



COMO FABRICAR UM GANGSTA:

Masculinidades Negras nos Videoclipes
dos Rappers Jay-Z e 50 Cent



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR
MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

COMO FABRICAR UM GANGSTA: MASCULINIDADES NEGRAS NOS
VIDEOCLIPES DOS RAPPERS JAY-Z E 50 CENT

por

DANIEL DOS SANTOS

Orientador(a): Prof. Dr. Leandro Colling

SALVADOR
2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR
MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

***COMO FABRICAR UM GANGSTA: MASCULINIDADES NEGRAS NOS
VIDEOCLIPES DOS RAPPERS JAY-Z E 50 CENT***

por

DANIEL DOS SANTOS

Orientador: Prof. Dr. Leandro Colling

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Colling

SALVADOR
2017

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dos Santos, Daniel
Como Fabricar um Gangsta: Masculinidades Negras
nos Videoclipes dos Rappers Jay-Z e 50 Cent / Daniel
Dos Santos. -- Salvador - Bahia, 2017.
175 f. : il

Orientador: Leandro Colling.
Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar
de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) --
Universidade Federal da Bahia, Instituto de
Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton
Santos, 2017.

1. Raça. 2. Gênero. 3. Masculinidades Negras. 4.
Gangsta Rap. 5. Representação. I. Colling, Leandro.
II. Título.



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **DANIEL DOS SANTOS**

Intitulada: **“Como fabricar um Gangsta: Masculinidades negras nos videoclipes dos Rappers Jay-Z e 50 Cent”**.

Aos 08 (oito) dias do mês de novembro de dois mil e dezessete, no IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: **“Como fabricar um Gangsta: Masculinidades negras nos videoclipes dos Rappers Jay-Z e 50 Cent”**. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Leandro Colling**– Orientador(a) e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) Wilson Roberto de Matos** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Carlos Alberto Bonfim**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a Prof.(a) Dr.(a) **Wilson Roberto de Matos**. Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a Prof.(a) Dr.(a) **Carlos Alberto Bonfim**, avaliador(a) interno(a). Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **DANIEL DOS SANTOS** como APROVADA COM DISTINÇÃO. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof.(a) Dr.(a) **Leandro Colling** lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo/a mestrando/a. Salvador, 08 de novembro de 2017.

Prof. (a) Dr. (a) Leandro Colling _____
Prof. (a) Dr. (a) Wilson Roberto de Matos _____
Prof. (a) Dr. (a) Carlos Alberto Bonfim _____
Mestrando (a) **DANIEL DOS SANTOS** _____

Em memória de Maria Izabel Francisca Dos Santos,
minha mãe. Todos os meus textos e títulos são seus.
Para meu pai Franklin Pereira Dos Santos e todos os
homens negros que falam a língua do silêncio.
Para Marcos Santos, o amigo que o Atlântico Negro
me deu.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente às minhas e aos meus Orixás e Ancestrais africanos que me conduziram e me fortaleceram até aqui. Toda honra, glória e poder ao povo negro.

A meu amigo Carlos Copioba pela ideia original e provocação inicial que engendrou o #TheGangstaProject. Este é mais um trabalho que também é seu.

A meu irmão Prof. Ms. Alisson Soledade por ter vivenciado e compartilhado comigo os problemas de ser pesquisador negro no mundo branco da universidade. Esta dissertação de mestrado não seria possível sem você.

À minha amiga Rita Carmo por não ter me abandonado na solidão da pesquisa. Te amo.

A Prof. Dr. Wilson Roberto de Mattos pela co-orientação e participação durante todo o processo de investigação e pesquisa desde seu início. Um imperador não é nada sem seu general.

À Profa. Ms. Manuela Nascimento, Prof. Ms. Rosimário Quintino, Prof. Dr. Francisco Nunes e Prof. Dr. Leandro Bulhões pelas revisões do projeto de pesquisa, orientações no processo de construção do #TheGangstaProject e preparação para as seleções de mestrado.

A Prof. Dr. Leandro Colling pela confiança em orientar o #TheGangstaProject e pela paciência durante todo o processo de pesquisa e investigação.

Ao grupo de pesquisa Cultura e Sexualidade (CuS) pelos aprendizados, vivências e, acima de tudo, afetos.

A Prof. Dr. Carlos Bonfim pelas importantes contribuições no exame de qualificação e pela disponibilidade em integrar a banca examinadora da defesa pública do #TheGangstaProject.

A Murillo Nonato, Alexandre Nunes, Carol Barreto e Yasmin Nogueira, o bonde que me transportou e atropelou os medos e as angústias nesses dois anos de mestrado. Que nossos caminhos sempre se encruzilhem. Amo vocês.

À Profa. Dra. Laila Rosa por ter proporcionado minha suspensão e sublimação diante da loucura que é a universidade no Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Às minhas tias Zulmira, Lealdina e minha sobrinha Sílvia por me receber e hospedar sempre com honras de rei em Salvador durante todo o mestrado.

Às minhas irmãs Edilene e Edijoildes, por quem eu sempre volto pra casa.

Ao meu sobrinho neto e parceiro de aventuras Lucas, a esperança que me faz sorrir e sonhar.

Às todas amigas e todos amigos de Santo Antônio de Jesus e Salvador pelo apoio emocional e financeiro ao #TheGangstaProject. Foram inúmerxs e seria um desafio fracassado citar todxs. Muito obrigado por acreditar e fazer mais um sonho se tornar realidade.

Ao site Raplogia, aos *rappers* e MC's baianos por todos os ensinamentos e aprendizagens sobre cultura Hip Hop.

A Marcus Falcão pelo design incrível da capa e material de divulgação da defesa pública do #TheGangstaProject. A Helder Giovanny pela impressão da dissertação em sua versão para a banca examinadora.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de pesquisa que financiou o #TheGangstaProject.

Every nigger is a star [Todo negro é uma estrela].

(Boris Gardiner)

SANTOS, Daniel Dos. Como Fabricar um Gangsta: Masculinidades Negras nos Videoclipes dos *Rappers* Jay-Z e 50 Cent. 160 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

Esta dissertação é o resultado do #TheGangstaProject, projeto de pesquisa científica sobre as masculinidades negras na cultura Hip Hop dos Estados Unidos da América, na transição dos séculos XX-XXI. A partir de um processo de investigação sobre a obra audiovisual dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent pode-se identificar e decodificar as configurações dos tipos de masculinidades negras presentes nas narrativas dos videoclipes do *Gangsta Rap*, subgênero musical que subverteu e redefiniu o sistema iconográfico de representação sobre os homens negros, tradição herdada do passado colonial escravocrata reinventada no imaginário racial coletivo estadunidense a partir do fenômeno do Novo Racismo. Através de uma perspectiva interseccional, estabelecida entre as epistemologias étnico-raciais pós-coloniais e das dissidências sexuais e de gênero, desenvolveu-se um exercício de desmontagem simbólica das imagens produzidas historicamente sobre e pelos homens negros. Acionando os sistemas iconográficos enquanto dispositivos de dominação, controle e exploração simbólica dos corpos e subjetividades negras masculinas, esta dissertação tenta compreender como as práticas e os jogos de representação funcionam a partir dos marcadores sociais de raça e gênero, como também quais são seus efeitos nas políticas das masculinidades negras.

Palavras-chave: Raça. Gênero. Masculinidades Negras. *Gangsta Rap*. Representação.

SANTOS, Daniel Dos. Como Fabricar um Gangsta: Masculinidades Negras nos Videoclipes dos *Rappers* Jay-Z e 50 Cent. 160 f. il. 2017. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

This dissertation is the result of #TheGangstaProject, a scientific research project on black masculinities in the hip hop culture of the United States of America, in the transition from the XX-XXI centuries. From a process of investigation into the audiovisual work of the rappers Jay-Z and 50 Cent, one can identify and decode the configurations of the types of black masculinities present in the narratives of Gangsta Rap music videos, a musical subgenre that subverted and redefined the iconographic system of representation about black men, a tradition inherited from the colonial past of the slavocrat reinvented in the American collective racial imagination from the phenomenon of New Racism. Through an intersectional perspective, established between postcolonial ethnic-racial epistemologies and sexual and gender dissent, an exercise in the symbolic dismantling of images historically produced about and by black men has developed. Activating iconographic systems as devices of domination, control and symbolic exploration of black male bodies and subjectivities, this dissertation attempts to understand how practices and games of representation function from the social markers of race and gender, as well as their effects on politics of black masculinities.

Keywords: Race. Gender. Black Masculinities. Gangsta Rap. Representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Capa do álbum *Straight Outta Compton* (1988), do N.W.A.
- Figura 2 – *Imolação*, obra de Sidney Amaral
- Figuras 3 e 4 – Linchamentos públicos de homens negros nos Estados Unidos
- Figura 5 – *Jim Crow*
- Figura 6 – Jim Crow, personagem do filme *Dumbo* (1941)
- Figura 7 – *Coon*
- Figura 8 – Peças publicitárias da farinha láctea *Banania*
- Figura 9 – Bill “Bojangles” Robinson como Uncle Billy no filme *A Pequena Rebelde* (1935)
- Figura 10 – James Baskett como Uncle Remus no filme *A Canção do Sul* (1946)
- Figura 11 – Samuel L. Jackson como Stephen no filme *Django Livre* (2012)
- Figura 12 – Escalante Dundy como Big Fred no filme *Django Livre* (2012)
- Figura 13 – Ken Norton como Mede no filme *Mandingo* (1975)
- Figura 14 – Cena do filme *O Nascimento de uma Nação* (1915)
- Figura 15 e 16 – Propaganda imperialista da Primeira Guerra Mundial e LeBron James na capa da revista *Vogue* (2008)
- Figura 17 – Morgan Freeman como Eddie Dupris no filme *Menina de Ouro* (2004)
- Figura 18 – Morgan Freeman como Lucius Fox no filme *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (2005)
- Figura 19 – Michael Clarke Duncan como John Coffey no filme *À Espera de um Milagre* (2000)
- Figuras 20 – Sidney Poitier como John Prentice no filme *Adivinhe Quem Vem Para Jantar* (1967)
- Figura 21– Sidney Poitier como Mark Thackeray no filme *Ao Mestre, Com Carinho* (1967)
- Figura 22 – Pôster do filme *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971)
- Figura 23 – Pôster do filme *Shaft* (1971)
- Figura 24 – Pôster do filme *Super Fly* (1972)
- Figura 25 – Elenco do filme *Os Bons Companheiros* (1990)
- Figura 26 – Al Pacino como Tony Montana no filme *Scarface* (1983)
- Figura 27 – Marlon Brando como Vito Corleone no filme *O Poderoso Chefão* (1972)
- Figura 28 – Denzel Washington como Frank Lucas em *O Gângster* (2007)
- Figura 29 e 30 – Jay-Z no encarte do álbum *Reasonable Doubt* (1996)

Figuras 31 e 32 – Jay-Z no encarte do álbum *American Gangster* (2007)

Figuras 33, 34 e 35 – 50 Cent no encarte do álbum *The Massacre* (2005)

Figura 36 – Iceberg Slim

Figuras 37, 38 e 39 – 50 Cent no encarte do álbum *The Massacre* (2005)

Figuras 40 e 41 – 50 Cent no encarte do álbum *Curtis* (2007)

Figuras 42 e 43 – 50 Cent no encarte do álbum *Curtis* (2007)

Figuras 44, 45, 46 e 47 – Jay-Z e 50 Cent na capa das revistas *GQ* e *Forbes*

Figura 48 – Muhammad Ali na capa da revista *Esquire* (1968)

Figura 49 – Ministro Huey P. Newton em pôster dos Panteras Negras

Figuras 50, 51, 52 e 53 – Ilustrações de Norman Rockwell

Figuras 54, 55, 56, 57, 58 e 59 – O. J. Simpson na peça publicitária da *Hertz* e na capa das revistas *People*, *Rolling Stone*, *Ebony*, *Newsweek* e *Time*

Figura 60 – D'Angelo no videoclipe *Untitled (How Does It Feel)* (2000)

Figura 61 – Colin Kaepernick em jogo da NFL

Figura 62 – Quadro de bens duráveis e não-duráveis de consumo e ostentação nos videoclipes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PARTE I	26
O PIMP E A BORBOLETA: GANGSTA RAP E O REGIME ICONOGRÁFICO DE REPRESENTAÇÃO DAS MASCULINIDADES NEGRAS	26
<i>We love, we go</i>	27
<i>A ameaça niilista do gangsta</i>	28
<i>Lentes demonológicas e repetições satânicas</i>	43
<i>Imagens distorcidas em espelhos turvos</i>	52
<i>Espelhos turvos estilhaçados</i>	62
<i>Corporificação e possessão simbólica</i>	68
<i>Imagens de melanina e testosterona</i>	71
I. <i>Espaços e territórios de masculinização gangsta</i>	72
II. <i>Tipos de masculinidades negras gangsta</i>	74
a) <i>O gangster e o gangsta</i>	74
b) <i>O pimp e o playa</i>	83
c) <i>O hipersexual</i>	86
d) <i>O boss/businessman</i>	88
<i>Decodificar o gangsta</i>	91
PARTE II	93
50 CENTAVOS E 99 PROBLEMAS: MASCULINIDADES GANGSTA E AS POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO DAS MASCULINIDADES NEGRAS	93
<i>Peles impenetráveis e armaduras de vibranium para corpos vulneráveis</i>	98
<i>American horror dream</i>	112
<i>O gangsta box</i>	122
I. <i>Dinheiro</i>	128
II. <i>Bens e Propriedades</i>	133
III. <i>Mulheres</i>	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
FONTES	155
REFERÊNCIAS	166

INTRODUÇÃO

Isso é maldade? Isso é fraqueza? Você decide: Nós vamos viver, ou morrer?

Outro dia estava caminhando e vi uma mulher – uma mulher cega – andando pra cima e pra baixo na calçada. Ela parecia um pouco frustrada, como se tivesse deixado alguma coisa cair e estivesse com dificuldade para encontrar. Então depois de ver a dificuldade dela por um tempo, decidi ir até lá e dar uma mãozinha, sabe? “Olá, senhora, posso ajudá-la? Parece que você perdeu alguma coisa. Eu gostaria de ajudá-la a encontrar”. Ela respondeu: “Ah, sim, você perdeu alguma coisa. Você perdeu a sua vida”.

(*BLOOD.*, Kendrick Lamar)

Get the hell up off your high horse/You got the shit that niggas die for, dry yours/Why you mad? take the good with the bad/Or throw that baby out with that bath water/You're still alive, still that nigga/Nigga, you survived, you still getting' bigger/Nigga, living the life, vanilla wafers in a villa/Illest nigga alive; Michael Jackson's *Thriller* [Levante-se e saia do seu cavalo alto/Você tem aquela merda por qual alguns caras morrem, enxugue seus olhos/Por que você está bravo? Veja o lado bom das coisas ruins/Ou jogue o bebê fora com a água do banho/Você ainda está vivo, ainda está negão/Negão, você sobreviveu, você ainda é o maior/Negão, vivendo a vida, wafers de baunilha em uma vila/O negão mais vivo; Michael Jackson, *Thriller*]

(*Holy Grail*, Jay-Z)

A atmosfera soturna vestida de preto invade o ambiente entre as flores e as velas. A tristeza e o sofrimento desabam em lágrimas dos corpos pesados, que se escoram nos bancos de madeira e desequilibram diante do caixão. A foto exposta na moldura e impressa no obituário tenta rememorar a imagem de uma vida interrompida e constantemente ameaçada pela morte, bem diferente daquela estampada na sessão policial dos jornais. Qualquer mensagem de conforto vociferada pelo sacerdote permanece incólume aos ouvidos letárgicos de dor. Deus permanece estático e mudo, como a Bíblia aberta sobre o altar. Ele sabia desde o primeiro momento em que sentiu o frio metálico da arma entre os dedos e lançou seu corpo na selva de concreto e asfalto que seu destino seria aquele. Tinha abandonado mãe, esposa, filha, amante e amigos não agora na organicidade putrefata de seu corpo escuro, mas há muito tempo em busca de algo que os homens obsessivamente desejam ter e sentir: poder. Preferiu negociar com a morte antes que a espada implacável do sistema incidisse sobre sua cabeça. A mecânica da criminalidade movia as engrenagens de sua máquina desejante, acoplada à máquina necropolítica que aniquilou seu corpo e sua alma. O preço foi pago e o sacrifício está oferecido diante do altar. Viver em um sepulcro aberto ou morrer em delírios de glória? Seja qual for, o desejo havia sido cumprido pelas divindades da carnificina. O caminho que conduz os homens ao palácio do poder é cortado por rios de sangue.

(...)

