

Bancas e famílias do RAP Nacional: espaço vivo de convivência e afeto entre masculinidades negras

José Balbino de Santana Junior
Universidade Federal da Paraíba
zebbdj@gmail.com

Resumo: As bancas e famílias são representações de coletivos onde a presença de homens negros é majoritária e, pensando na música também como um espaço de resistência e representatividade, são um dos poucos espaços onde uma reunião de homens negros pode prosperar e se transformar em transmissão de cultura, conhecimento e afeto. Enxergando o movimento Hip Hop e suas formas de organização através de uma lente decolonial o artigo busca entender histórico e socialmente estes fenômenos considerando a música como liga principal de uma cadeia de distribuição de saberes e cuidados. Constatando a brutalidade do Estado brasileiro diante da comunidade negra e mais violenta e especificamente por sobre os homens negros, esta escrita pretende pensar a música RAP e as organizações que dela frutificam como espaços onde estas vidas são possíveis e podem se relacionar. O gatilho desta empreitada é uma apresentação do Rapper Daganja e a Família Ugangue, ocorrida em formato de Live Streaming, durante a pandemia do COVID-19.

Palavras-chave: Negritude, Bancas, Hip hop, Masculinidades, Rap

National RAP “bancas” and families: A living space for coexistence and affection between black masculinities.

Abstract: The “bancas” and families in Hip Hop are representations of collectives where the presence of black men is the majority and, thinking about music as a space of resistance and representation, they are one of the few spaces where a black men meeting can thrive and transform into transmission of culture, knowledge and affection. Looking to the Hip Hop movement and its forms of organization through decolonial lens, this article seeks to understand historically and socially these phenomena, considering music as the main link in a chain of distribution of knowledge and care. Noting the brutality of the Brazilian State against the whole black community and violent behavior specifically driven to black men, this paper intends to think about RAP music and its organizations as spaces where these lives are possible and can relate. The trigger for this endeavor is a presentation by the Rapper Daganja and the Ugangue Family, held in Live Streaming format, during the COVID-19 pandemic.

Keywords: Blackness, Bancas, Hip hop, Masculinities, Rap

Introdução

Dou início a esta escrita ainda tocado pela morte dos jovens Jhordan Luiz Natividade e Edson Arguinez Júnior, baleados por policiais militares em mais uma "abordagem padrão" (dezembro de 2020). Tempos atrás, chorei a morte das meninas Emily Vitória e Rebeca Beatriz, de 4 e 7 anos de idade, e poucos dias antes ainda me revoltava com a morte covarde por espancamento de João Alberto Silveira Freitas. A pele da cor da noite é o que (p)une essas pessoas, e as unem a mim também. Imaginando que essas são as mortes de pessoas negras que chegaram à grande mídia num curtíssimo espaço de tempo, e que todas elas se dão em contextos de extrema violência, sou mobilizado por essa circunstância a pensar numa estratégia de fuga rumo a uma mínima tranquilidade, estado de paz em vida, e faço deste texto uma proposta de perspectiva positiva dentro de um contexto geral que devora pessoas pretas de maneira indiscriminada.

O Brasil é um país forjado na violência. Em todos os estágios da constituição da ideia de país, essa é uma constante que, desde o processo de colonização até os dias atuais, pode ser percebida numa dinâmica de ascendência sobretudo quando pensamos as relações considerando cor, gênero e classe social. Essa é uma perspectiva da qual não posso escapar ao analisar qualquer fenômeno, e, a ideia desse artigo é, através de uma perspectiva interseccional utilizada dentro de um conjunto de outras ferramentas para interpretação de fenômenos, entender uma manifestação da música popular brasileira urbana como um dos raros espaços públicos, ou publicizados, de produção e expressão de afeto entre homens negros. A importância de espaços como esse vai muito além do que poderei tratar nessas linhas, mas apresento aqui impressões que partem também da minha própria experiência de homem negro¹ que sobrevive ao Brasil.

Integrar esta perspectiva de análise de um fenômeno musical à minha própria história é um movimento que surge neste trabalho como uma outra proposta metodológica na abordagem dos temas, e, principalmente considerando este artigo no contexto da produção científica brasileira em música, pretendo assim agregar o valor não somente da experiência individual mas sobretudo de uma vivência coletiva de tantos integrantes das comunidades negras

¹ Há uma discussão sobre a possibilidade de substituição do termo negro para a palavra preto, considerando por exemplo que o conceito de negro fora criado para criar mais uma justificativa à escravização de pessoas do continente africano. Não é intenção desta escrita discutir essa questão, mas pessoalmente me posiciono ao lado de outras figuras do movimento negro brasileiro e mundial que consideram a luta de muitos e muitas militantes para transformar a palavra negro em algo positivo, permitindo pessoas de gerações como a minha a pensarem, agirem e valorizarem um modo negro de existir. Assim sendo corroboro com essa perspectiva entendendo que a ressignificação ainda continua em construção. Ademais, a constituição da luta do movimento negro brasileiro se consolidou historicamente através do envolvimento de negros e pardos, sendo, portanto, a questão do colorismo uma questão sendo levantada especificamente por uma geração, e que leva a discussão para outras direções.

