternidade:

Atualmente, o *rap* continua ocupando um lugar marginalizado na sociedade brasileira e dificilmente figura nos canais *mainstream* da indústria cultural, com a exceção de alguns artistas que apresentam um discurso mais comercial e mais domesticado, como é o caso de Projota, Criolo, Marcelo D2 e Cone Crew Diretoria. Ainda assim, eles não chegam nem perto da visibilidade que artistas de outros ritmos possuem, como Luan Santana ou Anitta. Os *rappers* que optam por um discurso mais engajado politicamente e mais comprometido com a denúncia do racismo e da desigualdade social praticamente não aparecem nos veículos midiáticos de massa, embora possuam uma inserção social considerável nos circuitos *undergrounds*. Essa invisibilização reforça a condição de subalternidade a que parte significativa de seus apreciadores estão submetidos, como os jovens negros moradores de subúrbios e de favelas.

considerado um dos *rappers* mais talentosos da história, ele se envolveu com o tráfico de drogas, morou na rua, foi preso e morreu assassinado aos 25 anos de idade em circunstâncias que não foram totalmente esclarecidas, mas que apontam para um possível caso de rivalidade entre gangues.

A compreensão do rap e sua legitimação como manifestação artística e cultural permitira o entendimento de discursos e práticas culturais relacionados à diáspora africana, além de abrir a possibilidade de identificar suas conexões a outros signos culturais, produzidos em contextos sociais diversos. Pode-se afirmar, portanto, que a invisibilização e a rejeição do *rap* são evidências de uma estrutura social racista e hierarquizada, justamente porque dificultam a atuação de seus agentes no sentido de inscreverem suas visões de mundo na realidade.

BIBLIOGRAFIA

- AMSELLE, Jean-Loup. *Branchments. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris: Flammarion, 2001.
- APPIAH, Kwame. A invenção da África. In: *Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- BUTLER, Judith. *Precarious life: The powers of mourning and violence*. London/New York: Verso, 2004.
- CAMARGOS, Roberto. *Rap e Política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2010.
- _____. *Cahier d'un retour au pays natal*. São Paulo: Edusp, 2012.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro de Estudos Afro-Orientais, 2008.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Editora 34; Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- PRATT, Mary. *Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.
- ROSE, Triicia. Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.