Meu amigo Jaybo é um personagem preto, de olhos grandes e uma boca enorme da qual tropeçam suas palavras em formas de rimas. Parece que saiu dos quadrinhos do *TinTim na África* ou das propagandas publicitárias da farinha láctea *Banania*. Vive em um mundo arquitetado na fantasia da animação, no qual as estranhas representações produzidas historicamente sobre as pessoas negras tomam vida. *Sarah Baartman* dança em um cabaré burlesque em Nova York, acompanhada por uma banda de selvagens e pela jazzista *Nina Simone*, enquanto Jaybo me convida para uma incursão pela iconografia racista dos Estados Unidos. Aceitei seu convite, mas antes uma parada para um lanche: Jaybo saboreia um bom pedaço de melancia enquanto assiste uma partida de futebol americano, na qual os músculos de *O.J. Simpson* explodem em uma corrida. Perguntei meio desconcertado se ele tinha algum parentesco com o menino *Sambo*: irritado, cuspiu os caroços em mim. No caminho pegamos um ônibus, mas tivemos o cuidado de sentar nos assentos reservados para as pessoas de cor. Fomos visitar a casa do *Uncle Tom* para ouvir algumas histórias da *plantation*, pesadelos amortecidos pela maciez do algodão contados enquanto fazia seu trabalho diário de polir a prataria e a *Mummy* lavava a roupa de seus patrões. As ruas são habitadas pelo frio intenso e

por corpos negros abandonados, esquecidos e trêmulos, pessoas socialmente mortas pelo racismo que alcançam a liberdade após a morte biológica, transformando-se em anjos que voam em direção aos edifícios e ao céu cinzento. O passeio é estranho e Jaybo precisa voltar ao trabalho: juntamente com seu colega selvagem transporta fardos gigantescos de algodão e nas horas vagas frequenta o psicanalista para não enlouquecer. Frequentemente, Jaybo tem delírios oníricos: sonha que tem orelhas imensas igual ao elefante *Dumbo* e que pode voar sobre os edifícios e jogar moedas para as crianças; pega em armas como *Huey Newton* e imagina ser um membro dos *Black Panthers*; sobe em direção à ascensão social por uma escada sem-fim de maços de dólares. Às vezes ele tem pesadelos: os fardos de algodão da fábrica na qual trabalha se transformam nas indumentárias dos membros da *Ku-Klux-Klan*; se vivesse no passado colonial, estaria em um porão de um navio repleto de africanos para serem vendidos no tráfico humano ou torturado e linchado na forca como seus ancestrais negros. Voltamos mais tarde ao cabaré e tomamos um drink, enquanto *Sarah Baartman* era ovacionada pelo público que a cobriu de dólares. Jaybo me confessa que seu sonho na verdade é um dia estar devidamente representado nos quadros dos artistas plásticos expostos no museu, inscrito nas moedas e cédulas de dinheiro em circulação, atuar nos comerciais de televisão de algum produto ou fotografado nas capas das revistas, e não como um protótipo de macaco. Mas a realidade acaba sendo só um delírio do qual tentamos sempre escapar pelo foguete do imaginário.

The Story Of O.J. e *The Funeral* são, respectivamente, videoclipes que caracterizam a fase atual das carreiras dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, através dos quais a obra audiovisual de ambos tomou novas perspectivas estéticas. As discussões e os debates públicos sobre o racismo, a brutalidade policial, a indústria do encarceramento negro emergiram com força nos Estados Unidos nesse início de século, mesmo que afirmem veementemente que estejamos vivendo uma era pós-direitos civis, pós-Barack Obama e até mesmo pós-racial. Desde o início de suas carreiras musicais¹ Jay-Z e 50 Cent nunca embutiram, em um sentido explícito, direto e objetivo, um discurso político ativista, militante ou partidário em relação às questões raciais nas narrativas dos roteiros de seus videoclipes, apesar do *Gangsta Rap*, subgênero do Rap o qual são ícones mundialmente reconhecidos, já utilizar desde sua origem a música enquanto instrumento de denúncia e crítica social. Homens negros nascidos e criados na geografia marginal e subalterna dos subúrbios e guetos de Nova York, crescidos e amadurecidos na criminalidade e na experiência do narcotráfico e da prisão, fizeram fracassar o projeto histórico

¹ Jay-Z iniciou sua carreira artística como *rapper* em 1988 e 50 Cent em 1998 e ainda estão em atividade profissional.

de genocídio da população negra tornando-se artistas, empresários, milionários e famosos no mundo todo. Shawn Corey Carter e Curtis Jackson III deveriam estar mortos e icógnitos nas estatísticas e taxas de mortalidade de homens negros, exorbitantes e incalculáveis desde o sistema escravocrata colonial. Em décadas de carreiras meteóricas de sucesso, Jay-Z e 50 Cent influenciaram inúmeros meninos e homens negros em seus processos de identificação e subjetivação, propondo alternativas de representação das masculinidades negras a partir da cultura Hip Hop que funcionam em uma espécie de fórmula calculada repetidamente, resultando em um produto que compreende processos de masculinização e construção da autenticidade ilusória dos signos da raça e do gênero, instituídos e conjugados historicamente. As narrativas baseadas em dinheiro, armas, jóias, carros, propriedades, bens de consumo e mulheres gradativamente estão sendo atingidas por temas e questões políticas de grande relevância, como o extermínio dos homens negros e o imaginário coletivo racial. É a relação entre esses dois fenômenos sociais, evocados pelos videoclipes descritos acima, a que este trabalho se refere. Em tempos assustadores de ascensão de um neofascismo no Ocidente e implementação de projetos necropolíticos de extermínio das populações negras pela diáspora, este trabalho é inspirado e profundamente afetado pelas atuais lutas políticas dos ativismos e militâncias negras contra o genocídio cotidiano, no qual os índices de extermínio dos homens negros são altíssimos. Do *Black Lives Matter* ao *Reaja ou Será Morta!*, *Reaja ou Será Morto!*, as políticas de masculinidade dos homens negros são urgentes. A força motriz que moveu todo o processo de investigação, intitulado de *#TheGangstaProject*, é caracterizada pelo questionamento central de como os homens negros são simbolicamente transformados em cordeiros sacrificiais, violentados pelos regimes de segregação racial atuais e de que maneira esse processo se desenvolve a partir da construção de suas imagens e representações. O discurso iconográfico é um dos principais instrumentos de dominação do homem negro pelo Novo Racismo, e este trabalho pretende desmontá-lo.

(...)

Shawn Corey Carter, o Jay-Z, vivenciou parte de sua vida no Brooklyn, especificamente no conjunto habitacional Marcy, ao qual sua família se fixou quando tinha cinco anos de idade. O ambiente era caracterizado por altas taxas de criminalidade, homicídios, tráfico e consumo exacerbado de drogas, aspectos que compunham uma cultura de degradação e deterioração social. Os guetos estadunidenses são personificações de grandes depósitos de seres abjetos que devem ser segregados e excluídos, grandes repositórios de indivíduos que sofrem com os

impactos dos traumas, vícios, patologias e desigualdades socioculturais. Como relata o jornalista Mark Beaumont,

Shawn mais tarde [em sua autobiografia *Decoded*] descreveria Marcy e outros projetos habitacionais para os pobres como ‘enormes ilhas construídas praticamente no meio do nada feitas para armazenar vidas’. Esses 27 blocos de seis andares elevando-se sobre as linhas J e Z do metrô de Marcy Avenue no Brooklyn formavam um complexo enorme construído no local de um antigo moinho holandês em 1949 para abrigar mais de 4 mil residentes abrangendo uma gama racial de negros e porto-riquenhos até árabes e chineses (mas, óbvio, uma minúscula comunidade caucasiana) e tinham a austeridade de uma colônia penal, além de esperança e ambição para se equiparar. (BEAUMONT, 2013, p. 18)

Primeiro álbum de estúdio da carreira musical de Jay-Z e aclamado como um dos clássicos da cultura Hip Hop, *Reasonable Doubt* (1990) possui uma *tracklist* repleta de histórias ambientadas nas ruas, em especial o Brooklyn que é seu lugar em potencial, nas quais imperam o tráfico de drogas. Os raps de Jay-Z possuem narrativas que se aproximam da crônica e do conto, pois propagam, na cultura popular estadunidense, relatos do submundo do crime que, em sua grande maioria, possuem grande relação de influência com suas vivências pessoais como traficante. A inserção de Shawn Carter no tráfico de drogas foi incitada principalmente a partir de seu desejo de ascensão social e necessidade de bens de consumo para ostentação, aspectos bastante presentes na ideologia estadunidense do *American Way Of Life*, fundamentada em valores capitalistas de posse material e consumo exacerbado. A vulnerabilidade dos homens negros nos guetos é intensificada pelo seu contexto de subalternização e exclusão social, que os impossibilitam alcançar tal estilo de vida, transformando o tráfico de drogas e o exercício da criminalidade em dispositivos estratégicos para concretização de seus fascínios e desejos capitalistas, mesmo que suas próprias vidas sejam colocadas em sacrifício. A prática do tráfico de drogas e a adoção de uma vida criminal por homens negros são aspectos que configuram masculinidades nocivas e autodestrutivas, construtos bastante presentes nas iconografias geradas pelos videoclipes do *Gangsta Rap*. Em entrevista para Oprah Winfrey, Jay-Z declarou:

Ninguém quer ser um traficante de drogas. (...) Você não quer levar problema para a porta de sua mãe, embora seja isso que você está fazendo. Você ambiciona o estilo de vida que vê ao redor. Você vê a BMW verde, o carro mais lindo que já viu. Vê a pompa do tráfico e ela o atrai. Em minha cabeça [eu] não arriscava tanto. Você pensa: ‘Se estou vivendo assim, vou arriscar qualquer coisa para conseguir mais. O que poderia acontecer de pior?’ (BEAUMONT, 2013, p. 31)

O tráfico de drogas proporcionou a Jay-Z a reestruturação e sobrevivência de sua família, como também sua gradativa ascensão financeira e social, porém corroborou em sua escala para a degradação das pessoas que habitavam seu espaço e cotidiano. Seu processo de

empoderamento enquanto homem negro foi desenvolvido a partir da exploração do paradoxo social no qual ele estava inserido:

Seus amigos e parceiros acabavam mortos ou na cadeia. Sua comunidade se desintegrava por causa dos efeitos da droga que ele distribuía, as garotas um dia consideradas bonitas agora pareciam acabadas e quebradas por causa de seu produto. Por muito tempo ele ficou cego ao fato de que fazia parte da causa. ‘Aos poucos a ficha começou a cair. Eu pensava: ‘Essa vida não vai terminar bem’... eu comecei a perceber que não teria sucesso [na música] se não deixasse a vida nas ruas. Esse foi um salto de fé pra mim. Eu disse: ‘Preciso desistir disso tudo’.

(BEAUMONT, 2013, p. 47)

A biografia de Jay-Z se inter-relaciona com a de 50 Cent não só por serem homens negros *rappers* provenientes da cidade de Nova York, ícones da cena *gangsta* da Costa Leste dos Estados Unidos, mas por ambos terem desenvolvido seus processos de subjetivação enquanto homens negros, criação de suas personas artísticas e ascensão econômica e social a partir do exercício do narcotráfico e da criminalidade. Proveniente de Southside Queens, bairro fronteiro ao Brooklyn, Curtis Jackson III ingressou no tráfico de drogas aos onze anos em plena epidemia de crack dos anos 1980, sendo este um fenômeno relevante não só para a contextualização histórica dos sujeitos investigados por este processo de pesquisa, mas sim para a compreensão do surgimento do *Gangsta Rap* na cultura Hip Hop estadunidense. O Southside Queens foi gradativamente aniquilado pelo desenvolvimento da economia clandestina do narcotráfico que esteve sempre presente na vida de Curtis, tornando-se um dos alvos da Guerra Contra as Drogas da Era Reagan, que decretou a pena de morte para líderes do tráfico a partir da Lei Anti-Abuso de Drogas, de 1988.

(...) O bairro tinha se transformado em um território ocupado por traficantes. Eles faziam seus negócios ao ar livre, como se tivessem recebido carta branca do governo. Parecendo zumbis, viciados perambulavam dia e noite pela rua, totalmente chapados, como sobreviventes de uma explosão nuclear. As pessoas normais [sic] tinham medo de dizer qualquer coisa e os policiais não davam a mínima. (...) As ruas foram rapidamente dominadas pelo grande braço da lei e seu punho de ferro. Guaritas brotavam durante a noite como erva daninha e carros da polícia começaram a circular pelas ruas desertas como folhas levadas pelo vento. Ouvia-se larga movimentação militar nas ruas, a área foi vasculhada diversas vezes e por um minuto – só por um minuto – o Queens pareceu um lugar que nunca tinha sido alcançado pelo crack. (50 CENT, 2007, p. 41)

Curtis foi criado por seus avós na maior parte de sua infância e adolescência, principalmente após a morte misteriosa de sua mãe, que também era envolvida com o narcotráfico, em uma intoxicação por gás em seu apartamento. A inserção de Curtis no mundo do crime também foi impulsionada pela cultura do consumismo e ostentação além do fascínio que os traficantes exerciam sobre ele, seus principais referenciais de masculinidade que compensavam a ausência de um pai desconhecido. As marcas de um corpo e os traumas de uma

alma emasculada pelas ruas, disciplinada pela violência institucional da polícia e da vida prisional, foram exploradas por 50 Cent em seu potencial simbólico e mercadológico por toda sua trajetória artística, como podemos constatar em seu álbum de estreia *Get Rich Or Die Tryin'* (2003), que redefiniu a estética do *Gangsta Rap*. A ascensão meteórica de Curtis Jackson na indústria fonográfica foi acompanhada de sua estreia no cinema, em uma cinebiografia homônima que fundou o mito de surgimento de sua persona enquanto 50 Cent na cultura Hip Hop.

(...) Essas foram as únicas pessoas que eu conheci capazes de fazer algo pelos outros – todas no tráfico. Todo traficante era generoso, exceto meu primo Brian. Ele nunca dava merda nenhuma pra ninguém. O Sincero [traficante amigo de Curtis] era o que mais cuidava de mim. Quando tava com ele, eu via que os outros o tratavam com respeito. Os donos de lojas cumprimentavam como se ele fosse da família e todos os traficantes olhavam com admiração. Eu me sentia realmente bem quando tava com o cara. Ninguém no mundo poderia me convencer de que traficar era um lance ruim. Eu cresci vendo aqueles caras. Eles eram os modelos em que eu me espelhava. (50 CENT, 2007, p. 35)

Neste trabalho, Curtis e Shawn são tratados através de suas *personas* e compreendidos a partir de suas imagens públicas enquanto Jay-Z e 50 Cent. As *personas* são ambíguas, dúbias e dissimuladoras: são inventadas nas fronteiras entre os âmbitos público e privado da vida social, compreendendo um entre-lugar do sujeito social, habitado por seres como as e os artistas. É uma espécie de alter-ego que possibilita o sujeito experimentar a vida social que se confunde entre aspectos realísticos e imaginários. São personagens verossímeis interpretados no teatro do entretenimento, máscaras do espetáculo da vida real. A *persona* é um avatar que permite que o sujeito social vivencie experiências não vividas e/ou recrie contextos e situações vivenciadas por ele mesmo, outros sujeitos ou personagens fictícios. Apesar de ocasionalmente serem vistos de maneira desassociadas e distintas, *persona* e sujeito social interagem e se auto-influenciam em vários níveis e graus na realidade. Essa dinâmica é muito tensionada e explorada pela imprensa sensacionalista das celebridades, mas também é um escape para os artistas: se 50 Cent faz um rap com rimas homofóbicas, por exemplo, é a *persona* dele quem fez, possibilitando a Curtis Jackson III escapar dessa acusação. Não existem parâmetros precisos e eficientes para delimitar as fronteiras entre a *persona* e o sujeito social. É através da *persona* e de sua imagem pública que nós temos acesso aos artistas. A geografia das ruas dos guetos e subúrbios de Nova York, habitada por *gangsters*, traficantes, ladrões, cafetões e outros seres igualmente fantásticos e perigosos, compreende o laboratório de fabricação das *personas* dos rappers: assim como Curtis foi inspirado por traficantes como o apelidado Sincero, Shawn também foi influenciado por figuras reais do universo urbano criminoso, como o *gangster* Vinnie Gigante:

Ele via os homens – malandros, ele sabia – saindo de carros caros, muito mais extravagantes e ricos do que o bando miscigenado costumeiro do Marcy. Aí, talvez, ele viu sua saída. E ele viu, no New York Post, o personagem fascinante de Vinnie Gigante, The Oddfather [O Excêntrico Poderoso Chefão], um mafioso conhecido que era considerado insano, velho e inofensivo por ser sempre retratado vagando pelas ruas de Nova York de roupão e chinelos, falando sozinho. A persona era um artifício elaborado: quando Gigante ascendeu a posições de grande poder e influência no submundo americano, ele escapou da suspeita e da condenação durante os anos 1970, pois foi considerado mentalmente instável demais para suportar o julgamento. Aí Shawn viu os grandes benefícios de se disfarçar como algo que você não é. (BEAUMONT, 2013, p. 20-21)

O tráfico de drogas proporcionou a satisfação dos desejos de consumo e alimentou os sonhos de poder, mas foi o rap que, de fato, impulsionou a ascensão financeira e social a qual Shawn Corey e Curtis Jackson possuem na atualidade. Além de *rappers* consagrados e consolidados na indústria fonográfica mundial, ambos se tornaram grandes empresários e dois dos maiores músicos mais ricos e influentes da história. Com faixas etárias que se aproximam de meio século de vida, são homens negros que tiveram a sorte e o privilégio de conhecer a face da glória, pois o destino de grande parte dos homens negros é sucumbir ao ousar percorrer os labirintos da criminalidade. Entretanto, este trabalho não tem como objetivo propor novas biografias de ambos em abordagens cronológicas: esta investigação trata sobre suas imagens e representações enquanto homens negros. Não as suas autoimagens enquanto sujeitos sociais, mas sim as suas imagens públicas enquanto *personas rappers* e o lugar que ocupam no imaginário coletivo.