espalhadas pelo país: vivenciar e aprender através da música aspectos constituintes de sua própria negritude. Se a comunidade negrobrasileira é carente de acesso à sua própria história, não conhece seus próprios heróis e heroínas, e (numa redundância necessária) nem a história de luta de seu povo pela permanência num território inimigo, muitas vezes foram as práticas musicais que realizaram esse letramento, e o RAP, sem qualquer sombra de dúvida, vem influenciando e ensinando gerações. Parar e olhar para este fenômeno com atenção de alguma forma também é reagir e avançar na necessidade de ver a comunidade negra brasileira contando sua própria história (ASANTE, 2009, p.93). Quem me lê certamente perceberá uma perspectiva onde o sentimento não está presente na interpretação que proponho para o fenômeno somente como uma consequência – sua presença é desejada. Na produção de uma ciência que se aproxime das pessoas do mundo e sirva para informar e conduzir transformações necessárias ao florescer de um mundo socialmente justo, será preciso abandonar “regras destituídas de significado” (ASANTE 2009, p. 107), e começar a imaginar, sentir e espiritualizar cada análise, cada leitura dos fenômenos do mundo. Na pesquisa em música, isso representa não somente o grito por um novo paradigma científico que garanta o fortalecimento da área de conhecimento frente à uma crescente saturação, mas também uma devolutiva positiva aos conhecimentos, práticas e cosmopercepções negligenciadas e subalternizadas ao longo da história de sistematização deste conhecimento.

Apesar dos primeiros indícios de sua presença no Brasil serem datados de meados dos anos 80, foi a década de 90 que trouxe com força para o Brasil um dos principais movimentos socioculturais do mundo, o Movimento Hip Hop. Nascido nos Estados Unidos a partir de movimentações que faziam referência aos Sistemas de Som jamaicanos, o Hip Hop se consolida como movimento sociocultural a partir da integração de artes – dança, música, artes visuais – com uma perspectiva de ação social voltada para a transformação de realidade nas periferias novaiorquinas. Fundadores como Afrika Bambaataa, e Kool Herc insistem na mudança de perspectiva da juventude, muito envolvida pelo contexto de violência – violência policial, guerras entre gangues, inflexão econômica do país. A partir de uma proposta de união de grupos rivais e um olhar voltado para as questões raciais, o Hip Hop adquire grande importância e poder mobilizador principalmente junto à juventude, e a partir de então começa a movimentar também a indústria cultural estadunidense. A expressão musical do movimento Hip Hop é o RAP, sigla para Rhythm and Poetry, em português: Ritmo e Poesia.

Musicalmente, o RAP se consolida a partir da produção de instrumentais que inicialmente baseiam-se na repetição de trechos com alguns segundos de duração de discos de Soul, Funk e Disco, estilos musicais com grande destaque na indústria fonográfica da época. A figura do DJ (disc jockey) tal como conhecemos hoje, adquire esta forma neste período

justamente quando alguém decide manipular os discos de vinil, misturando músicas e/ou alternando entre trechos instrumentais, criando espaço para que o Mestre de Cerimônias, o MC, possa desenvolver suas rimas. Até então, o papel dos DJs estava mais conectado com a habilidade de fazer boas seleções musicais, colagens e mixagens (as conhecidas megamix), para rádio ou para pistas de dança, e muitos deles eram responsáveis inclusive pelo sucesso de audiência e de vendas já que sua curadoria era capaz de definir tendências entre os anos 60 e 70. Quando um DJ fundador como Grand Master Flash resolve pegar dois discos iguais e alternar trechos instrumentais criando o lugar para que um Mestre de Cerimônias possa desenvolver suas rimas, ele subverte o papel do DJ naquela época, assumindo ali a função de compositor arranjador, alterando também o uso previsto de tecnologias (toca-discos), redefinindo parâmetros de escuta ao manipular os discos através de técnicas específicas que o levam à uma nova composição realizada, na maior parte das vezes, ao vivo durante as apresentações. Este é um acontecimento fundante para o estilo, e representa a renovação de uma postura que ali adquire novas atribuições diante das novas possibilidades advindas de um comportamento subversivo. Nesse sentido Keith Negus² nos informa sobre as ideias do teórico Chambers: as indústrias são incapazes de controlar como as audiências vão lidar com textos, significados e tecnologias. Este é um momento onde o Hip Hop articula uma outra importância para uma prática que já integrava a cultura da música eletrônica, a utilização de amostras (samples) e sua repetição contínua (*loop*), inserindo de forma muito contundente esse conhecimento e as técnicas que dele derivam na cultura de produção musical da grande indústria fonográfica mundial.

E assim o RAP cresce como gênero e vira a música de artistas que não estão necessariamente ligados ao movimento Hip Hop e sua premissa de integração de artes e transformação social. As letras que traziam em sua grande maioria temas relacionados à violência policial, à vida nos grandes centros urbanos, e à necessária união do povo negro frente às mazelas do racismo começam a se diversificar e ao longo do tempo começam a dialogar com outras temáticas. A influência do movimento Hip Hop como um todo (música, artes visuais, moda e estilo) é impactante sobretudo nas constantes reformulações da cultura pop, e, no que tange à indústria da música, cria uma estética que afeta desde a cadeia de produção de equipamentos até o desenvolvimento de técnicas específicas de composição de letras, edição e mixagem de voz e instrumentos.

No início da década de 90, o RAP encontra no Brasil território fértil e o movimento Hip Hop brasileiro surge num contexto onde a violência policial e o completo abandono das periferias

² Negus nos oferece uma revisão bibliográfica fantástica acerca da produção acadêmica sobre os processos relativos à audiência de música popular em seu livro *Popular Music in Theory*, 1997.

por parte do Estado brasileiro é que dão o tom das letras e performances. Se consolidam artistas como Thaíde, DJ Hum, Racionais MC's, GOG, Câmbio Negro. A velha escola do estilo que se define agora como RAP Nacional tem o DNA dos fundadores estadunidenses e incentivam sempre a união das periferias apontando para outras realidades possíveis para a juventude dos guetos do Brasil. Se tornam importantes vozes no combate explícito e direto ao racismo brasileiro.