Além de não possuir um caráter biográfico, esta dissertação também não possui como finalidade construir um panorama sobre a história e historiografia da cultura Hip Hop nos Estados Unidos, exercício frequentemente feito por outros grandes trabalhos acadêmicos² já defendidos e publicados, compreendendo um lugar-comum de abordagem inicial para qualquer processo de pesquisa científica relacionado a essa cultura afro-diaspórica: afinal, os Estados Unidos é o referencial espacial de sua gênese. Atualmente, com a significativa ascensão do *White Rap* – Rap feito por *rappers* e MC's brancos e o processo gradativo de ocupação de artistas femininas e LGBT's, as discussões e os debates públicos estão transformando a cultura Hip Hop em um campo de batalha racial e de gênero, no qual a arte do Rap é disputada a partir de parâmetros essencialistas, reivindicações de uma autenticidade racial e acusações de

² Ver os trabalhos de Spensy Pimentel (1999), Luiz Geremias (2006), DJ TR (2007), Silvio Ricardo Sawaya (2011), Adriano Bueno da Silva (2010), Ricardo Teperman (2015), só para citar alguns. É uma espécie de praxe na produção científica brasileira iniciar um trabalho sobre cultura Hip Hop com um histórico sobre seu surgimento nos Estados Unidos. Por ser algo tão repetitivo, torna-se desnecessário nessa dissertação.

apropriação cultural, todos esses submetidos à lógica do mercado capitalista. As estruturas híbridas da cultura Hip Hop, construídas e fundamentadas na diáspora negra a partir da década de 1970, apesar de possuir sólidas matrizes de uma cultura vernacular negra engendrada nas experiências do colonialismo e escravismo nos Estados Unidos, foram moldadas e sustentadas pelas conexões entre a cultura *sound system* jamaicana e as inovações tecnológicas estadunidenses da segunda metade do século XX, processo que, com o decorrer de quase meio século de história, continuou acontecendo em nível industrial, ampliando a cultura Hip Hop a dimensões globais e complexificando as relações internas dos sujeitos que a integram, imersos nos campos de forças dos jogos de poder sociais.

A clássica organização da cultura Hip Hop em basicamente quatro elementos, o *graffiti* (manifestação plástica e visual), o *breakdance* (manifestação performática e corporal), o *disc jockey – DJ* (manifestação musical) e o *rap – rhythm and poetry* (ritmo e poesia; manifestação poética e verbal), é reconfigurada pela perspectiva do MC e ativista KRS-One³, adotada nesse trabalho enquanto uma nova teoria sobre a cultura Hip Hop. KRS-One redefiniu as manifestações, termos e códigos que constituem a cultura Hip Hop em nove amplos elementos, que podem ser variáveis entre as organizações e coletivos que praticam, protegem e preservam a cultura:

- **Breaking** (estudo e aplicação das formas de dança de rua)
- **Mcing** (estudo e aplicação da fala rítmica, poesia e/ou discurso)
- **Graffiti Art** (estudo e aplicação da caligrafia de rua, arte e escrita à mão)
- **DJing** (estudo e aplicação da produção da música rap e difusão por rádio)
- **Beatboxing** (estudo e aplicação da música corporal – *body music*)
- **Conhecimento de Rua** (estudo e aplicação da sabedoria ancestral: história e cultura negra)
- **Linguagem de Rua** (estudo e aplicação da comunicação de rua)
- **Moda de Rua** (estudo e aplicação de tendências e estilos urbanos – *street fashion*)
- **Empreendedorismo de Rua** (estudo e aplicação do mercado justo – *fair trade* – e do gerenciamento dos negócios do hip hop)

Este trabalho propõe, a partir da classificação KRS-One, o *Cinema Hip Hop* como mais um elemento da cultura Hip Hop, que compreende toda a produção audiovisual de videoclipes e

³ Ver: <http://www.bocadaforte.com.br/informacao/reportagens/krs-one-e-os-9-elementos-da-cultura-hip-hop>. Acesso em: 27 set. 2017.

performances registradas em vídeo, além dos filmes de temática ou influência da estética da mesma, fontes históricas de investigação do *#TheGangstaProject*. Ao contrário do cinema, os videoclipes enquanto fontes ainda são negligenciados pela ciência histórica no Brasil que ainda não discutiu de maneira significativa novas possibilidades teóricas e metodológicas de pesquisa. Aliás, a ciência histórica brasileira, mesmo com o impacto da Nova Historiografia, ainda continua aprisionada em arcaísmos e tradicionalismos que reverberam nas temáticas de interesse, áreas de investigação e linhas de pesquisa nos programas de graduação e pós-graduação. A torre de marfim na qual estão aprisionados os historiadores, tão criticada pelo historiador Marc Bloch (2001) em meio ao terror do campo de concentração nazista, ainda continua imponente e incólume. É ainda necessário derrubá-la, e esse trabalho é só um golpe certo em sua estrutura. As críticas vão além da utilização de outras fontes, como também a ausência do estabelecimento de diálogos com novas epistemologias, como os estudos, pesquisas e teorias das dissidências sexuais e de gênero, os quais chamamos de Teoria Queer. Nos espaços hegemônicos de produção e divulgação de conhecimentos históricos no Brasil, a área de pesquisa em gênero e sexualidade na ciência histórica é, em grande medida, ainda sinônimo de História das Mulheres e das Feminilidades. Indubitavelmente, os movimentos feministas foram relevantes e decisivos para que as categorias gênero e sexualidade fossem estabelecidas e legitimadas nas universidades, como nos mostram as historiadoras Michelle Perrot (2005) e Joan Scott (1995). Porém, é necessário romper com os binarismos, as hetero-cisgeneridades e fobias que ainda persistem e limitam as produções historiográficas. Como a Teoria Pós-Colonial provocou à História e Historiografia sobre as populações negras, a Teoria Queer pode sofisticar o *corpus* epistemológico do fazer histórico e redirecionar nossos olhares sobre os sujeitos sociais imersos no tempo.

Apesar de ser sugerido enquanto um trabalho de História e uma contribuição à Historiografia das Masculinidades Negras, não há pretensão alguma do mesmo ser classificado, categorizado ou normatizado em alguma área científica de pesquisa⁴: este é somente o resultado de um processo de investigação sobre as masculinidades negras, uma provocação para as

⁴ Há uma notável produção científica atualmente sobre as masculinidades negras na Bahia no campo das Ciências Sociais, como os trabalhos de Suely Messeder, Osmundo Pinho, Gimerson Roque e Tedson Souza; em relação a outras regiões brasileiras, destacam-se os trabalhos de Waldemir Rosa, Deivison Nkosi e Henrique Restier, só para referenciar alguns, além da produção artística. Ver: https://revistatrip.uol.com.br/trip/masculinidade-negra-ser-homem-negro-no-brasil-e-conviver-com-uma-serie-de-estereotipos-que-envolvem-genero-raca-e-classe-social?utm_source=trip.com.br&utm_medium=home-box&utm_campaign=%7Bcategory. Acesso em: 29 set. 2017.

discussões e debates políticos sobre as intersecções entre raça e gênero na atualidade. Este trabalho preocupa-se com as representações iconográficas sobre os homens negros nos Estados Unidos, especificamente os homens negros *rappers* que integram a cultura Hip Hop, presentes nas narrativas audiovisuais dos videoclipes. Jay-Z e 50 Cent, *rappers* conhecidos no *mainstream* mundial, são os protagonistas desta dissertação de mestrado, resultado de um projeto de pesquisa e investigação desenvolvido por quase quatro anos. Seu principal objetivo é analisar as imagens individuais de Jay-Z e 50 Cent para revelar suas masculinidades negras em seu próprio tempo. Compreende um estudo das relações entre imagem e poder.

A abordagem metodológica escolhida para problematização das imagens de masculinidades negras foi a abordagem genealógica, que possui a vantagem de possibilitar a identificação dos fatores de emergência e construção do regime iconográfico de representação sobre os homens negros no pós-abolição do sistema escravocrata nos Estados Unidos, e como tal regime se perpetuou e se modificou ao longo do tempo a partir das práticas de opressão, mas também atingido por dinâmicas de transgressão e subversão. Estabelecemos relações de convergência e divergência entre as imagens produzidas pelo racismo sobre os homens negros e as imagens produzidas pelos homens negros nas plataformas midiáticas para tentar entender o funcionamento do sistema racial de representação e como os homens negros *rappers*, através dos videoclipes do *Gangsta Rap*, puderam agenciar a produção das imagens de si. Através do *YouTube*, plataforma de distribuição digital de vídeos, foi realizado um levantamento dos videoclipes disponibilizados dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, sistematizados, organizados e armazenados em tabelas a partir de informações básicas, tais como: título; ano; álbum o qual o *single* integra; direção e sinopse do roteiro. Foram checadas cada faixa de toda discografia de ambos os *rappers*, compreendidas no período temporal entre os anos 1994-2014. Não foram incluídos os videoclipes de outros *rappers* ou parcerias nos quais Jay-Z e 50 Cent fazem participação especial. Nas sinopses dos roteiros, além da descrição da narrativa, foram destacados os símbolos e códigos que compõem a estética do artista, além de aspectos importantes para as análises, desenvolvidas a partir da intersecção entre a Teoria Pós-Colonial e a Teoria Queer, que compõem grande parte dos referenciais teóricos listados nas referências, devidamente localizadas no decorrer e no final do texto.

A escrita foi profundamente afetada pelo material audiovisual descoberto e assistido durante todo processo de investigação, como filmes e séries, sendo acionado não como fontes historiográficas de análise, e sim como referenciais. O *rapper* Kendrick Lamar e o cineasta Jordan Peele são citados da mesma forma que qualquer outro intelectual ou pesquisador

universitário. É necessário desafiar sempre o paradigma da ciência que hierarquiza as linguagens e impõe padrões e modelos hegemônicos de produção do conhecimento. A estrutura textual da dissertação foi projetada em duas grandes partes, divididas em sessões: a **Parte I**, além de conceituar e contextualizar o *Gangsta Rap* em sua temporalidade histórica de emergência, constrói um panorama do regime iconográfico de representação sobre os homens negros que configura o imaginário racial coletivo dos Estados Unidos. Os objetivos específicos são compreender como os homens negros foram historicamente representados pelo discurso colonial e pelas práticas de estereotipação, nos conceitos de Homi Bhabha e Stuart Hall, respectivamente, além de identificar quais são as relações das imagens e dos tipos de masculinidades negras presentes nos videoclipes do *Gangsta Rap* com tal sistema de representação. A **Parte II** discute o sistema iconográfico de representação racial enquanto uma tecnologia racista de dominação dos homens negros e as práticas políticas de transgressão e subversão através do agenciamento da imagem, promovidas pelos videoclipes do *Gangsta Rap*. Os objetivos específicos são analisar, através de intersecções entre a Teoria Pós-Colonial e a Teoria Queer, os códigos e símbolos de masculinização racial e de que maneira são acionados nas narrativas pelas masculinidades *gangsta*, como também refletir sobre o impacto destas nas políticas das masculinidades negras na transição dos séculos XX-XXI. O *Gangsta Rap* estabeleceu novos padrões públicos de autenticidade para as masculinidades e as expressões culturais negras, sendo a cultura Hip Hop um *locus* significativo e privilegiado de tal autenticidade. Compreende enquanto uma das hipóteses deste trabalho que o *Gangsta Rap* provocou uma mutação nas políticas negras de representação das masculinidades, ainda em desenvolvimento na diáspora atlântica.

No decorrer do processo, inúmeros desafios foram enfrentados: o desafio de fazer uma história do entre-lugar, no qual simultaneamente eu sou e não sou esse outro que é pesquisado; o desafio de fazer uma história a partir de uma perspectiva das epistemologias do Sul; o desafio da interseccionalidade; o desafio da precariedade financeira e instrumental, não dispondo de recursos suficientes para viagem de campo, além da barreira linguística; o desafio de enfrentar o racismo institucional na universidade; o desafio de ser pesquisador negro e gay no Brasil. O *#TheGangstaProject* sempre implicou riscos e perigos constantes pois essas foram as condições que o estruturaram, mas também escolhidas em sua agência. É um projeto de coragem. As discussões desenvolvidas aqui não são nenhuma novidade nos ambientes universitários, militantes e ativistas nos Estados Unidos, mas ainda são muito pouco conhecidas e divulgadas aqui no Brasil. Este trabalho pode ser um caminho inicial para futuras reflexões e discussões

acerca de nosso próprio sistema iconográfico de representação racial, ainda a ser problematizado em profundidade quando o que está em questão são as masculinidades negras.

PARTE I

O PIMP E A BORBOLETA: GANGSTA RAP E O REGIME ICONOGRÁFICO DE REPRESENTAÇÃO DAS MASCULINIDADES NEGRAS

When the four corners of this cocoon collide/You'll slip through the cracks
hoping that you'll survive [Quando os quatro cantos deste casulo
colidirem/Você deslizará pelas rachaduras torcendo para sobreviver].

(*Wesley's Theory*, Kendrick Lamar)

Meu corpo foi-me devolvido esparramado, distorcido, recolorido, vestido de luto naquele dia branco de inverno. O negro é um animal, o negro é mau, o negro é ruim, o negro é feio; olha, um preto, está fazendo frio, o preto está tremendo, o preto está tremendo porque está com frio, o menininho está tremendo porque está com medo do preto, o preto está tremendo de frio, aquele frio que atravessa os ossos, o menininho bonitinho está tremendo porque ele acha que o preto está tremendo de raiva, o menininho branco atira-se nos braços da mãe: Mamãe, o preto vai me comer!

(Frantz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas*)

A morte é o limite, a extremidade do poder.

(Michel Foucault, *Em Defesa da Sociedade*)

Se é livre para viver a própria vida somente quando se é livre para morrer a própria morte.

(Achille Mbembe, *Necropolítica*)

Sisters! Niggers! Whities! Jews! Crackers! Don't Worry, If there's a hell below, we're all gonna go! [Irmãs! Negros! Brancos! Judeus! Crackers! Não se preocupem, se há um inferno lá embaixo, é pra lá que nós vamos!]

(*Don't Worry...*, Curtis Mayfield)

We love, we go

Rajadas de tiros iluminam a escuridão da noite. A vida parece um ciclo mecânico, pré-determinado e previsível, um cárcere do qual os homens negros não podem escapar. Diante de uma lanchonete, dois homens negros assaltam um carro e nos transportam em um passeio de vinte e quatro horas que antecede suas mortes. A câmera posicionada na traseira do automóvel é o ângulo de observação, como se fôssemos passageiros intrusos nos bancos de trás. Dois corpos negros em permanente fuga, movidos pelas ruas por um devir-escape. O roubo é o que proporciona o deslocamento em um território estruturado por uma geografia urbana na qual o caos é seu *status quo*. A adrenalina que pulsa nas veias é potencializada pelo gozo que transborda na boca da prostituta inclinada nos bancos da frente para mais um serviço sexual. É necessário manter o corpo em constante movimento, em uma permanente perseguição da morte que ameaça a cada esquina com as cores vibrantes do giroflex das viaturas. Viver é escavar e percorrer atalhos nos labirintos de asfalto vermelho de sangue, nos quais a violência é uma condição existencial inevitável. A aurora e o crepúsculo são metáforas para a natureza imponente de concreto armado: *carpe diem*, já que a morte é o destino da viagem cíclica. Corpos sujos e nômades em movimentos circulares. Na compressão do espaço-tempo em aqui e agora, corpos pesados de abjeção exercitam tentativas de flutuar em sonhos sombrios habitados por fascínios do crime, obsessões por dinheiro e poder, entorpecidos e intoxicados por substâncias psicotrópicas. A sensação de potência é neutralizada gradativamente a cada abordagem policial, a cada hostilização coletiva, rituais cotidianos de adestramento humano. Os roubos, os assassinatos e o tráfico de drogas são práticas de mercantilização dos corpos subalternos, simultaneamente perigosos, vulneráveis, nocivos e frágeis. A rivalidade, a competição e a vingança masculina são os dedos que acionam os gatilhos em um tiroteio que interrompe o fluxo do devir dos corpos negros sem identificação. Viaturas policiais e ambulâncias recolhem os cadáveres estendidos no chão, enquanto o guincho reboca o carro roubado como se reorganizasse a ordem do universo para a vida continuar. Mais um dia normal em Los Angeles.