Essa é uma breve introdução para trazer à tona a temática central deste artigo. Para revelá-la, um acontecimento específico: no dia 23 de setembro de 2020, durante o período de isolamento social imposto pela pandemia causada pelo Coronavírus, o rapper Daganja, natural de Salvador, Bahia, se apresentou numa das inúmeras *lives* promovidas por artistas no período e trouxe consigo o trabalho do coletivo do qual faz parte para além do seu trabalho solo, a Família Ugangue. O supergrupo³ é formado por diversos artistas do RAP soteropolitano e os shows são verdadeiras celebrações catárticas onde jovens, em sua grande maioria negros e negras, cantam e dançam a partir de um processo de identificação mútua que envolve performance, música, indumentária e atitude. Foi essa apresentação que desencadeou uma série de reflexões e me fez considerar necessária uma abordagem do tema que trago aqui: a música RAP como espaço de afeto entre homens negros. Essa apresentação será, portanto, um ponto de ancoragem para o desenvolvimento de ideias, conceitos e experiências abordadas no artigo. Não será raro o movimento de retorno à apresentação do supergrupo com o intuito de ilustrar e aprofundar questões, conectar ideias e conceitos.

Acrescento à esta introdução o fato de que confortavelmente, e porque não dizer, orgulhosamente, transfiro para este artigo ideias que habitam a minha própria existência enquanto homem negro em diáspora, sul-americano e brasileiro, criado entre bairros periféricos de uma capital nordestina que, como muitas pessoas negras, teve nas letras do RAP Nacional uma fonte para a constituição de sua própria identidade. História, filosofia, sociologia, entre muitos outros conteúdos, se aproximaram de mim entre a infância e a adolescência através dessas músicas, me apresentando uma perspectiva negra de mundo, despertando em mim e em muitos outros/as um “mundo negro”. A intrínseca relação dessa música com o espalhamento de ideais e ações antirracistas no Brasil e sua força na composição do aspecto identitário da juventude negra no Brasil dos anos 90 e 2000, principalmente, me faz crer que o RAP e o Movimento Hip Hop do Brasil (plural e multifacetado) representaram e ainda representam para muitas pessoas um aspecto cultural

³ Supergrupo é uma definição midiática para grupos formados por artistas que já possuem, através de seu trabalho solo, relevância em contextos locais, regionais ou nacionais.

importantíssimo na determinação de sua própria identidade. Como consequência, de alguma forma podemos também refletir que a periferia é o nosso centro quando identificamos às margens, físicas e imaginárias, nossos pertences materiais e espirituais (MAZAMA, 2009, p.123).

"Isso aqui é dinheiro, sexo, drogas e violência de Costa a Costa."⁴

Qualquer reunião de homens negros livres é uma ameaça ao Estado brasileiro e toda a demonstração de afeto dentro da comunidade negra tem representado, ao longo dos anos, o fortalecimento de estratégias de sobrevivência e subversão na medida em que esses são os corpos que desinformam o sistema e criam, em suas fissuras, possibilidades reais de transformação social, ameaçando principalmente através da arte, da política ou da economia, a estrutura do sistema-mundo⁵ que se impõe. Mas esses corpos negros se constituem na maior parte das vezes a partir de olhares brancos (FANON, 2008), os olhares-idealização permitidos pela estrutura Colonial, de maneira que, quando se constituem enquanto ideia surgem como imagens completamente estereotipadas. O RAP enquanto estilo musical negro também sofreu com estas formulações na medida em que muitas vezes o estereótipo se estabeleceu com tanta força que foi capaz de fazer artistas e coletivos nele acreditarem e, a partir disso, estabelecerem pequenas guerras entre si, produzindo um prejuízo que não pode ser medido quando se traduz na efetiva perda de vidas. Mara Viveros Vigoya nos ajuda a entender melhor a estrutura dos estereótipos:

O próprio dos estereótipos é a simplificação da realidade a partir de um número reduzido de elementos específicos que são exagerados, da ocultação consciente ou do simples esquecimento. Com base nos estereótipos presumimos tudo o que precisamos saber de uma pessoa ou grupo, definindo cada unidade que o compõe por seus elementos. (VIGOYA, 2018, p. 104)

Considerando a colonialidade como um complexo de estratégias cujo objetivo é garantir o privilégio a determinados indivíduos a partir de uma ideia de supremacia (branca, eurocêntrica) em detrimento à própria humanidade daqueles que são estabelecidos ou subalternizados à categoria de sub raça, também no Brasil e na história de sua constituição é possível identificar as dimensões dessa perspectiva, e, no contexto da produção de uma

⁴ Bordão do extinto grupo Costa a Costa de Fortaleza, Ceará.

⁵ Grosfoguel nos apresenta a ideia de sistema-mundo em oposição ao recorrente uso do termo sociedade como tipo homogêneo, "delírio, ficção eurocêntrica". Para ele o sistema-mundo representa entidades e estruturas mais amplas do que o espaço-tempo proposto pela ideia de Estado-Nação. (GROSFOGUEL, 2018).

identidade nacional, ou do próprio estado-nação brasileiro, certos apelos discursivos são incansavelmente reiterados na busca do que Wade Nobles chamou de “encarceramento mental”, a dimensão simbólica, mental, da opressão colonial (MAZAMA, 2009, p. 112).

Assim ficou estabelecida na história do RAP a sua relação com dinheiro, sexo, drogas e violência. Em algum momento da história a chave das letras politizadas e a busca por alternativas ao sistema virou, e abriu uma larga porta por onde esses temas passaram a permear as composições com outras abordagens, não como denúncia ou mecanismo de protesto, mas como descrição de um ambiente ao qual pessoas negras estão supostamente condenadas. A formulação estereotipada da figura do rapper nos impede por exemplo de enxergar dentro de cada grupo, de cada família ou banca (que representam a associação entre artistas que possuem suas carreiras individuais, mas que muitas vezes expandem a ideia de comunidade musical abarcando inclusive indivíduos que não necessariamente cantam, compõem ou tocam), particularidades que distinguem seus integrantes, criando a falsa ideia de que todos ali são diretamente envolvidos por esses temas e devem, portanto, agir de acordo com essa perspectiva. Na história do Hip Hop e da música RAP isso se traduziu em episódios trágicos onde as chamadas "tretas", embates pessoais ou intergrupos, que muitas vezes surgem da ficção de algumas letras, se materializaram, transformando-se em mortes reais. A mais famosa delas é a disputa entre Costa Oeste e Costa Leste na Califórnia que levou à morte, na década de 90, dois grandes ícones mundiais do RAP: Tupac Shakur e Notorious Big. Este é um recorte específico, mas também observo que esses artistas, esses homens negros, carregam em seus corpos a expectativa do sistema-mundo branco-capitalista-ocidental que se desenrola na história, como por exemplo a ideia da virilidade ou da sexualidade exacerbada:

Do mesmo modo que Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo descreveram os habitantes do Novo Mundo, os etnólogos europeus representaram durante muito tempo as mulheres e homens africanos como seres animais, cujos desejos sexuais transbordantes deviam ser controlados para o bem da moral branca. Este argumento, repetido a exaustão durante séculos, se converteu em um meio eficaz para justificar a escravização e todo tipo de excessos, como estupro das mulheres nativas e africanas nas Américas. As palavras e as imagens sexuais racializadas descritas participam dessa arqueologia retórica, significativa e perturbadora das raízes sexuais do pensamento e do discurso racista contemporâneo. (VIGOYA, 2018 p. 107)

Se por um lado o fortalecimento do rapper enquanto gangster mergulhado em todas as temáticas relacionadas ao mundo do crime flui no sentido da diminuição de personagens de uma cena artístico-cultural, ele poderia, por outro lado, representar a habilidade dessas pessoas na criação de eu-líricos, de mundos e circunstâncias que não necessariamente fizeram parte realmente, no entanto, sabemos que a cor de quem faz esse tipo de criação é

fundamental também na leitura que se faz dela, e, portanto, esse elemento tende a atuar com um potente efeito de diminuição do valor artístico dessas pessoas. De resto, toda a construção social subsequente se encarrega de transformar o contexto geral em território inimigo, um espaço perigoso onde uma história e leitura únicas são possíveis, e só valem enquanto fatais a pessoas negras.

Toda essa construção, além de inibir e invisibilizar a diversidade de temas e tipos humanos dentro do movimento Hip Hop, promove o prejuízo da desunião da comunidade negra quando a virilidade se traduz na necessidade de guerras entre os grupos ou entre comunidades. Se pensarmos no Brasil como navio negreiro que é, um espaço onde sequestrados foram feitos cativos e onde a violência policial ainda faz menção às práticas dos capitães-do-mato, fica muito difícil imaginar que espontaneamente seja possível a homens negros periféricos (quase que uma redundância num contexto onde pouquíssimos ascendem financeiramente) desenvolver qualquer prática que fuja da atmosfera de violência onde nascem, crescem, envolvem e fatalmente morrem. Uma abordagem baseada no distanciamento transformou as comunidades negras espalhadas no mundo em um problema social, e mais do que isso, fez as próprias comunidades acreditarem nisso, “como se a sua sombra se tivesse tornado mais real do que a sua personalidade” (LOCKE, 2020, p. 95). No Brasil, se a chance de caminhar no rumo do autoconhecimento é raríssima dada a violência com que foram tratados os registros dos acontecimentos históricos de nossas comunidades, imaginar uma circunstância favorável ao desenvolvimento de qualquer expressão de afeto entre homens negros então é um verdadeiro milagre. Contudo, a subversão e quebra deste paradigma é uma constante dentro da música RAP que se consolida cada dia mais como um espaço de convivência entre diferentes que trazem em suas composições temáticas variadas: a realidade das ruas e o voo dos pássaros⁶, sendo hoje a própria desconstrução de estereótipos⁷ uma temática muito presente nesse estilo musical. É importante reforçar a existência de toda uma política estatal que corrobora a formulação deste tipo de estereótipo: seja como instrumento de justificativa de encarceramento e tutela da população negra, sobretudo homens, seja como justificativa para o assassinato legalmente permitido e incentivado pelo estado (na Bahia, por exemplo, no ano de 2020, todas as mortes pela força policial foram mortes de pessoas negras, de acordo com a Rede de Observatórios da Segurança⁸). Se por um lado o Estado brasileiro constrói essa imagem como forma de justificar medidas de ataque à população negra, por

⁶ Escute passarinhos, do rapper Emicida: <https://youtu.be/IJcmLHjjAJ4>

⁷ <https://youtu.be/etRL3kv5jho>

⁸ <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/12/14/bahia-e-o-estado-mais-letal-do-nordeste-e-100percent-dos-mortos-pela-policia-em-salvados-sao-negros-aponta-pesquisa.ghtml>

outro a própria cultura Hip Hop contra-ataca quando, por exemplo, o rapper Daganja em seu repertório nos apresenta títulos como *Família em primeiro lugar* e *Nossos Amigos*.