JoHn Muir é o título de uma das faixas do álbum *Blank Face LP* (2016), do *rapper* de Los Angeles ScHoolboy Q, lançado e divulgado através de uma sequência de videoclipes no site *YouTube*. Sua estética musical possui grandes referências e influências do *Gangsta Rap*, subgênero do rap criado na década de 1980 em seu território de origem, fazendo de Quincy Matthew Hanleyum um dos seus atuais e maiores representantes ao lado de nomes como o *rapper* Kendrick Lamar. Suas rimas e versos compõem crônicas complexas nas quais os limites

entre realidade e ficção se atravessam e se confundem em um universo lisérgico de consumo excessivo e tráfico de drogas, criminalidade, sexo, assassinatos, racismo, perseguições policiais, exaltação do dinheiro, viciados, embates entre gangues e exorcismos de demônios interiores, elementos que constituem a estética *gangsta* como podemos perceber na descrição densa do videoclipe anteriormente. A **Parte I** desta dissertação é uma tentativa de compreensão da estética do *Gangsta Rap* contextualizando-o historicamente no âmbito da cultura Hip Hop, além de uma problematização do regime de representações das masculinidades negras restabelecido pelo gênero musical. A partir do exercício de análise de vídeos da obra audiovisual dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, pretende-se identificar os tipos de masculinidades negras presentes em suas representações visuais, provocando desconstruções iconográficas das categorias raça e gênero através de diálogos interseccionais⁵ entre os estudos de gênero e sexualidade e os estudos étnico-raciais.

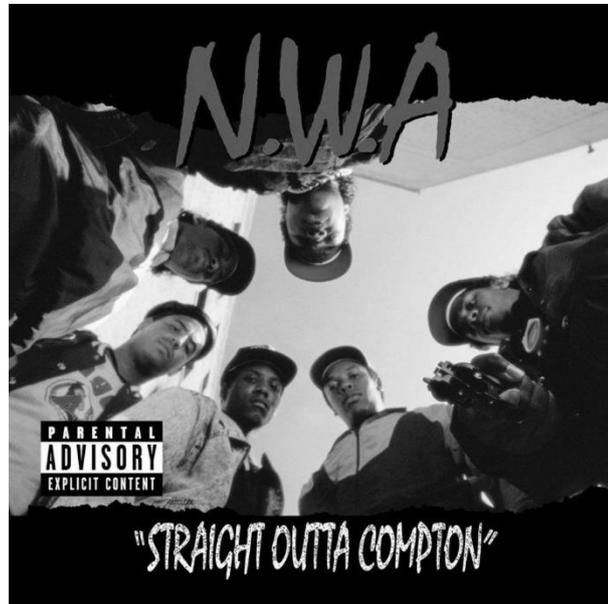
A ameaça niilista do gangsta

Como um *framing* de um filme de Quentin Tarantino, a câmera captura seis rostos negros sérios e austeros que contrastam com o límpido céu azul de um dia qualquer nas terras onde a felicidade e a prosperidade reinam. Através das expressões faciais percebe-se que o sol parece não brilhar para todos em Compton. Com uma arma em riste, Eazy-E ameaça a América na capa emblemática de *Straight Outta Compton* (1988), um dos clássicos da história do rap que, além de inserir Los Angeles de maneira decisiva na cartografia dos Estados Unidos,

⁵ O conceito de interseccionalidade é aplicado aqui a partir de uma perspectiva analítica que dialoga com o pensamento de Kimberlé Crenshaw (2002), teórica e ativista estadunidense do Feminismo Interseccional. A interseccionalidade critica as divergências estabelecidas entre os processos de opressões e práticas de discriminações raciais, de gênero e sexualidade, que são desmembrados a partir da compreensão tradicional dos movimentos de ativismo e militância historicamente estabelecidos. A perspectiva interseccional possibilita uma melhor problematização e compreensão dos fenômenos sociais, identificando como os signos de raça e gênero operam simultaneamente, complexificando as realidades e fazendo emergir as diferenças dentro das diferenças a partir dos marcadores sociais que estão socialmente sobrepostos. A interseccionalidade compreende um projeto político maior, que pretende interconectar outras categorias socioculturais que marcam os corpos e incidem nas relações de poder. Não há como problematizar a questão das masculinidades negras somente a partir de uma abordagem restritamente racial ou de gênero: as configurações e combinações entre tais signos no discurso colonial potencializaram o projeto de dominação e opressão dos homens negros. Tratando-se de Estados Unidos, o signo da classe também opera de maneira significativa nos campos de forças, porém infelizmente não será acionado em profundidade neste texto. Apesar de o signo da raça estruturar o signo da classe, como argumenta Angela Davis (2016), é necessária uma maior investigação em relação às intersecções entre raça, gênero e classe.

emergiu com toda sua ira e fúria um dos subgêneros musicais mais polêmicos do universo da cultura Hip Hop: o *Gangsta Rap*.

Figura 1 – Capa do álbum *Straight Outta Compton* (1988), do N.W.A.



Gangsta Rap é um termo criado pela mídia e indústria fonográfica para identificar o subgênero de rap que surgiu no fim da década de 1980 nos Estados Unidos. O termo é derivado da palavra *gangster* e integra o inglês vernáculo afroamericano, o chamado *black english* (inglês falado nos guetos estadunidenses, que pode ser também caracterizado como um dialeto negro e compõe um dos elementos da cultura Hip Hop na classificação KRS-One). Desenvolvido na Costa Oeste dos Estados Unidos, especificamente nos guetos das cidades de Los Angeles e Compton, o *Gangsta Rap* caracteriza a vertente mais extrema do rap pelo fato de suas letras descreverem o cotidiano violento dos jovens e tenderem a fazer críticas sociais, como também promoverem a promiscuidade, o vandalismo, a desobediência e o desrespeito às autoridades e instituições de poder. O gênero ganhou maior visibilidade através do grupo N.W.A. (Niggaz With Attitude) em 1988, porém sua estética musical já era concebida pelo *rapper* Ice-T, considerado seu pioneiro. Compton está localizada geograficamente no sul do Estado da Califórnia, integrando o condado (divisão administrativa) da cidade de Los Angeles, situada no sudoeste dos Estados Unidos da América. Conhecida como uma de suas cidades mais populosas e perigosas, Compton possui uma reputação violenta que foi popularizada no fim dos anos 1980 pelo *Gangsta Rap*, que impactou de maneira decisiva as estruturas socioculturais estadunidenses construídas pelos regimes segregacionistas e os conflitos engendrados pelas fronteiras raciais historicamente estabelecidas, compostas em sua grande maioria por uma

população expressivamente latina e negra. Os distúrbios de Watts (*Watts Riots*) de 1955 e os distúrbios de Los Angeles de 1992⁶ são dois grandes e emblemáticos fenômenos que marcaram a história da Costa Oeste estadunidense.

O contexto histórico de emergência do *Gangsta Rap* foi profundamente marcado por alguns pontuais fatos. As políticas neoliberais da Era Reagan, implementadas diante da crise econômica mundial de 1973, além de anunciar o processo de ascensão política da nova direita nos Estados Unidos, provocaram a retirada significativa do Estado da regularização da economia nacional, fatos que geraram uma grande redução de salários e o aumento dos índices de desemprego, que também foram equacionados aos imensos cortes de investimentos estatais em programas sociais. As chamadas *reaganomics* causaram um grande choque nas populações negras e latinas estadunidenses, aumentaram suas incertezas, diminuíram as perspectivas de sobrevivência e exterminaram as expectativas de um futuro melhor possível em tempos pós-direitos civis. Segundo os dados de caráter quantitativos apresentados pelo historiador Leandro Karnal (2007), um terço da população negra se encontrava abaixo da linha de pobreza, praticamente desprovida de recursos e de uma infraestrutura suficientes para educação, saúde e outros serviços públicos. No fim dos anos 1990, a renda de uma família negra era quatro vezes menor que a de uma família branca, reflexo das altas taxas de desemprego e ausência de treinamento, qualificação e oportunidades no mercado de trabalho que tinha se tornado cada vez mais competitivo. As *reaganomics* desestabilizaram de maneira significativa a estrutura das famílias negras no fim do século XX, nas quais somente 38% das crianças negras integravam famílias biparentais em 2000, sendo que um quarto dessas crianças viviam em uma situação de extrema pobreza (KARNAL, 2007).

A reestruturação da geografia urbana de Los Angeles, no início da década de 1990, estava intimamente ligada à proliferação das novas formas de segregação e repressão dos espaços, provocadas pelo processo de reação estatal armada diante do aumento dos índices de criminalidade com o tráfico de drogas, efeito da implementação das políticas anti-drogas da Era Reagan e o protecionismo do Estado aos estilos de vida materialistas e luxuosos compreendidos na ideologia do *American Way Of Life*. Houve um significativo desenvolvimento dos sistemas e dispositivos de segurança e policiamento, principalmente através das iniciativas privadas que atenuaram os paradoxos sociais e suas desigualdades. As fronteiras raciais e de classe manifestaram-se a partir da segregação dos espaços urbanos em Los Angeles e causaram o

⁶ Ver: DAVIS, Mike. **Cidade de Quartzos**: Escavando o Futuro em Los Angeles. São Paulo: Boitempo, 2009.

isolamento social e espacial identificado pelo historiador Mike Davis (2009) como um processo de “sul-africanização das relações espaciais”, uma espécie de *apartheid* angelino, que alimentava os conflitos e tensionamentos raciais, compreendido pelo historiador como uma continuação da guerra racial pelos direitos civis dos anos 1960. A partir de suas perspectivas de análise, pode-se perceber que havia uma relação direta estabelecida entre a arquitetura urbana e o Estado policial estadunidense.

Segundo Mike Davis (2009), a Era Reagan foi responsável pelo processo de militarização das cidades, que gerou efeitos da cultura imperialista estadunidense no fim do século XX, caracterizada pela violência endêmica e o armamentismo das populações, provocando ainda mais o enrijecimento das polarizações sociais profundamente marcadas por questões de raça e classe. É notável tal contexto histórico no ciclo de filmes hollywoodianos das décadas de 1980 e 1990, como é abordado em *Collors – As Cores da Violência* (1988), *Boys N The Hood – Os Donos da Rua* (1991) e *The New Jack City – A Gangue Brutal* (1991). A perseguição policial e o combate ao crime, como também a sobrevivência das populações pobres e negras marginalizadas, são as abordagens mais recorrentes dos roteiros cinematográficos. De acordo com Mike Davis:

(...) A percepção social da ameaça se torna uma função da própria mobilização por segurança, e não dos índices de criminalidade. Onde há uma curva real ascendente de violência de rua, como na região Centro-Sul de Los Angeles ou no Centro de Washington, a maior parte da carnificina se restringe a limites étnicos ou de classe. Entretanto, a imaginação da classe média branca, desprovida de todo e qualquer conhecimento de primeira mão sobre as condições do gueto, aumenta a ameaça percebida por meio de lentes demonológicas. (...) A mídia, cuja função nessa arena é encobrir e obscurecer a violência econômica cotidiana da cidade, levanta incessantemente espectros de subclasses criminosas e de perseguidores psicóticos. Relatos sensacionalistas de gangues de jovens assassinos alucinados por crack e evocações racistas estridentes (...) fomentam o pânico moral que reforça e justifica o *apartheid* urbano. (DAVIS, 2009, p. 237)

As plataformas midiáticas são as principais responsáveis pelo desenvolvimento do regime de representações sobre os homens negros, nas quais imagens sobre as masculinidades negras são manipuladas, modificadas e projetadas por via dos estereótipos e mitos raciais. Há uma prática frequente de hiperbolização dos estilos de masculinidade presentes nos guetos e subúrbios estadunidenses, além de uma hiper incitação do terror e do medo coletivo em relação às mesmas. O jornalismo, a televisão e o cinema transformaram a violência racial, principalmente os conflitos entre gangues, a brutalidade policial e sua contenção em um voyeurismo excitante através da espetacularização do caos social vivenciado pelas populações negras dos guetos estadunidenses. O imaginário da elite e da classe média branca compunha

uma territorialidade invadida e ocupada por novas imagens estereotípicas fantasiosas sobre o crime e o tráfico de drogas, que estão imbricadas aos tipos de masculinidades negras que iremos discutir mais à frente.

Assim, a Era Reagan foi um dos fatores mais decisivos que provocaram a redução do estado de bem-estar social das populações negras ao longo dos anos 1980, projeto que foi continuado posteriormente por seus sucessores na presidência, a exemplo da Era Bush e retomado com força assustadora pela atual Era Trump. Porém, é válido ressaltar que as políticas do governo Reagan só aprofundaram os paradoxos sociais que as populações marginalizadas e subalternizadas estavam imersas no pós-abolição dos Estados Unidos. Os movimentos pelos direitos civis das populações negras, apesar de possuírem uma grande relevância para a construção da igualdade e da cidadania afroamericana nos Estados Unidos, não conseguiram impedir de maneira eficiente a perpetuação das hierarquias raciais, as desigualdades e opressões geradas a partir destas. O processo de degeneração social das populações negras e latinas esteve presente em todo o século XX, mas foi intensificado a partir do desenvolvimento das redes de tráfico de drogas nas comunidades negras, principalmente com o surgimento do crack na década de 1980. Como ressalta o jornalista Camilo Rocha (2005), a proliferação dos problemas sociais, a frustração diante do racismo, as poucas oportunidades econômicas e a violência institucional da polícia eram aspectos que configuravam a realidade infernal na qual o *Gangsta Rap* surgiu. Assim, é válido ressaltar que o problema do processo de marginalização e subalternização das populações negras, que se degradaram e sucumbiram mediante a proliferação do crack e outras drogas, está localizado no histórico racismo institucional do Estado norte americano, não sendo uma exclusividade do governo Reagan. Houve uma significativa ausência de questionamentos das raízes econômicas e raciais do problema das drogas, como argumenta o neurocientista Carl Hart:

(...) O desemprego fomentado pela recessão industrial e os cortes nos serviços sociais durante o governo do presidente Ronald Reagan geraram comunidades vulneráveis. Os altos índices de desemprego eram relacionados ao aumento do uso de crack; mas em geral não se menciona que eles antecederam, e não sucederam, a utilização da droga. Embora o uso de crack seja responsabilizado por tantos problemas, a compreensão da verdadeira cadeia causal envolvida nesse processo tem sido profundamente equivocada. (HART, 2014, p. 26)

O inventor e a receita de fabricação do crack, droga altamente viciável e derivada da cocaína, possuem origens desconhecidas, segundo o jornalista Marcos Uchôa (1996). Porém, as primeiras pedras foram introduzidas no mercado por traficantes jamaicanos nos Estados Unidos. A proliferação da droga tomou proporções maiores em meados da década de 1980,

especificamente no bairro do Bronx, em Nova York, mas foi a partir da década de 1970 que os fluxos de comércio do narcotráfico tomaram novas dimensões e rotas. Alguns fatores são apontados por Marcos Uchôa (1996) para o surgimento do crack, como o acúmulo de pasta-base (matéria-prima de fabricação da cocaína), mediante a perseguição policial aos laboratórios clandestinos e ao processo de refino da produção de cocaína, que era realizado em outros países. A perseguição policial que inviabilizou a fabricação incentivou os traficantes a buscarem novas alternativas para geração de dinheiro. A economia do crack gerava grandes lucros, seja por seu potencial em causar uma grande dependência química no público consumidor, seja por sua fabricação ser rentável e barata.

A proliferação do consumo de crack nos Estados Unidos incitou a formação de gangues compostas não somente por negros, como também asiáticos, colombianos, cubanos e bolivianos. Tais gangues eram integradas por jovens entre 15 e 20 anos, comandados por homens um pouco mais velhos chamados de *old gangsters*, reconhecidos por seus carros luxuosos e joias. As gangues negras de Los Angeles estavam segmentadas em inúmeros subgrupos em permanente conflito, porém alinhadas aos *Crips* e *Bloods*: super gangues que comandam o sistema do tráfico de crack na região angelina e compreendem verdadeiros exércitos de guerrilha urbana com armamentos superiores e mais sofisticados aos da polícia e diferenciados por um conjunto de códigos, como cores de cadarços de tênis, camisetas e lenços: os *Crips* são caracterizados pela cor azul e os *Bloods* pela cor vermelha. Segundo Marcos Uchôa (1996), cerca de 70 mil pessoas estavam envolvidas e integravam as gangues de Los Angeles, território de sua maior concentração, no auge da epidemia do crack. O crescimento vertiginoso das gangues, o recrudescimento do tráfico de drogas, as políticas anti-drogas da Era Reagan alinhadas à brutalidade policial resultaram no encarceramento em massa da população negra masculina, provocando a superlotação dos presídios e o aumento da população prisional nos Estados Unidos. 70% dos encarceramentos federais estavam relacionados à “guerra contra as drogas” (UCHÔA, 1996), que transformaram as prisões em grandes depósitos humanos isentos de recursos mínimos para a promoção da educação, qualificação profissional, tratamento de dependentes químicos e reabilitação social dos criminosos.

Os paradoxos socioculturais e o perigoso mundo do tráfico não são abordados de maneira essencialmente ficcional através das narrativas musicais⁷ e, no nosso caso,

⁷ É válido ressaltar que este trabalho não compreende um processo de investigação das letras de rap ou um exercício analítico dos discursos poéticos das obras fonográficas do Jay-Z e 50 Cent: as fontes primárias de pesquisa são as narrativas audiovisuais dos videoclipes, nas quais os símbolos e códigos das masculinidades negras *rappers* são os principais elementos de análise científica. Porém, deve-se salientar que há uma determinada relação estabelecida

iconográficas dos precursores do *Gangsta Rap*: grande parte dos *rappers* classificados por esse gênero musical possuem suas experiências de vida imbricadas em práticas criminosas e de desobediência civil, indivíduos detentores de corpos que devem ser lidos a partir da potência de sua transgressão e clandestinidade. As masculinidades *rappers* e suas representações são configuradas discursiva e simbolicamente através desse universo. A estética *gangsta*, como afirma o jornalista Camilo Rocha (2005), apesar de compreender narrativas de alto teor de denúncia e crítica social, é destituída de perspectivas esperançosas de transformação da realidade opressora presente nos guetos estadunidenses: os discursos frios, crus e objetivos são impregnados de niilismo, ceticismo, amoralidades e morbidez, além de uma certa idolatria da morte. O culto delirante dos prazeres instantâneos e artificiais expressos pela satisfação imediata dos desejos, como a posse de bens materiais e de corpos, compõem uma atmosfera sedutora e fascinante, na qual os homens negros se asfixiam na cortina tóxica da ameaça niilista da América Negra.

Diante do contexto histórico apresentado anteriormente e em diálogo com o pensamento do filósofo Cornel West (1994), o período pós-direitos civis na América Negra foi profundamente impactado por um colapso existencial que colocou em xeque os significados da vida e do sentimento coletivo de esperança de um futuro melhor para as populações negras, atormentadas pelas altas estatísticas de desemprego, a mortalidade infantil, o encarceramento, os índices de gravidez na adolescência e a criminalidade nos guetos. Apesar da Era Reagan estabelecer um cenário de alta degradação social principalmente para essas populações, causando o agravamento da carência econômica e evidenciando ainda mais sua impotência política, Dr. Cornel West (1994) apresenta um diagnóstico de uma depressão psicológica coletiva generalizada, atenuada pela ausência de mérito pessoal e profunda desesperança social, caracterizados como sintomas de uma espécie de ameaça niilista negra. Os cortes executados pelas *reaganomics* na década de 1980 podem ser compreendidos aqui como um dos fatores que corroboraram para a ameaça niilista à América Negra, diagnosticada por Cornel West. O processo sistemático de subalternização e marginalização sociocultural das populações negras nos Estados Unidos é cinicamente negado pelas políticas neoliberais, que não consideram os efeitos do passado histórico que vitimizaram tais populações através das práticas hegemônicas do racismo, complexificadas pelas questões de classe e gênero. Segundo o filósofo, o

entre música e imagem na construção do videoclipe, como nos alerta Thiago Soares (2012), aspecto problematizado na Parte II dessa dissertação.

liberalismo negligencia as realidades existenciais e psicológicas dos negros e as identidades raciais fragmentadas.

Incorporando a proposta conceitual de Cornel West (1994), o conceito de niilismo neste trabalho não funciona como uma doutrina filosófica porque, de acordo com o filósofo, não existem fundamentos racionais para normas e autoridade legítimas: o conceito de niilismo aqui é adotado como um instrumento de análise das masculinidades negras *rappers* e uma forma de experiência de vida dominada por uma avassaladora ausência de expectativas, propósitos e destinos, que conduzem determinado indivíduo em sua insensibilidade a se desligar das outras pessoas, assumindo uma conduta autodestrutiva em relação ao mundo. A vida é destituída de significados, esperanças e amor, o que gera uma postura fria e egoísta que implode o indivíduo e as pessoas que integram sua realidade e contexto. A construção social do amor e da capacidade de amar, não somente a si próprio como aos outros, é uma necessidade não só para a compreensão de como a ameaça niilista aterroriza as comunidades negras, mas também para as tentativas de elucidação dos fatores que agem através das construções de masculinidades negras. O pensamento da intelectual negra feminista bell hooks (2016) nos chama atenção para a interferência do processo de colonização e escravização das populações negras nos Estados Unidos nas práticas amorosas entre os indivíduos negros, que possuam suas habilidades de amar atrofiadas através da introjeção do racismo e do desenvolvimento de complexos de inferioridade diante da supremacia hegemônica branca. A prática do ato de amar é considerada pela intelectual como uma estratégia de resistência política que perdeu sua potencialidade nos corpos e almas torturados e mutilados cotidianamente pela cultura de violência colonial através dos tempos.

A violência e a brutalidade, como também os modelos e padrões hierárquicos de dominação racista, classista e patriarcal hegemônicos compunham alguns elementos da tradição herdada do passado colonial escravocrata que, segundo bell hooks (2016), interferiram de maneira incisiva nas construções de masculinidades negras no pós-abolição do trabalho compulsório nos Estados Unidos. As demonstrações e provas constantes de controle e dominação, como a violência doméstica contra mulheres negras e o sentimento de possessividade pelas crianças negras, bem como a repressão de sentimentos, são caracterizados como espécies de estratégias de sobrevivência negra: a resistência do corpo e da *psique* dos homens negros é construída a partir da neutralização de sua vulnerabilidade e estabilização de suas emoções traumatizadas pelos processos simbólicos de coisificação, zoomorfização e

brutalização. O racismo historicamente institucionalizado patologizou os corpos negros, que podem ser curados através da prática do amor, como defende bell hooks:

(...) Aprender a amar é uma forma de encontrar a cura. A idéia de que o amor significa a nossa expansão no sentido de nutrir nosso crescimento espiritual ou o de outra pessoa, me ajuda a crescer por afirmar que o amor é uma ação. Essa definição é importante para os negros porque não enfatiza o aspecto material do nosso bem-estar. Ao mesmo tempo que conhecemos nossas necessidades materiais, também precisamos atender às nossas necessidades emocionais. (...) Quando nós, mulheres negras [e homens negros], experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. Assim poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura. (HOOKS, 2016)

As masculinidades dos *rappers gangsta* são consideradas aqui como herdeiras de tal tradição de brutalidade e violência, aspectos fundamentais que compõem os tipos de masculinidades negras nas quais se inspiram e se apropriam, gerando imagens nocivas e tóxicas que fazem parte do regime de representação⁸ dos homens negros nos Estados Unidos. Traficantes de drogas, assassinos, ladrões, prisioneiros, cafetões, dentre outros indivíduos que abordaremos mais adiante, não são tão compatíveis com as práticas do amor, nem se propõem como corpos passíveis de serem amados: as masculinidades negras *rappers* se impõem através da abjeção, condição de inferioridade atrelada ao seu potencial de autodegradação e implosão.

É importante conceituar aqui o que compreendemos como corpos abjetos, e os estudos comparativos entre Georges Bataille, Julia Kristeva e Judith Butler, desenvolvidos por Matheus Santos, possuem grande relevância nesse exercício teórico. Segundo SANTOS (2013), as reflexões de Bataille sobre abjeção emergem em sua obra a partir de seu interesse pelas camadas

⁸ O conceito de representação compreende um conceito central nos Estudos Culturais. É um conceito de profunda ambiguidade que produz inúmeras divergências intelectuais na História Cultural, como argumenta Sandra Jatahy Pesavento (2003). Porém, representação é compreendido aqui enquanto uma tecnologia utilizada para dominação dos sujeitos e manutenção das hierarquias de poder. As práticas de representação estruturam, legitimam e viabilizam os projetos coloniais: há a invenção de uma espécie de mundo paralelo no qual uma série de normas, instituições, discursos, imagens, ritos, signos, códigos, dentre outros aspectos, recriam e reconfiguram os sujeitos em dinâmicas de outrificação e estereotipação, nos termos de Stuart Hall (2016). Em diálogo com o pensamento de Pierre Bourdieu (*apud* PESAVENTO, 2003), a supremacia do poder, conquistada e preservada através das lutas sociais nos campos de força, se manifesta pelo poder simbólico em enunciar e fazer imperar formas específicas do colonizador de visualizar, compreender, expressar e organizar o mundo real. O controle, disciplinarização, exploração e opressão do colonizado pelo colonizador são exercitados pelo dispositivo da representação. Por seu forte caráter político, o conceito de representação se torna indispensável para a problematização das relações de poder engendradas pelo fenômeno do colonialismo.

mais inferiores das hierarquias sociais, centralizados no baixo materialismo batailleano. O conceito de heterologia de Bataille compreende a composição da estrutura social tanto por elementos homogêneos quanto por elementos heterogêneos, que estão em permanentes tensionamentos a partir das dinâmicas de assimilação dos elementos homogêneos e excreção dos elementos heterogêneos. São considerados por Bataille enquanto elementos homogêneos “(...) tudo o que pode ser mensurado, estabilizado, compreendido racionalmente e controlado em sua própria forma, assimilável tanto social como cientificamente” (SANTOS, 2013, p. 66), sendo os elementos heterogêneos o seu oposto. A heterogeneidade é estabelecida por dinâmicas de excreção através de seus aspectos escorregadios, escapatórios, incomensuráveis e incontroláveis. Assim, nas sociedades estruturadas pelo princípio da homogeneidade, a prática da exclusão dos elementos heterogêneos é estabelecida enquanto regra. A excreção incitada pelas sociedades homogêneas produz efeitos de outrificação dos indivíduos heterogêneos.

As forças de coerção das dinâmicas de exclusão dos elementos e indivíduos heterogêneos operam de maneira peculiar, sob estratégias de sujeição que subalternizam os indivíduos para as territorialidades de nojo, horror, medo e aversão, impedindo constantemente os contatos e as conseqüentes contaminações. Como argumenta Matheus Santos:

Enquanto as formas de vida soberanas e opressoras são tomadas de modo individual, sendo capazes de ser reconhecidas enquanto corpos autônomos e identificáveis (homogêneos), as formas de vida miseráveis, inversamente, ‘são formadas pela massa amorfa e imensa da população infeliz’ (BATAILLE, 1970, p. 217). Esse conjunto amorfo de seres decadentes é o ‘elemento de base da subversão [...] explorado pela produção e alijado da vida por uma proibição de contato [sendo] representado, de fora, com nojo e como escória do povo e da população; como *fluxo [ruisseau]*’ (BATAILLE, 1970, p. 218). A associação desta grande massa amorfa com a classe social operária (BATAILLE, 1986i) ou com outras minorias políticas, a exemplo dos negros (BATAILLE, 1986g), é bastante evidente nestes textos⁹, deixando claro o seu entendimento da abjeção como um processo social de exclusão. (SANTOS, 2013, p. 68)

Portanto, de acordo com o pensamento de Bataille, o abjeto possui força e potência em sua condição e territorialidade de exclusão determinadas pela sociedade homogênea, transformando-se em sujeitos nocivos e perigosos em vez de passíveis de piedade e compaixão. Os processos de abjeção são formas de controle das “massas amorfas” ameaçadoras dos poderes dominantes nas sociedades modernas. A interlocução proposta por Matheus Santos (2013) entre o pensamento de Georges Bataille e Judith Butler revela a ampliação das perspectivas de

⁹ Aqui Matheus Santos (2013) refere-se à compilação de textos *L’abjection et les formes misérables*, de Georges Bataille.

reflexão sobre o conceito de abjeção. Para reestruturar o conceito, Butler parte da abjeção da homossexualidade que ocorre em processos de identificação que devem ser temidos e rejeitados: o indivíduo abjeto é identificado pela cultura e lançado em uma espécie de zona de apagamento e descarte por uma série de construções discursivas instituídas através de práticas citacionais de repetição. Sendo a heteronormatividade operada ou gerada pela simetria entre as categorias de sexo, gênero, desejo e prática sexual, a abjeção se materializa a partir dos efeitos causados pelo embaralhamento e subversão de tal equilíbrio entre as categorias, tornando-os os indivíduos corpos abjetos através de dinâmicas de expulsão simbólica de sua humanidade, nos termos de Achille Mbembe (2017). Por serem marcados socialmente enquanto corpos ininteligíveis, sem importância e reconhecimento, os corpos abjetos se tornam extremamente vulneráveis às violências físicas e simbólicas por ameaçarem e afrontarem as normatividades com códigos de posturas e comportamentos desviantes e dissidentes.

O mito de Cã, filho amaldiçoado de Noé, presente na literatura canônica bíblica, é um bom exemplo da mitologia judaico-cristã ocidental que pode nos remeter ao conceito de abjeção proposto por Butler e Bataille. Utilizado enquanto discurso institucional da Igreja Católica e Protestante na modernidade europeia para implementar os projetos de colonização e escravização das populações negras no continente americano, o mito de Cã e outros argumentos bíblicos foram substituídos posteriormente pelas teorias raciais da ciência eugênica do século XIX, como podemos constatar através da obra de Lilia Moritz Schwarcz (1993). A ciência e a religião foram as principais instituições de poder responsáveis pela invenção do negro enquanto ser abjeto. Como argumentam Mary Del Priore e Renato Venâncio:

(...) O livro do Gênesis, no qual bebia a cultura clerical européia, revela que Cã, segundo filho de Noé, exibiu-se diante de seus irmãos, gabando-se de ter visto o sexo de seu pai, quando esse se encontrava bêbado. Para castigá-lo, o patriarca amaldiçoou Canaã, filho de Cã; ele e sua descendência se tornariam servidores de seus irmãos e sua descendência. Eles imigraram para o sul e para a cidade das sexualidades malditas: Sodoma. Depois atingiram Gomorra. Lendas contam que os filhos dos amaldiçoados foram viver em terras iluminadas por um sol que os queimava, tornando-os negros. (PRIORE; VENÂNCIO, 2004, p. 59).

A cineasta Ava DuVernay, no premiado documentário *A 13ª Ementa* (2016), problematiza como o cinema no século XX corroborou para a reconfiguração da abjeção das masculinidades negras no pós-abolição da escravatura nos Estados Unidos, para refletir sobre o encarceramento em massa das populações negras na atualidade. A imagem do homem negro criminoso, maníaco sexual e ameaçador para a sociedade branca estadunidense tem como mito de origem o filme *O Nascimento de Uma Nação* (1915), primeiro longa-metragem da história

do cinema norte-americano. No roteiro, um homem negro, acusado de estuprar uma mulher branca, é perseguido, capturado e assassinado pela seita segregacionista Ku-Klux-Klan. Era necessário perpetuar o sistema de estereótipos raciais no imaginário coletivo, efeito histórico do medo e do pânico social pela ameaçadora miscigenação racial. Podemos perceber de antemão que o cinema potencializou a força das imagens em transformar homens negros em verdadeiros monstros. Os corpos abjetos, tal qual no mito de Cã, possuem marcas que os transformam em seres malditos que devem ser excluídos e até mesmo eliminados. Outros processos de inscrição das marcas de abjeção nos corpos, para além das categorias gênero e sexualidade, são possíveis através do pensamento de Butler, como afirma Matheus Santos (2013). Assim, é sim viável pensar a abjeção dos corpos masculinos negros a partir dessa perspectiva.