Criamos laços com abraços
Alguns até seguem os passos
Tô ligado
No mesmo sonho,
E que a música cure os calos

Os nossos passos, com os meus amigos do lado
Os nossos laços, com verdade foram criados
(trecho da letra de *Nossos Amigos*, música do rapper Daganja)

Já aqui, indícios de uma proposta contra colonial: se uma das principais estratégias do racismo estrutural é justamente a desumanização de corpos negros, o que a letra do rapper Daganja nos oferece é não só uma visão humanizada desses corpos, mas os apresenta em relação com valores estruturantes do que ainda podemos perceber como dispositivos positivos e constituintes da humanidade: elementos como o afeto, a amizade, apoio mútuo, intersubjetividade. Quando pensamos nesses movimentos acontecendo entre homens negros isso é muito mais impactante, uma vez que, é este o corpo mais perseguido pelo estado brasileiro, caçado de maneira declarada, sobretudo quando olhamos para as estratégias e políticas públicas de segurança. O que este homem teria de bom para oferecer quando em seus ombros recaem todo ódio da supremacia branca? Nesse sentido, só podemos concordar com Alain Locke quando nos oferece uma leitura-vontade que, apesar de específica para um momento histórico do desenvolvimento da comunidade negra nos Estados Unidos, é bem condizente com o que alguns artistas do RAP Nacional vem produzindo no Brasil como resposta à condição que a Colonialidade por aqui vem historicamente nos impondo, já que também “desejamos que o nosso orgulho racial equivalha a uma conquista mais saudável, mais positiva, do que a um sentimento baseado no reconhecimento dos defeitos dos outros”. (LOCKE 2020, p. 104).

Observando a apresentação da Família Ugangue a qual me referi no início desta escrita, constato que cada um dos rappers que integra o grupo revela características individuais e únicas, e estão completamente distantes de uma ideia de padronização, seja pela forma de cantar (métrica dos versos, flow⁹), pelo conteúdo específico que cada um aplica nas composições coletivas, seja pela forma de se vestir ou performar no palco – ou no cenário da live. Sobre a forma de compor, por exemplo, posso dizer que a maneira como os rappers

⁹ Flow é a maneira como os rappers encaixam suas letras por sobre as melodias e outras estruturas musicais do instrumental utilizado na produção de uma faixa.

vem desenvolvendo os chamados "cyphers" – composições coletivas onde cada um desenvolve a sua parte específica sobre um mesmo tema, garantindo sua lírica e sua forma de cantar individualizada – é de algum modo uma estratégia de não pasteurização, além de uma demonstração de que a cultura se manifesta múltipla, mais uma vez reagindo à uma proposta de apagamento de subjetividades de tudo que vem do mundo negro-periférico, e que, ao mesmo tempo, compõe de maneira única um imaginário coletivo deste mesmo mundo. Nesse sentido, esse é um exercício próximo da ideia de complementaridade através da diferença, característica muito presente em comunidades indígenas e negras do Brasil, demonstrada através de sua visão de mundo e maneiras de se relacionar entre si, com a natureza, com a ideia de trabalho, etc.

É fundamental entender também que, ao longo da história, a ideia de virilidade do homem negro e a forma com que essa ideia constitui essa masculinidade específica é sempre dúbia. Os contextos coloniais sempre afirmaram uma visão que apenas convenientemente afirma esta virilidade de acordo com interesses do que se pode chamar de masculinidade hegemônica. A masculinidade hegemônica é aquela que vem sendo exercida por homens brancos dentro do sistema-mundo em que vivemos, que produz o capitalismo e a colonialidade enquanto sustentáculos da desigualdade que também alimenta e perpetua o sistema. É essa masculinidade que autoriza oportunamente a virilidade do homem negro de acordo com os movimentos que deseja, e, quando não há conveniência neste sentido, abre-se espaço para uma visão de homem primitivo, dócil, e afável, que carece de tutela. No contexto brasileiro, o uso conveniente desta lente na leitura da existência dos homens negros, quando não se alia também ao próprio mito de democracia racial reforçando uma espécie de inocência em certas adjetivações num contexto onde aparentemente estamos todos numa mesma condição, termina por se desenvolver a partir de uma concepção individualista, ou comportamental, de fundo essencialmente moralista que de forma alguma reconhece que o grosso da discriminação racial praticada no país é legalmente sustentada.

O RAP e as comunidades negras de uma forma geral têm encontrado brechas nesse sistema-mundo para continuar existindo. Assim, pouco a pouco, a ideia de virilidade que promove o choque, as pequenas guerras e o enfrentamento físico, que produz mortes – inclusive ou principalmente entre pares – vem sendo paulatinamente diluída pela própria ação e consciência dos diversos movimentos negros do Brasil onde se situa o Movimento Hip Hop, e hoje, percebemos dentro das bancas de RAP (ou Famílias) uma grande diversidade de tipos humanos, e, conseqüentemente, de expressões artísticas. Invoco outra vez a atenção para a *live* da Família Ugangue: personagens completamente diferentes se expressam em faixas coletivas unidos sim pelo imaginário compartilhado entre jovens negros periféricos, mas que

expressam formas completamente diferentes de canto, conteúdo, performance corporal, indumentária, tudo é muito distinto. Essa é uma forma inclusive de garantir o interesse do público por este trabalho coletivo, na medida em que, é uma incógnita a forma como estes artistas vão interagir. O público entende e sabe que dali surgirá uma manifestação viva da cultura Hip Hop, mas sua forma final é completamente incógnita, é mistério. Enquanto o rapper Vandal revela uma ácida e metafórica estratégia de composição adubada pela sua capacidade de apresentar referências, fazer citações de dentro e fora do próprio movimento, Ravi Lobo apresenta um discurso muito mais direto e ligado às violências sofridas na periferia criando automaticamente um vínculo com este público específico, seja através do uso de dialetos, seja por sua própria expressão corporal. Galf investe em frequências altas, e seus agudos beiram um falsete indicando que a forma tem tanta importância quanto o conteúdo neste tipo de performance, e o conhecimento dos rappers está para muito além das rimas. Daganja faz um Rap mais cantado, fazendo uso de melismas e outras técnicas vocais. Essa diversidade se manifesta não só na forma de cantar e no estilo de compor, mas na indumentária, e na forma de interação com o público (ainda que virtual por conta do formato da apresentação – *live*). É fácil de entender que ali cada um é um num contexto que remonta muito do formato das manifestações musicais de matriz africana, mas talvez este seja tema para outro artigo.

Em outra via, é interessante perceber como a música RAP, as bancas e famílias, desenvolvem também um método específico de transmissão musical que considera os elementos da cultura Hip Hop distintamente. No caso da música, temos como figuras principais o/a compositor/a que quase sempre é performer, o produtor/a musical e o/a DJ. Enquanto a lírica, as estratégias de composição e o flow (elemento específico da cultura, forma como a melodia do canto se integra ao ritmo, a maneira como o rapper encaixa as palavras no instrumental) se propagam e se transformam em processos híbridos onde o teor educacional é altíssimo, a exemplo das batalhas de rimas, os processos de ensino e transmissão das técnicas de produção musical se desenvolvem em pequenos estúdios caseiros, e, obviamente, através de redes sociais e dos inúmeros sites onde o conteúdo sobre e para produção musical é compartilhado. Essa é uma herança direta da cultura da música Reggae e do Dub jamaicanos, os pequenos estúdios munidos agora de ferramentas digitais de produção e conexão banda larga funcionam como uma estratégica e intensa rede de produção e distribuição de conteúdo.

A cultura dos DJs, além de também se espalhar cada dia mais na internet, de alguma forma ainda preconiza o presencial: é importante ir ver alguém tocando ao vivo não só pra visualizar técnica, mas também pra tentar sentir e entender como a pista funciona e se movimenta. Apesar de hoje existirem inclusive escolas e cursos de DJs, a transmissão desse

conhecimento ainda se concentra nos eventos, onde, vendo alguém tocar, você acaba adquirindo conteúdos relacionados à composição de repertório e performance.

Todas as expressões musicais dentro da cultura Hip Hop de alguma forma fazem uso dessa afetividade de presença constante, e a ideia de grande família faz com que os processos de transmissão de conhecimento também sejam orientados pelo afeto. Dessa forma, não é difícil perceber profissionais sendo formados dentro de comunidades musicais específicas, que, conseqüentemente, carregam em sua produção ou performances a herança de seus antecessores. São escolas de música popular constituídas no afeto entre pessoas negras em muitos dos casos, e representam a continuidade de uma perspectiva contra colonial na produção de música no Brasil e no mundo.

"Pra favela e pra barão"¹⁰

A resistência e sobrevivência de homens negros e suas expressões culturais (nesse caso tratamos especificamente do RAP) têm sido construídas a partir de uma perspectiva comunitária, onde, além da produção artística, o próprio consumo tem sido orientado nesse sentido: hoje é espalhada e cada vez mais consolidada a ideia de que consumir dentro da comunidade negra é uma necessidade para se pensar numa alternativa à opressão econômica do sistema-mundo. Ao mesmo tempo, permanece viva nas músicas, algumas vezes como um exercício ficcional, a relação com o crime, com a cadeia, com as drogas e o sexo, o lugar pensado de forma colonial e que, portanto, através das desigualdades, alimenta o sistema - "me ver pobre, preso ou morto já é cultural"¹¹. Quando essas relações surgem como denúncia, sobretudo enquanto denúncia racializada, ela exerce o papel fundamental de atizar a necessária transformação dessas conjunturas enquanto sua naturalização (das conjunturas) são o chão do sistema. Essa relação tem se efetivado também (ser humano falho cheio de contradição¹²) para proporcionar a um público específico uma experiência com temas que nunca de fato vivenciaram. Em certa medida essa é uma engrenagem que proporciona principalmente ao público branco de classe média e classe média alta satisfação no sentido de estarem consumindo confortavelmente aquilo que eles – e a própria engrenagem social, por muitos motivos já descritos neste artigo – esperam do RAP, por um lado. Por outro, acessam realidades através de descrições densas de vivências de pessoas que são nascidas e criadas naqueles contextos, e isso é o que os rappers fazem e do que

¹⁰ Rap Nova Era – Vai cair - <https://youtu.be/vld5wezZbJM>

¹¹ Trecho da música Negro Drama, do grupo Racionais MC's.

¹² Trecho da música Certooh peloh certooh de Vandal.

são feitos. Noto nesse sentido uma expertise dos profissionais da música que assim furam bloqueios da indústria cultural, e, quando estabelecidos/as, passam a arriscar-se mais promovendo outras formas musicais e outro tipo de escrita. Por outro lado, as múltiplas histórias de vida e os diversos caminhos percorridos por tantas pessoas diferentes que vivenciam as periferias são condensados num mínimo de biografias estabelecidas como possíveis para estas pessoas.