O niilismo então não é um fenômeno que emerge no período pós-direitos civis na América Negra, com um certo caráter de ineditismo. As lutas pela sobrevivência e resistência das populações negras diante aos processos de desumanização através do sistema colonial escravocrata nos Estados Unidos caracterizam o encadeamento de lutas constantes contra a ameaça niilista, como afirma Cornel West (1994). Mesmo com a opressão e exploração cotidiana do trabalho compulsório, a ameaça niilista era o principal inimigo combatido pelas populações negras escravizadas: a perda da esperança e a ausência de propósito poderiam aumentar a vulnerabilidade da vida e enfraquecer as possibilidades de estratégias de combate às opressões. Combater a ameaça niilista era preservar o sentimento da esperança de um futuro no qual a liberdade poderia ser reinventada, fomentando os propósitos para as lutas e sublevações:

Foi um ato de genialidade de nossos antepassados e antepassadas criar poderosos anteparos para se precaver contra a ameaça niilista, equipar os negros com uma armadura cultural para rechaçar os demônios da desesperança, da ausência de propósito e da falta de amor. Os anteparos consistiam em estruturas culturais de propósitos e sentimentos, que criavam e sustentavam as comunidades; as armaduras eram as formas de vida e de luta que incorporavam valores de serviço e sacrifício, amor e solicitude, disciplina e excelência. Em outras palavras, as tradições a serviço da sobrevivência e prosperidade dos negros sob as condições geralmente adversas do Novo Mundo representaram importantes barreiras contra a ameaça niilista. (WEST, 1994, p. 31)

A ameaça niilista ainda paira sobre a população negra estadunidense a partir de dois fatores identificados por Cornel West (1994): a saturação das forças de mercado e do consumismo e a crise da liderança negra, que provocaram a consequente fragmentação das instituições da sociedade civil negra e suas respectivas políticas de identidade, como também

os seus princípios e vínculos ideológicos, estabelecendo uma crise que se estende até a atualidade por mais que tenhamos um certo fascínio em relação aos movimentos negros estadunidenses atuais, a exemplo do já citado *Black Lives Matter* [Vidas Negras Importam]. O *Gangsta Rap* é um dos efeitos impactantes da ameaça niilista não só nas populações negras estadunidenses como na cultura Hip Hop. Homens negros marginalizados social e politicamente que procuram escalar os andaimes das hierarquias raciais, contaminados por uma mentalidade consumista, submetidos à uma extrema vulnerabilidade e reduzidos a seus corpos nos quais não habitam a fé, a redenção nem a esperança da liberdade plena. É uma reação trágica de homens destituídos de recursos materiais e imateriais que se iniciam na vida do crime e flertam com a morte para enfrentar a grande selva capitalista. Como alerta Cornel West (1994), a ameaça niilista contribui para o comportamento criminoso, porém não justifica o auto-agenciamento nocivo e tóxico dos corpos e as consequências provenientes disso. A ameaça niilista se alimenta da subalternidade e da marginalidade que atormentam as populações negras enfraquecidas em sua pobreza e fragmentadas em suas instituições culturais de resistência política.

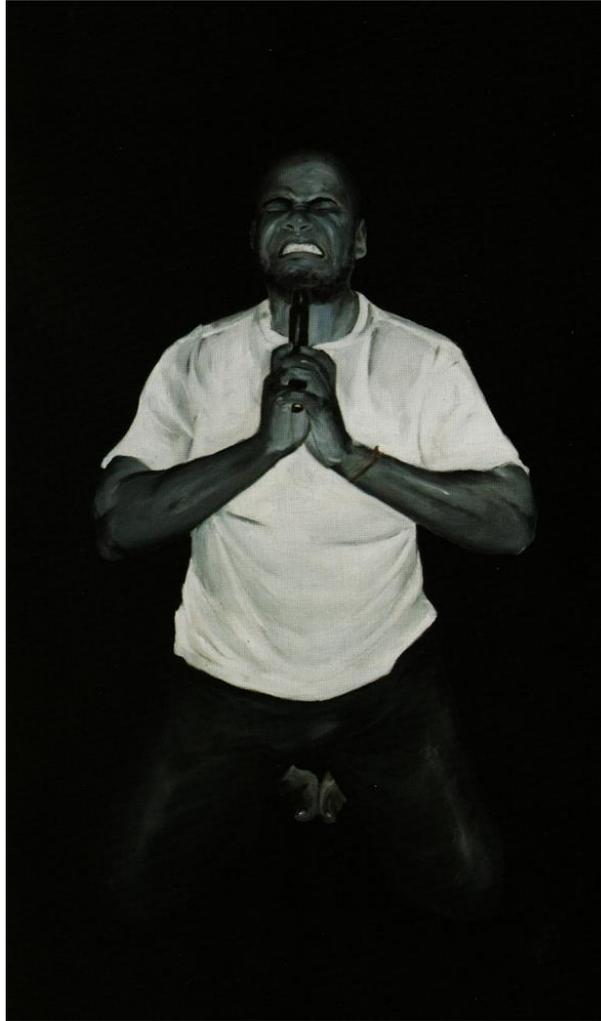
A relação das masculinidades *gangsta* com a morte integra uma experiência histórica compartilhada com outros inúmeros homens negros do passado, especialmente o passado atormentado pelos fantasmas do terror colonial. Desafiar a morte faz parte de uma tradição masculina negra, pois o medo da morte é o que induz o homem negro a se perder nos caminhos que conduzem ao reino da liberdade. O homem negro escravizado a todo momento dialoga e negocia com os deuses da morte, pois é íntimo deles. As instigantes provocações de Achille Mbembe (2017) sobre a morte conferem um status digno para as masculinidades negras: o status de sobrevivente. O status de sobrevivente permite o homem negro descer e transitar nos mais profundos infernos da escravidão e da atormentada condição pós-colonial a qual estão submetidos. As cicatrizes que cobrem seu corpo mutilado pelos instrumentos de trabalho e de tortura ou pela brutalidade policial são marcas de processos traumáticos de emasculação compulsória provocadas pelo terror colonial, que ofereceram às masculinidades negras uma notável singularidade. Masculinizar-se para os homens negros é aprender a perder o medo da morte. Solomon Northup, incrivelmente interpretado por Chiwetel Ejiofor no filme *12 Anos de Escravidão* (2014), é um homem negro masculinizado pela liberdade que passa por um processo de emasculação quando é sequestrado e submetido ao sistema escravocrata estadunidense. Nas angustiantes cenas nas quais resiste por horas a um enforcamento e submetido a outras torturas físicas e psicológicas igualmente terríveis, Solomon perde gradualmente a plenitude de sua

liberdade condicionada quando conhece a morte, tornando-se um sobrevivente em sua resistência, que institui em sua *psique* a perda do medo. O status de sobrevivente implica uma agência e uma humanidade implícita ao sujeito subalternizado: mesmo sob condições subumanas, o homem negro escravizado ainda é um homem. Como afirma Mbembe (2017):

(...) O sobrevivente é aquele que, tendo percorrido o caminho da morte, sabendo dos extermínios e permanecendo entre os que caíram, ainda está vivo. Ou, mais precisamente, o sobrevivente é aquele que após lutar contra muitos inimigos, conseguiu não só escapar com vida, como também matar seus agressores. Por isso, em grande medida, o grau mais baixo da sobrevivência é matar. (...) Mais radicalmente, o horror experimentado sob a visão da morte se transforma em satisfação quando ela ocorre com o outro. É a morte do outro, sua presença física como cadáver, que faz o sobrevivente se sentir único. E cada inimigo faz aumentar o sentimento de segurança do sobrevivente (MBEMBE, 2017, p. 142)

A aproximação entre resistência e autodestruição é o que torna compreensível a morte enquanto um dos princípios das masculinidades *gangsta* que, em diálogo com o pensamento de Mbembe (2017), podemos chamar de masculinidades autossacrificiais. Enquanto a resistência possui sua manifestação extrema na contraviolência e na aniquilação do colonizador opressor, a autossacrifício ocorre na tomada de posse da morte pelo homem negro, que quebra simultaneamente os tabus do suicídio e do assassinato. O suicídio, prática bastante frequente na história da escravidão na diáspora negra atlântica, foi e é uma estratégia de transgressão e uma experiência efêmera de poder do subalterno, na qual o homem negro agencia seu destino libertando-se do estado de sujeição. Como na obra *Imolação*, do saudoso artista plástico Sidney Amaral, um auto-retrato em pintura em óleo no qual Sidney, ajoelhado, aponta uma arma contra o queixo, a morte se torna uma linha de fuga. As masculinidades *gangsta*, mesmo que em suas dimensões extremamente nocivas e tóxicas, agenciam a sua própria morte e desautomatizam as engrenagens da máquina necropolítica do Estado. Apesar de passível de ser desautomatizado, Mbembe alerta que o necropoder apaga as fronteiras e os limites entre as práticas de resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade, fato que, ainda mais, complexifica a ambivalência das masculinidades *gangsta*. Em nossos tempos, até que ponto perder o medo da morte pode ser uma estratégia de resistência para nós homens negros? Até que ponto o derramamento de sangue dos opressores é uma legítima defesa ou uma contemplação da liberdade pelos olhos da vingança? Até que ponto o status de sobrevivente é uma forma digna de vida? Até quando, no termo de Mbembe, seremos “mortos-vivos”?

Figura 2 – *Imolação*, obra de Sidney Amaral



A cultura capitalista de consumo exacerbado está presente de maneira bastante significativa na ideologia do *America Way Of Life*, citado anteriormente, no qual o modo de vida social estadunidense está intimamente ligado ao processo de fragmentação da sociedade civil negra estadunidense, alienada pelas instituições de mercado das empresas que configuram grandes máquinas movidas pelas engrenagens do fornecimento, da expansão e da intensificação do prazer, como argumenta Cornel West (1994). A partir da perspectiva hedonista de tal cultura, o significado do prazer está circunscrito ao exercício repetitivo de obtenção de conforto, comodidade e estímulo sexual constantes, implicando a negligência do passado e a projeção artificial de um futuro de repetições cíclicas, tal qual o videoclipe do single *JoHn Muir*, do *rapper* ScHoolboy Q, descrito anteriormente. Houve o estabelecimento da dominação efetiva da mentalidade das populações negras que resultou em práticas de estigmatização dos indivíduos como objetos para satisfação de prazeres sexuais ou para estímulos físicos diversos, expostos de maneira insistente pela exploração simbólica de mulheres hipersexualizadas,

presentes nas imagens do *Gangsta Rap* veiculadas pelas plataformas da indústria cultural, a exemplo da televisão, rádio, cinema, música e internet. Ainda em concordância com Cornel West:

Como todos neste país, os afro-americanos são fortemente influenciados pelas imagens de conforto, comodidade, machismo, feminilidade, violência e estimulação sexual com que se bombardeiam os consumidores. Essas imagens sedutoras contribuem para o predomínio do modo de vida inspirado pelo mercado, em detrimento de todos os outros; com isso, tiram a circulação dos valores, transmitidos pelas gerações passadas, que não servem aos interesses do mercado: o amor, a solicitude, o trabalho em benefício dos outros. O predomínio desse modo de vida entre os que vivem na pobreza, cuja capacidade para se preservar contra o desprezo e o ódio por si próprios é limitada, resulta no possível triunfo da ameaça niilista que paira sobre a América Negra. (WEST, 1994, p. 33-34)

É a partir do regime de representação iconográfica estabelecido pelo imaginário colonial sobre as populações negras que a ameaça niilista se manifesta com toda sua força, principalmente nas construções das masculinidades negras. Vejamos a estrutura desse regime.

Lentes demonológicas e repetições satânicas

O sistema iconográfico de representação sobre as populações negras é considerado um importante dispositivo de dominação dos corpos negros pelos projetos coloniais europeus, que atua a partir de sua cultura racista para negar aos homens negros a oportunidade de serem reconhecidos como seres humanos e, sobretudo, como homens, transformando sua humanidade enquanto um lugar interdito. As práticas e estratégias de resistência de homens negros à escravidão colonial são fortes manifestações de reivindicação e exigência da humanidade usurpada pelos homens brancos colonizadores. Reis negros africanos, por exemplo, não são imagens que costumamos ver impressas nos livros didáticos de História, principais instrumentos de implementação dos projetos opressores de apagamento e silenciamento das histórias das civilizações africanas ou em situação de diáspora. Nosso imaginário¹⁰ social

¹⁰ O conceito de imaginário é compreendido neste trabalho a partir do pensamento do historiador Jacques Le Goff, e refere-se à potência da capacidade criativa da humanidade de representar o mundo; é uma forma de realidade regida por um regime de representações que induz as ações dos sujeitos, que decodificam imagetivamente o real, porém não o reproduz. A existência da sociedade só é possível no plano do simbólico, pois os sujeitos a pensam e representam de inúmeras maneiras: a realidade é o próprio imaginário. A amplitude do conceito de imaginário de Le Goff submete toda a dimensão das experiências humanas a leituras imagéticas, evitando ser um conceito hermético e limitado. Pensar em um imaginário coletivo de determinada sociedade são significa que os sujeitos lêem e interpretam de maneira homogênea o mundo: em uma determinada sociedade os sujeitos compartilham e acionam

coletivo, secularmente colonizado por eurocentrismos, está condicionado a acionar os símbolos e códigos hegemônicos de masculinidade e poder que são, em sua grande maioria, brancos. Memorizamos linhagens patriarcais caucasianas inteiras e aprendemos desde a infância que castelos e palácios são lugares onde nós negros não podemos pôr os pés, a não ser pelo acesso irrestrito às entradas do serviço abnegado. Feministas negras¹¹ por toda a diáspora escrevem exaustivamente sobre as rainhas e princesas das fábulas e contos de fadas e o quanto o regime de representação racista impacta de maneira decisiva a autoestima e a construção da *psique* das meninas negras. Sempre nos ensinaram, através da pedagogia neocolonial, que nosso passado histórico só deve ser compreendido através da exploração do trabalho escravo compulsório nos quais o terror, o ódio e o rancor em relação às nossas e nossos Ancestrais são obsessivamente estimulados.

A veiculação de fotografias¹² de linchamentos e torturas públicas de homens negros no pós-abolição nos Estados Unidos corroborou significativamente para a composição da iconografia racista sobre as masculinidades negras, a partir da segunda metade do século XIX. Os registros da ritualização e espetacularização da morte pública de pessoas negras circulavam através de cartões postais que eram comercializados como lembranças sádicas de uma cultura de terror, transfigurando simbolicamente a população negra estadunidense em uma grande ameaça civil, como podemos observar nas imagens a seguir. Asfixiados em forcas, queimados em fogueiras, mutilados e esquartejados aos pedaços, a abjeção coletiva aos corpos negros era um efeito da ultra violência racial.

intersubjetivamente um regime de representação em comum, construído social e historicamente. Ver também outros conceitos possíveis de imaginário em: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ª ed. Belo Horizonte: Antêntica, 2003 (coleção História &... Reflexões).

¹¹ A blogosfera, composta por uma ampla rede de blogs pela Internet, é um dos principais territórios de ativismo online no qual mulheres negras produzem novas possibilidades de crítica feminista. Ver: <http://blogueirasnegras.org/>.

¹² Um considerável acervo de fotografias e cartões postais de linchamentos e torturas públicas de pessoas negras nos Estados Unidos foi organizado pelo projeto *Without Sanctuary: Photographs and Postcards of Lynching in America*. Parte do acervo está disponível online em: <http://withoutsanctuary.org/>.

Figuras 3 e 4 – Linchamentos públicos de homens negros nos Estados Unidos



O racismo colonial produziu um conjunto perverso de símbolos e códigos relacionados aos homens negros compondo uma iconografia sedimentada no imaginário coletivo, perpetuada através dos tempos. Tal iconografia é responsável pela formação dos estereótipos raciais, representações manipuladas pelo discurso opressor e subalternizador. O homem negro segundo a consciência coletiva racista está intimamente ligado ao trabalho compulsório braçal, no qual seu corpo é explorado exaustivamente em sua materialidade, força e potência física. Como afirma o psiquiatra Frantz Fanon (2008), evocar o homem negro através do discurso é evocar seu caráter biológico. O homem negro é antes de tudo seu corpo, que sofre um processo simbólico de separação abrupta de sua *psique*. O homem negro é o maior símbolo da essência natural, orgânica e bruta da natureza da masculinidade, aproximando-se da animalidade e do primitivismo. A população negra então compunha uma espécie de reino caótico desregrado e descontrolado, que deveria ser submetido e governado. Segundo bell hooks (1995), a fusão das concepções de homem e natureza era uma ideia essencial que integrava os princípios dos projetos coloniais de dominação modernos. Homens e mulheres negrxs eram a personificação da selvageria, estabelecendo uma ambiguidade simbólica em relação aos homens e mulheres brancxs, que por sua vez simbolizavam civilização, racionalidade, ordem e equilíbrio. Internamente às hierarquias de poder nos Estados Unidos, homens e mulheres negrxs estão abaixo de homens e mulheres brancxs quando o signo evocado é o da raça. Quando o signo do gênero é evocado, homens negros e brancos se tornam superiores às mulheres negras e brancas. Porém, as mulheres brancas mesmo sendo inferiorizadas pelo signo do gênero, se tornam superiores aos homens negros pelo signo da raça, ao mesmo tempo que o homem branco ocupa um lugar extremamente privilegiado nessas hierarquias. As mulheres negras, como ressalta bell hooks (1995), estão localizadas no status mais inferior dessas estruturas, que integram os

indivíduos culturalmente considerados mais incapazes de mobilização social, deficientes, incompetentes e por isso inferiores.