De muitas maneiras, ideias contra hegemônicas infiltram-se em narrativas "previstas pelo sistema", contudo a falta de limites da criatividade desses jovens negros cria verdadeiros não-lugares, espaços inventivos onde o tempo é percorrido de maneira não-linear, onde são conhecidos e acessados saberes complexos e produzidas novas formas culturais que desafiam inclusive esteticamente o que há de estabelecido hegemonicamente no campo da produção cultural. Hoje no Brasil, por exemplo, é notória a presença da ideia de crescimento pessoal e comunitário através do estudo e da pesquisa nas letras de RAP, e essas são as mesmas letras que começam a massivamente se tornar tema de teses, dissertações e artigos acadêmicos.

Outra ideia que cresce no meio da produção musical do RAP Nacional é a questão do afeto sobretudo entre pessoas negras. Ao contrário do que possa se pensar, tratar dessas questões não significa de forma alguma uma "suavização" do estilo, e em muitos casos significou o contrário. Esse é um exercício historicamente negado às comunidades negras desde a tragédia da escravidão, muito pela forma superficial com que é reconhecida a humanidade dos povos indígenas e africanos submetidos ao trabalho forçado no Brasil (AGANJU, 2020). Por isso, refletir de uma maneira mais profunda e existencial é na verdade um grande desafio quando se pretende fazer isso a partir de referências da própria comunidade negra brasileira pela grande dificuldade de acesso a este tipo de conteúdo. Por isso, cada dia é mais evidente o movimento de crescente valorização da pesquisa para este tipo de produção musical. Penso nisso como um movimento pluridimensional, na medida em que, pessoas pesquisam sua própria história para produzir arte, e a arte, a música, se faz espaço para desenvolvimento do afeto entre essas pessoas que começam a se (re-) conhecer, através da produção cultural da sua própria raça¹³. Poderíamos nesse sentido nos perguntar: A nossa própria existência (e luta) é "pura" arte?

O RAP Nacional hoje evidencia a forma como desfruta da herança do samba, do maracatu, do coco: todas essas manifestações se efetivaram como espaços reais de construção da

¹³ Durante o texto penso o termo raça como um elemento social, raça no sentido deste tipo de distinção. Entendo os avanços da biologia e a ideia que circula sobre estas constatações científicas que nos colocam lado a lado, contudo é fundamental pensar indivíduos(as) racionalizados(as) socialmente, sobretudo em realidades como a brasileira onde "boa aparência" é requisito para colocação profissional.

identidade negrobrasileira e estão intrinsecamente ligadas às manifestações musicais africanas como resultado da interação entre ritual, ritmo, mensagem, dança, indumentária e resposta do público, como num movimento cíclico, como revelam MAPAYA e MUGHOVANI (2019). Também nos informa Mara Viveros Vigoya a esse respeito:

A linguagem corporal, gestual e rítmica surge como um dos pilares mais sólidos de diferenciação e autoidentificação dos Negros frente a América dos indígenas, dos mestiços e dos Brancos e como fundamento mais resistente da memória coletiva implícita afro americana. (VIGOYA, 2018 p.109)

Pensando a música como espaço, hoje o Rap Nacional admite não somente a constituição identitária, mas promove a ideia da música também como um raro lugar de afeto entre homens negros vilipendiados pelo desenrolar da história. Se historicamente muitas reuniões de homens negros cujo objetivo era a manifestação e o desenvolvimento de aspectos culturais – rodas de capoeira ou de samba, por exemplo – foram classificadas como criminosas aos olhos do Estado brasileiro, é pelo menos peculiar ver a continuidade dessa vontade de estar junto ser demonstrada através da atitude de grupos de artistas que começam a se autodenominar Famílias. De alguma maneira, o espírito da coletividade continua sendo um sinônimo de resistência aos atentados do Estado e da sociedade como um todo à vida de pessoas negras. As Famílias do Hip Hop brasileiro, que, apesar de uma possível associação com uma atmosfera mafiosa, estão aí para revelar também a vontade de assumir juntos o engajamento, reconhecer a possibilidade de expressão de afeto e também aquecer a ideia de cena musical¹⁴, trazendo sentimento para o negócio. Não seria demais falar que são esses grupos os responsáveis por muitas ações sociais realizadas nos confins das margens das periferias brasileiras.

"Alô, alô amiga, como vai você?"¹⁵

Ainda que essas "novas" perspectivas estejam sendo mais reconhecidas e amplamente divulgadas como estratégias para transformação de realidades, também é fato que algumas antigas questões que envolvem masculinidades negras no RAP Nacional não foram superadas, como o machismo ou a reprodução de comportamentos machistas, por exemplo. Na história do RAP Nacional a presença feminina é uma constante em ascendência, no entanto, letras e manifestações machistas também sempre se fizeram presentes até na voz dos artistas mais conhecidos. Muitas vezes, nas letras de RAP, o machismo surge através de

¹⁴ Will Straw (1991) trabalha a ideia de cena musical como espaço cultural de interação e retroalimentação de projetos musicais. Esse espaço é fruto de alianças, ou coalizões e por sua vez determinam fronteiras entre estilos que passam a dialogar com públicos específicos.

¹⁵ Trecho da letra de Saudades Mil do grupo 509-E.

uma expressão de pensamento do senso comum (preocupante), contudo, a cada dia, por força da própria manifestação feminina na sociedade e sobretudo por conta dessa presença dentro do movimento Hip Hop, essa realidade tem se transformado muito. Aliás, temas como o assédio, o machismo, e a violência contra a mulher têm cada vez mais sido discutidos, reconhecidos, graças à força de movimentação das mulheres e hoje a própria possibilidade de discutir masculinidades se dá no avanço das perspectivas de movimentos de mulheres organizados. Essa é uma perspectiva necessária às comunidades de homens negros: se de alguma forma a masculinidade negra é uma espécie de masculinidade de segunda classe, na medida em que, na maior parte das vezes nos é negada a própria humanidade, o reconhecimento e apoio à luta das mulheres negras, seja pelo feminismo negro, mulherismo africana, ou outras linhas de pensamento existentes é fundamental quando garantem a humanidade de pessoas e comunidades negras.