As representações presentes nas plataformas midiáticas de comunicação em nossos tempos com a potência da internet continuam a perpetuar a iconografia racista e sexista sobre os homens negros, constituindo novos instrumentos de manutenção das hierarquias de poder, como revela o cineasta Joel Zito Araújo (2004). Homens negros são violentos, agressivos, obscenos, promíscuos, praticam atividades criminosas, são dependentes químicos, hipersexuais e propícios aos trabalhos braçais abnegados. As atividades que envolvem o raciocínio, o pensamento, a erudição, a cognição e a intelectualidade não são compatíveis aos homens negros, pois são somente corpos em sua bruta materialidade biológica. O regime de representação racial foi estabelecido pelos projetos coloniais a partir da modernidade europeia. Eles compreendem práticas representacionais que são intituladas por Stuart Hall (1997) de *estereotipagem*. A estereotipagem reduz as pessoas a características simplistas, essencialistas através de representações que estão relacionadas à natureza e ao biológico. É uma prática central e significativa para a compreensão das representações da diferença racial, como também de gênero.

Stuart Hall (2016) diferencia os conceitos de tipo e estereótipo a partir do pensamento de Richard Dyer. Compreende-se como tipos espécies de referências que integram sistemas classificatórios presentes no imaginário coletivo, um conjunto de símbolos e códigos padrões que são utilizados para a construção de sentidos e significados quando objetos, pessoas e eventos são evocados através do discurso, facilitando os processos de decodificação. Entendemos como mesa por exemplo um objeto que contém quatro pernas e que serve como suporte de coisas, sendo essas características que configuram um tipo específico. Mesmo havendo uma infinidade de mesas com cores, formas e materiais diversificados, a concepção geral de mesa presente em nosso imaginário é essa. Os tipos variam entre as culturas, sendo adaptáveis a partir das necessidades que venham a surgir. Objetos, pessoas e eventos estão culturalmente sujeitos a processos de tipificação, com a finalidade de produzir significados, como afirma o pensamento de Alfred Schutz (*apud* HALL, 2016). Os processos de tipificação dos indivíduos são desenvolvidos a partir de papéis e marcadores sociais, ampliando as práticas de construções dos sentidos em determinada cultura. Os papéis familiares, as profissões, as relações afetivo-sexuais, as gerações, as classes econômicas, gêneros, sexualidades, nacionalidades, raças, etnias, etc., são também categorias atravessadas por processos de tipificação que estabelecem modelos para as dinâmicas de decodificação e significação.

Estereótipos são tipos naturalizados, essencializados, fixados e integram o que conhecemos por normatividades. Os aspectos e características que compõem o tipo de determinado indivíduo passam a limitar e reduzir o mesmo, simplificando e tornando a sua diferença rígida e imutável.

O processo de estereotipagem dos indivíduos está intimamente ligado à construção cultural da diversidade e da exclusão nas sociedades. Os estereótipos são aplicados a partir de uma estratégia de fragmentação, de invenção de fronteiras imagéticas que separam os indivíduos considerados “normais” dos “anormais”. O processo de estereotipagem evidencia também que a percepção e o corpo são construtos discursivos que são estruturados através da exclusão da abjeção, como afirma Judith Butler:

(...) O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio. (BUTLER, 1999, p. 155-156)

Assim, podemos perceber que os sistemas de tipificação referem-se às normatividades, regras sociais estabelecidas pelas relações de força que determinam os paradoxos das diferenças. Para a manutenção dos paradoxos de diferenças, os estereótipos são assumidos como tipos sociais rígidos, extremamente bem definidos, herméticos e inalteráveis, regras que não permitem ser transgredidas ou subvertidas pois são instituídas como verdades inquestionáveis, criando a ilusão das fronteiras de exclusão. A estereotipagem integra o conjunto de práticas de manutenção da ordem social e simbólica. A prática da estereotipagem é possível e exercida onde há uma expressiva assimetria de poder, sempre dirigida aos grupos que devem ser subordinados e excluídos. Richard Dyer (*apud* HALL, 2016) enfatiza o etnocentrismo como um dos fundamentais aspectos deste poder, sentimento no qual a superioridade de uma cultura em relação à outra viabiliza a aplicação das normas e regras através das relações de forças. Todos os indivíduos que não obedecerem ou transgredirem as normas, subvertendo-as, segundo o pensamento de Julia Kristeva (*apud* HALL, 2016), são excluídos e classificados como seres abjetos, em um processo de negatização simbólica muito forte. Em concordância com Stuart Hall, estereotipagem

(...) é aquilo que Foucault chamou de uma espécie de ‘poder/conhecimento’ do jogo. Por meio dela, classificamos as pessoas segundo uma norma e definimos os excluídos como o ‘Outro’. Curiosamente, isso é também o que Gramsci consideraria um aspecto da luta pela hegemonia. De acordo com Dyer: ‘O estabelecimento da normalidade (ou seja, o que é aceito como ‘normal’) através de tipos sociais e estereótipos é um aspecto do hábito de grupos de decisão (...) que tentam moldar toda a sociedade de acordo com sua própria visão de mundo, sistema de valores, sensibilidades e ideologia. Essa concepção de mundo está tão clara para esses grupos, que fazem com que ela pareça (como *realmente* parece para eles) ‘natural’ e ‘inevitável’ para todos e, na medida em que têm sucesso nessa empreitada, eles estabelecem sua hegemonia’ (Dyer, 1977; p. 30). Hegemonia é uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável (HALL, 2016, p. 192 e 193)

Stuart Hall estabelece uma conexão entre representação, diferença e poder, refletindo sobre este para além de suas dimensões, que compreendem coerção física, exploração econômica e restrições. Quando Hall refere-se a poder, refere-se principalmente às suas dimensões simbólicas que engendram dinâmicas de expulsão ritualizada, ou seja, o poder de marcar, determinar e classificar os indivíduos em termos culturais e simbólicos. Estão incluídas nas dimensões do poder simbólico o exercício das práticas representacionais que estruturam os regimes de representação, nos quais os estereótipos assumem um caráter de grande relevância para a o exercício da violência simbólica.

Os discursos, como afirma Foucault na relação entre poder/conhecimento e Edward Said (1990) em seu conceito de orientalismo, produzem uma forma de conhecimento racializado e generificado do outro, estando complexamente imbricados nas operações de poder, a exemplo do poder colonial. O poder, no nosso caso o poder de representação, sempre opera em condições relacionais assimétricas em seu potencial circular: suas dinâmicas não se restringem a grupos e indivíduos específicos, operando em um local delimitado em um nível tático. A circularidade do poder é um aspecto que deve ser problematizado quando a questão é a prática de representação. Mesmo que as relações estabelecidas sejam praticadas hierarquicamente entre os indivíduos, todos estão envolvidos nos campos nos quais o poder opera. Assim, não existem simplesmente “quem manda” e “quem obedece”, quem produz as representações e quem é representado, em um esquema simplista e artificial de análise das relações. A perspectiva comparativa entre o pensamento de Foucault e Gramsci estabelecida por Stuart Hall (2016) nos auxilia nesse exercício de compreensão:

(...) Para Gramsci e para Foucault, o poder também envolve o conhecimento, as representações, as ideias, a liderança e autoridade cultural, bem como a restrição econômica e a coerção física. Ambos teriam concordado que o poder não pode ser capturado ao pensarmos exclusivamente em termos de força ou coerção: o

poder também seduz, solicita, induz, ganha o consentimento. (HALL, 2016, p. 196)

As masculinidades legitimam o poder dos homens e a dominação masculina em relação às outras categorias de gênero, institucionalizadas historicamente. A máquina do poder masculino é acionada a partir de dispositivos e mecanismos superpostos e contraditórios (como a classe e a raça), produzindo dominações e oposições, subordinações e resistências diferenciadas. As masculinidades são construtos complexos e possuem um forte potencial cambiante e flutuante, assumindo uma transitoriedade ao longo da história que se manifesta através de diversas configurações, variando entre as sociedades humanas. Tal qual as feminilidades, as masculinidades não possuem uma essência natural pré-existente às inscrições culturais: o corpo é submetido à um processo arbitrário de estilização pelas normatividades e quadros regulatórios estabelecidos pela cultura no qual está inserido, como argumenta Berenice Bento:

(...) Não é possível entender as ações dos agentes sociais a partir dos dados biológicos. ‘Ser homem’ ou ‘ser mulher’ é fruto de construções sociais. A forma como se processa a leitura da estrutura corpórea varia de acordo com as culturas e, mesmo dentro de uma mesma cultura, podem-se ter múltiplas identidades do gênero masculino e do gênero feminino, daí a pouca importância que a dimensão natural tem para explicar as múltiplas configurações de gênero. O corpo já nasce imerso em determinadas relações de gênero. A leitura que fazemos da relação entre natureza e cultura já é efeito das verdades construídas socialmente para os gêneros. (BENTO, 2012, p. 59)

Pierre Bourdieu (2002) compreende a ordem social ocidental enquanto uma das engrenagens da grande máquina simbólica que produz a dominação masculina e as hierarquias de gênero. Porém, a força da ordem social masculina se manifesta a partir de padrões e parâmetros que compreendem o sistema binário de gênero ocidental, organizado por Pierre Bourdieu em um esquema sinóptico de oposições¹³ que estabelece um paradoxo composto somente por dois lados completamente diferenciados que se opõem. A perspectiva do pensamento de Bourdieu problematiza o gênero a partir da alteridade: o masculino só possui existência e sentido a partir de seu duplo, o feminino. A construção do gênero é instituída pela materialidade biológica dos corpos que sofrem um processo de sexualização, estabelecendo as diferenças pelos órgãos genitais, por exemplo. Toda ordem simbólica é criada e estabelecida a partir da dicotomia e dualidade entre homem/mulher, macho/fêmea:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depósito de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de

¹³ Ver: BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina: A Condição Feminina e a Violência Simbólica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002 (p. 19).

percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica; é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres. (...) A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros (...). (BOURDIEU, 2002, p. 18-20)

Assim, Pierre Bourdieu (2002) revela que as masculinidades institucionalizam sua ordem e poder subordinador em relação aos outros gêneros a partir de uma visão androcêntrica naturalizada pela materialidade dos corpos, através de sistemas de valores normativos. Sendo o gênero e a sexualidade signos indissociáveis e de caráter cultural fictício, o processo de naturalização de seus discursos é legitimado e mantido através de atos performativos obsessivamente repetidos dentro de determinado quadro regulatório, fenômeno que Judith Butler (2015) nomeia de *performatividade*. A performatividade é compreendida por um conjunto de atos de repetição que provocam uma contínua adaptação dos corpos dentro de um quadro regulatório normatizador e rígido, criando um fascínio ilusório de estabilidade, fixidez e naturalidade ao longo do tempo. As normas regulatórias que estabelecem uma coerência entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais no regime da heterossexualidade compulsória, estruturam a materialidade dos corpos, sendo esta o efeito mais produtivo do poder. O sujeito é pensado por Butler (1999) como um sujeito em processo, em constante mutação e devir, constituído no discurso pelos atos que executa. Ou seja: o gênero é composto por uma sequência de atos performativos, em processos contínuos sem origens e nem fins, possuindo seu sentido no verbo, na ação. Assim, todo gênero é um construto não natural, e sim sociocultural.

A citacionalidade das normas compulsórias de gênero presente no conceito de performatividade de Butler (2015) converge com a teoria do discurso colonial desenvolvida por Homi Bhabha (1998). A mecânica de repetição satânica dos estereótipos imbricados aos signos de raça e gênero é o que fabrica a naturalização das masculinidades negras e suas respectivas representações. Como argumenta Bhabha:

Como forma de crença dividida e múltipla, o estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos. O processo pelo qual o ‘mascaramento’ metafórico é inscrito em uma falta, que deve então ser ocultada, cria ao estereótipo sua fixidez e sua qualidade fantasmática – sempre as mesmas histórias sobre a animalidade do negro (...) tem de ser contadas (compulsivamente) repetidamente, e são gratificantes e aterrorizantes de modo diferente a cada vez. (BHABHA, 1998, p. 120)

A teoria do discurso colonial desenvolvida por Homi Bhabha (1998) possui grande funcionalidade para a execução do exercício genealógico das iconografias racistas sobre as masculinidades negras que propomos nessa Parte I. Organizando em um panorama o pensamento de Bhabha (1998), podemos compreender o discurso colonial e o estereótipo da seguinte maneira:

- O discurso colonial estabelece um paradoxo discursivo na construção da alteridade: é ambigualmente rígido e imutável, desordeiro, degenerativo e demoníacamente repetitivo;
- O estereótipo é uma estratégia discursiva do discurso colonial; é uma forma de conhecimento e identificação que posiciona e fixa os sujeitos em uma ordem naturalizada e axiomática; é um regime de verdade realístico que age nos campos de forças, imposto pelos jogos de poder;
- O discurso colonial é fundamentado a partir da ambivalência discursiva, aspecto que o valida e legitima: a ambiguidade garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas descontínuas, diacrônicas e mutantes; possibilita processos de individuação, subalternização, marginalização e abjeção; produz um efeito de verdade para os estereótipos;
- Os estereótipos são construtos discursivos exagerados, excessivos e hiperbólicos, ultrapassando a lógica empírica de explicação;
- A construção do sujeito colonial e o exercício do poder colonial através do discurso exigem articulações entre os signos da raça, do gênero e da sexualidade: são modos de diferenciação primordiais que estruturam as hierarquias de poder;
- O discurso colonial é, nos termos de Michel Foucault, um aparato ou dispositivo de poder que compreende reconhecimento e repúdio de aspectos e elementos que configuram as diferenças históricas e socioculturais;
- O discurso colonial levanta as grades do cárcere no qual são aprisionados os sujeitos subalternizados e marginalizados, mantidos sob vigilância e disciplinarização, além de relações e interações de prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença;
- O objetivo do discurso colonial é provocar e legitimar a degeneração do outro a partir da invenção de signos socioculturais que inscrevem a diferença nos corpos,

estabelecendo sistemas de regulação e normatização e implementando projetos de dominação e exploração;

- O estereótipo é uma forma particular fixada do sujeito colonial que viabiliza as relações coloniais, estabelecendo formas discursivas de oposição cultural através das quais é exercido o poder colonial.

Vejamos como estão configurados os estereótipos raciais sobre os homens negros.

Imagens distorcidas em espelhos turvos

O sociólogo Robert Staples (*apud* HALL, 2016) ressalta que o principal aspecto do poder racial exercido pelo homem branco colonizador sobre os homens negros escravizados era a negação de certos atributos que compunham as masculinidades coloniais, como a autoridade, a responsabilidade familiar e a posse de propriedades e bens materiais e simbólicos. Estes atributos são essenciais para podermos refletir e discutir o quanto o patriarcado e o colonialismo estavam imbricados enquanto projetos históricos de dominação, que subordinaram e violentaram as masculinidades negras. O filósofo e historiador Achille Mbembe complementa essa perspectiva:

(...) No contexto da colonização, configura-se a natureza humana do escravo como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um 'lar', perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político. Essa tripla perda equivale a dominação absoluta, alienação em nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral) (MBEMBE, 2017, p. 131)

A experiência coletiva da escravidão vivenciada pelos homens negros influenciou de maneira decisiva as construções de masculinidades negras após a abolição do trabalho escravo compulsório nos Estados Unidos, induzindo-os a se apropriarem de valores patriarcais como potência física, agressividade e controle enquanto estratégias de sobrevivência aos sistemas de repressão e subordinação que eles estavam sujeitos. Estes valores são hiperpotencializados e explodem como respostas dos homens negros aos processos de brutalização de suas masculinidades, que podemos caracterizar como masculinidades contra-hegemônicas, a partir do pensamento de Raewyn Connel e James Messerschmidt (2013). Referenciando Mercer e Julien, Stuart Hall (2016) argumenta que os homens negros através dos tempos passaram a incorporar elementos do código de comportamento masculino que configurava o que podemos

chamar de masculinidade senhorial, espécie de ideal de masculinidade hegemônica colonial. Se apropriar de valores masculinos pertencentes ao homem branco colonizador era um meio de empoderamento dos homens negros. A invenção da liberdade negra estava vinculada à necessidade de superação da condição de impotência e dependência do homem negro em relação ao homem branco. A violência, a agressividade e transgressão presente nas masculinidades negras, como nas masculinidades *rappers*, estão intimamente ligadas a um regime de representação que possui sentido a partir das conexões estabelecidas com o passado colonial.