Quando observamos um ideal de "outro homem", no caso específico deste estudo de "outro homem negro do RAP", tentamos admitir uma mudança de postura em suas relações com as mulheres. Infelizmente a distância entre a idealização e a efetividade de um novo comportamento é muito grande, e caminhamos a passos curtos no rumo do abandono das práticas machistas:

Não basta supor que o ato performativo que afirma a existência de "novas masculinidades" lhes confere existência social real, como se apenas a enunciação desta postura realizasse uma ação. Antes de afirmar "eu não sou sexista ou machista, eu não sou um homem daqueles que o feminismo critica" (que não é sempre uma afirmação de má fé, nem implica necessariamente a ocultação da intensidade dos efeitos do sexismo), deve-se habitar o espaço da crítica, com sua temporalidade de longa duração, e reconhecer que o mundo que se critica é o mundo no qual vivemos e para o qual contribuimos com comportamentos cotidianos. (VIGOYA, 2018 p.17)

Mas ainda que reproduções machistas surjam desse contexto é fundamental pensar também esta questão através de um prisma interseccional. O homem negro brasileiro é constituído na resistência ao racismo estrutural e à conseqüente violência do estado que se traduz em tiros das armas de particulares, milícia, e da polícia em nossa direção. Assim sendo, é importante perceber que os privilégios de uma estrutura machista, patriarcal, não chegam às comunidades de homens negros, embora ali também existam as relações de poder que muitas vezes submetem as mulheres negras. A partir deste olhar é possível identificar uma masculinidade hegemônica da qual o homem negro não faz parte, ainda que eventualmente participe de alguns de seus movimentos, mas não de seus privilégios. Parece que essa percepção também começa a se consolidar no meio musical do RAP no Brasil, e um olhar

voltado às culturas Africanas também têm contribuído para o entendimento de que outra postura em relação ao tema é positiva para a comunidade.

Eu amo meus parceiros, esse é meu problema¹⁶

Nas bancas ou famílias do RAP Nacional e mesmo em alguns grupos, a música tem se transformado em espaço onde o afeto entre homens negros tem sido possível, um movimento que atua em prol da constatação de Fanon de que "o homem negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde seria preciso retirá-lo". (FANON, 2008).

Na apresentação da Família Ugangue é fácil notar que há afeto espalhado ali e muitas das falas que o declaram não funcionam só como expressões de admiração – que se expressa mutuamente – mas a própria elaboração de uma referência artística, e, para além da arte, uma referência masculina, do que é ser homem. Essa é uma constatação importante quando possuímos a informação de que à figura dos homens e pais negros, não lhes foi permitido o desenvolvimento pleno, lhes foi negado o exercício dessa masculinidade e até da paternidade, na medida de todos os argumentos que apresentei até aqui.

A reunião de artistas e a ampliação do coletivo através do envolvimento do público em suas performances tem sido a chave para o estabelecimento de olhares para dentro da comunidade. A música, também responsável por comunicar formas de existir e lugares onde chegar, integra essa atmosfera onde existe a chance de romper com o olhar colonial como grande mediador de todas as relações e interações. Daí a complexidade do ambiente, do espaço-música, na medida em que através de uma série de recursos técnico-artísticos, um processo de constituição identitária se torna possível graças também à ação, protagonismo de artistas nesse sentido. Para homens negros esse é um espaço duplamente valioso já que o sistema-mundo não tem permitido essa reunião e promove paulatinamente uma caça feroz à esta figura social.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, S. Racismo Estrutural. 1ª edição ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

ANDRADE, E.N. Hip hop: movimento negro juvenil. In: Andrade, E. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.

¹⁶ Vandal em CertohPeloCertoh: https://www.youtube.com/watch?v=HtZDUyv9Ugk&ab_channel=BaianaSystem-Topic

- ASANTE, Molefi K. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. Afrocentricidade - Coleção Sankofa - Volume 4: uma abordagem epistemológica inovadora. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Selo Negro Edições, 2009.
- BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico - 2ª Edição. 2ª edição ed. [s.l.] Autêntica, 2019.
- FANON, F. Pele Negra, Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERREIRA, Fred Aganju. Terra Preta: raça, racismo e política racial no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-terra. 1ª edição. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2020.
- LOCKE, Alain Leroy. O novo negro. In: União dos Coletivos Pan-Africanistas. Coleção Pensamento Preto: Epistemologias do Renascimento Africano [Volume 4]. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2020. p. 93 – p.106
- MAZAMA, AMA. Afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, E. L. Afrocentricidade - Coleção Sankofa - Volume 4: uma abordagem epistemológica inovadora. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Selo Negro Edições, 2009.
- NEIVA, T. M. Mulheres brasileiras na música experimental: uma perspectiva feminista. Tese. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br>>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- NEGUS, K. Popular Music in Theory: An Introduction. Hanover, NH: Wesleyan, 1997.
- VIGOYA, M. V.; PEREZ, A. DE A. As cores da masculinidade. Experiências internacionais e práticas de poder na Nossa América. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2018.
- SILVA, J.C.G. Arte e educação: experiência do movimento hip hop paulistano. In: Andrade, E. (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.
- SPIVAK, G. C. Pode o Subalterno Falar? 1ª edição ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