As masculinidades contra-hegemônicas emergem em situações de marginalização e subalternização de homens em oposição reativa às masculinidades hegemônicas estabelecidas através das relações de força e estruturadas pelas hierarquias sociais. São espécies de masculinidades que subvertem e transgridem os padrões de masculinidades imperantes, que são variáveis entre as sociedades e compreendidas a partir de perspectivas relacionais. Assim, podemos perceber que o signo da raça é o que legitima a superioridade do homem branco em relação ao homem negro. É no signo da raça onde habita a subalternidade e marginalidade do homem negro, porém é a partir do signo do gênero que sua humanidade é reivindicada. A sua humanidade é generificada e configura uma estratégia de construção de uma contra-hegemonia fundamentada na masculinidade, através de dinâmicas de incorporação de valores masculinos hegemônicos vigentes e práticas ativas de opressão. Estes fatores levaram os homens brancos a visualizarem os homens negros como paródias ou imitações grotescas de suas masculinidades, ridicularizadas e satirizadas pelos estereótipos raciais. O exercício da autoridade patriarcal pelo homem colonizador em relação aos homens negros colonizados era desenvolvido a partir do sistema escravocrata nos Estados Unidos, no qual a privação de todos os atributos de responsabilidade e autoridade paternal submetia os homens negros escravizados a um processo de infantilização de sua humanidade, caracterizado por Stuart Hall (2016) como uma castração simbólica. A infantilização da diferença é uma prática recorrente do regime de representação racial, um dispositivo de dominação tanto de homens negros quanto de mulheres negras. O personagem *Big Daddy* do filme *Django Livre* (2012) é um bom exemplo desse fenômeno: as mulheres negras escravizadas de sua fazenda se referem ao seu senhor como “paizão” e se comportam como crianças, uma crítica do cineasta Quentin Tarantino a esse aspecto das relações coloniais.

Diante disso, torna-se necessário imergir no regime de representação sobre os homens negros nos Estados Unidos para uma melhor compreensão das configurações estéticas e

discursivas que seus estereótipos possuem, como também sua veiculação. Como se tratam de estereótipos¹⁴, o exercício de tipificação e classificação aqui é válido pois, como vimos, há uma pretensão de rigidez, fixidez e imutabilidade simbólica.

Jim Crow: Nas relações raciais coloniais no sul dos Estados Unidos, era comum escravocratas compararem pessoas negras com corvos (*crow*, em inglês), pássaros com penugem predominantemente preta, além de a nomenclatura desse estereótipo racial também estar relacionada à um tipo de canção criada no contexto da escravidão chamada *jim crow*. O comediante Thomas D. Rice incorporou tais elementos através do espetáculo cômico *Jump Jim Crow*, no qual pintava seu corpo de preto através da técnica do *black face* e simulava um homem negro escravizado, maltrapilho, bestializado, infantilizado e idiota, que era identificado socialmente como um “típico negro” da sociedade sulista dos Estados Unidos. O sucesso do espetáculo de Thomas D. Rice incitou a proliferação do formato estético do *black face* originando os chamados *minstrels shows*, tendência racista do entretenimento branco. O estereótipo *jim crow* se tornou um sinônimo para homens negros com “deficiências intelectuais”, além de intitular as leis segregacionistas que foram implementadas no pós-abolição estadunidense. Na animação *Dumbo*, lançada em 1941 pela Disney, o personagem Jim Crow é justamente um corvo com todas as características raciais estereotípicas descritas.

Figura 5 – Jim Crow



¹⁴ O panorama apresentado foi estruturado a partir de adaptações do artigo informal organizado por Suzane Jardim e Francisco Izzo sobre estereótipos racistas na mídia dos Estados Unidos. Ver: <https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estere%C3%B3tipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6>. Acesso em: 8 jul. 2017.

Figura 6 – Jim Crow, personagem do filme *Dumbo* (1941)



Coon: *Coon* é uma contração da palavra *racoon*, que em português significa guaxinin, animal conhecido por sua agilidade e esperteza em roubar ovos de galinhas sem que seja percebido. Era um estereótipo muito recorrente no imaginário racista estadunidense que relacionava os homens negros ao comportamento preguiçoso, irresponsável, trapaceiro e caricatural, que conhecemos no Brasil como malandro. O estereótipo racial *coon* possui semelhanças com o *jim crow* e era performado pelo ator estadunidense G. W. Dixon através do seu personagem *Zip Coon* no século XIX, presente também em rótulos e cartazes publicitários de 1915 da marca de farinha instantânea de banana *Banania*, problematizada por Frantz Fanon (2008) em sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*. A imagem do soldado senegalês com um sorriso escancarado concebida pelo pintor francês De Andreis foi reformulada graficamente em 1957 pelo publicitário Hervé Morvan em uma versão bem mais caricata da imagem do soldado, marcada por lábios exageradamente vermelhos, como o presente na estética *black face*. O estereótipo *coon* também pode ser relacionado à glotoneria através de imagens de homens negros comendo melancia de maneira bizarra e descontrolada como símbolos de incivilidade. O filme de Melvin Van Peebles *A Noite em que o Sol Brilhou* (1970) associa ao seu título esse estereótipo, no qual em sua narrativa cinematográfica inspirada em *A Metamorfose* de Frantz Kafka, um homem branco racista acorda negro e vivencia várias situações preconceituosas.

Figura 7 – Coon



Figura 8 – Peças publicitárias da farinha láctea Banania



Uncle Tom: O estereótipo racial *Uncle Tom* possui referências ao romance *Uncle Tom's Cabin* (A Cabana do Pai Tomás), da escritora abolicionista estadunidense Harriet Beecher Stowe, publicado em 1852 antes da Guerra Civil ou Guerra de Secessão. Na narrativa literária, o personagem Uncle Tom morre espancado por não denunciar o refúgio de escravas fugitivas. A narrativa foi readaptada de maneira deturpada para encenações em *minstrel shows* nos quais Uncle Tom é um escravo submisso e a favor do regime escravocrata, além de estar sempre disposto aos trabalhos servis colaborando com seu senhor para a manutenção da ordem. Assim, *Uncle Tom* é o estereótipo do homem negro propenso ao trabalho abnegado e à servidão, que

possui privilégios por compactuar com as hierarquias raciais estabelecidas. Também pode ser identificado pelo termo “Bojangles” por conta da popularização do estereótipo no cinema através dos personagens interpretados pelo ator Bill Bojangles Robinson, como no filme *A Pequena Rebelde*, de 1935. Os personagens Uncle Remus do filme *A Canção do Sul* (1946) da Disney, e Stephen do filme *Django Livre* (2012) são alguns exemplos.

Figura 9 – Bill “Bojangles” Robinson como Uncle Billy no filme *A Pequena Rebelde* (1935)



Figura 10 – James Baskett como Uncle Remus no filme *A Canção do Sul* (1946)



Figura 11 – Samuel L. Jackson como Stephen no filme *Django Livre* (2012)



Mandingo/Buck: Mandingo era uma modalidade de luta livre praticada por homens negros escravizados nos Estados Unidos, uma espécie de combate colonial que antecedeu a introdução do boxe enquanto esporte de entretenimento masculino, no século XIX. Era praticado por homens de porte físico elevado e musculatura bem desenvolvida que lutavam até a morte, como é abordado pelo roteiro do filme *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino. Através da luta mandingo, homens negros eram brutalizados e animalizados física e simbolicamente. O estereótipo *mandingo* foi ressignificado no pós-abolição a partir do estereótipo *buck*, o homem negro impulsivo, temperamental, instintivo, hipersexual e extremamente violento. Tais estereótipos estavam relacionados ao pânico da miscigenação racial através de relacionamentos inter-raciais com o fim do trabalho escravo compulsório. Além da proibição dos casamentos entre pessoas negras e brancas pelas leis segregacionistas, homens negros eram linchados e assassinados ao serem flagrados se relacionando afetivo-sexualmente com mulheres brancas. O filme *Mandingo* (1975) e *O Nascimento de Uma Nação* (1915) possuem narrativas baseadas nesse estereótipo, que é um dos mais presentes no imaginário racial estadunidense na atualidade, manipulado principalmente pelo cinema pornográfico. Em 2008, a revista *Vogue* fotografou o jogador de basquete LeBron James e a modelo Gisele Bündchen a partir da referência de um pôster antigo da Primeira Guerra Mundial com o King Kong, zoomorfizando e brutalizando o corpo negro do atleta.

Figura 12 – Escalante Dundy como Big Fred no filme *Django Livre* (2012)



Figura 13 – Ken Norton como Mede no filme *Mandingo* (1975)



Figura 14 – Cena do filme *O Nascimento de uma Nação* (1915)



Figura 15 e 16 – Propaganda imperialista da Primeira Guerra Mundial e LeBron James na capa da revista *Vogue* (2008)



Magical Negro: É um estereótipo racial criado pelo cinema hollywoodiano que além de invisibilizar o protagonismo negro através de personagens secundários e de apoio, representa o homem negro enquanto um ser extraterrestre, alienígena, detentor de uma humanidade fantasiosa, mítica ou com poderes mágicos extraordinários. Foi um estereótipo popularizado de cineasta Spike Lee, ativista do Cinema Negro. O conjunto de personagens interpretados pelo

ator Morgan Freeman, como nos filmes *Conduzindo Miss Daisy* (1989), *Robin Hood* (1991), *Menina de Ouro* (2004) e *Batman Begins* (2005), e pelo ator Michael Clarke Duncan em *A Espera de Um Milagre* (1999) são alguns exemplos.

Figura 17 – Morgan Freeman como Eddie Dupris no filme *Menina de Ouro* (2004)



Figura 18 – Morgan Freeman como Lucius Fox no filme *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (2005)



Figura 19 – Michael Clarke Duncan como John Coffey no filme *À Espera de um Milagre* (2000)



Espelhos turvos estilhaçados

É a partir da transgressão e subversão do regime racista de representação iconográfica que os homens negros reinventaram as imagens estereotípicas sobre suas masculinidades. As políticas estéticas presentes nos movimentos de ativismo e militância política negra nos Estados Unidos na segunda metade do século XX, irão agir principalmente na prática do desmonte dos mitos e estereótipos raciais em relação às populações negras, expressadas por slogans como o famoso “Black Is Beautiful”. O Movimento *Black Power* e suas referências potentes como o *Black Panther Party* (Partido dos Panteras Negras) levantou a necessidade de estabelecimento de um novo sistema iconográfico de representação negra, transfigurando o imaginário racial coletivo. O cinema *Blaxploitation* desenvolvido na década de 1970 é um forte efeito desse contexto: através do gênero cinematográfico *Blaxploitation* que o regime de representação iconográfica sobre as masculinidades negras começou a ser modificado a partir da prática do agenciamento simbólico do Cinema Negro estadunidense, composto por diretores e elencos majoritariamente negros. Heróis negros belíssimos em sua melanina e crespitude, musculosos e armados até os dentes, com capacidades físicas e racionais extraordinárias passaram a corroer o imaginário coletivo historicamente estabelecido pela ordem racial, estilhaçando com rajadas de tiros os espelhos turvos do racismo nos quais tentavam em vão se enxergarem e se reconhecerem.

A partir dos anos 1970, após os fluxos de migrações das populações negras para os grandes centros urbanos com o fim da legislação segregacionista e os efeitos das lutas pelos direitos civis, a cultura negra que era ainda muito segregada e de certa forma confinada nos bairros negros começou a ser incorporada gradativamente ao *mainstream*, passando a ser apropriada pela indústria de consumo estadunidense. As revistas voltadas especificamente para a população negra como a *Jet Magazine* e *Ebony* são alguns exemplos da presença negra nas plataformas midiáticas a partir da segunda metade do século XX. A ausência crônica de personagens fictícios negros nas narrativas cinematográficas estava fundamentada no *Código Hays*, também conhecido como *Production Code*, que proibia a veiculação de imagens sobre a escravidão e miscigenação étnicorracial nos cinemas, promulgado na década de 1930. A censura e os boicotes perduraram até 1968, ano no qual o código foi derrubado, proporcionando um contexto de emergência de novas estéticas e gêneros cinematográficos como o “cinema anti-racista”, no qual o ator Sidney Poitier se destacou. As imagens de masculinidades negras dos personagens interpretados por Poitier demonstravam posturas de vitimização, passividade,

vulnerabilidade e comportamentos disciplinados, além de sofrer com a violência do racismo de forma não-reacionária, sempre abordado de maneira simplista, artificial e sutil. A miscigenação étnicorracial é colocada como uma estratégia de inclusão e ascensão social do homem negro na maioria dos roteiros, como nos filmes *Adivinhe Quem Vem Para Jantar* (1967) e *Ao Mestre, Com Carinho* (1967). O ator Sidney Poitier, segundo Stuart Hall (2016), ocupou uma posição de caráter ambíguo no cinema estadunidense que passou a adotar estratégias integracionistas na produção de filmes a partir de 1950, acarretando custos muito caros para a economia simbólica dos estereótipos raciais: artistas negros poderiam ser incluídos no regime iconográfico dominante das produções cinematográficas, porém a partir de um processo de adaptação simbólica e assimilacionista de normas estéticas e comportamentais brancas, processo que entrava em colisão com a afirmação agressiva da identidade cultural negra dos movimentos pelos direitos civis. Ou seja, o cinema hollywoodiano propôs um regime de disciplinarização da imagem do homem negro a partir de parâmetros da masculinidade branca, uma espécie de jogo de imitação da branquitude.

Figuras 20 – Sidney Poitier como John Prentice no filme *Adivinhe Quem Vem Para Jantar* (1967)

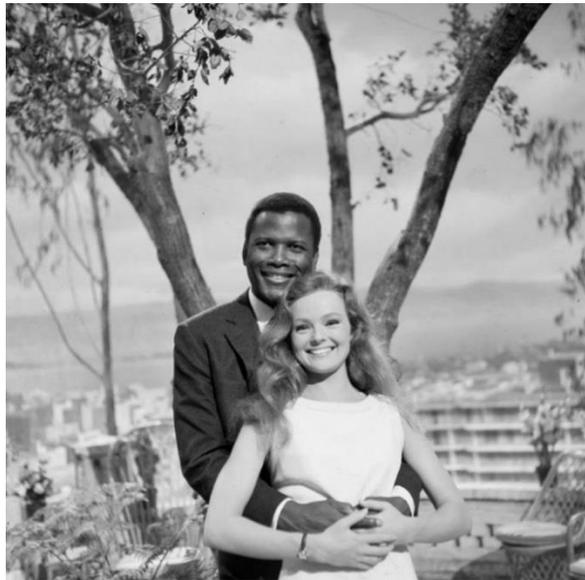


Figura 21 – Sidney Poitier como Mark Thackeray no filme *Ao Mestre, Com Carinho* (1967)



Apesar das polêmicas relacionadas ao gênero, o cinema *Blaxploitation* é caracterizado por Victor Makoto Oiwa (2011) como um ciclo cinematográfico da década de 1970 que possuía temáticas relacionadas e direcionadas à população afroamericana, abordadas em roteiros nos quais o protagonismo era prioritariamente negro. O submundo do crime, a marginalidade e o tráfico de drogas são revestidos pela cultura negra de maneira fascinante compondo uma estética que se utiliza do exagero, da exacerbação e extravagância, como é notável nas narrativas sanguinolentas, ultra violentas e erótico-sexuais, além da presença frequente de categorias de personagens como os cafetões (*pimps*), prostitutas (*hows*), militantes negros do *Black Panthers*, traficantes de drogas (*pushers* ou *gangsters*), detetives investigadores, homens brancos racistas (*the men*), pastores de igreja evangélica, além da polícia e de políticos corruptos. *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), de Martin Van Peebles, a trilogia *Shaft* (1971) e *Superfly* (1972) de Gordon Parks são ótimos exemplos do gênero.

Figura 22 – Pôster do filme *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971)

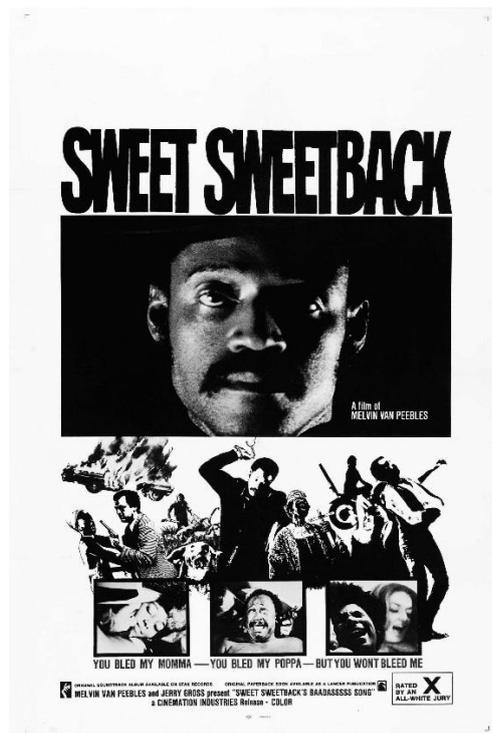
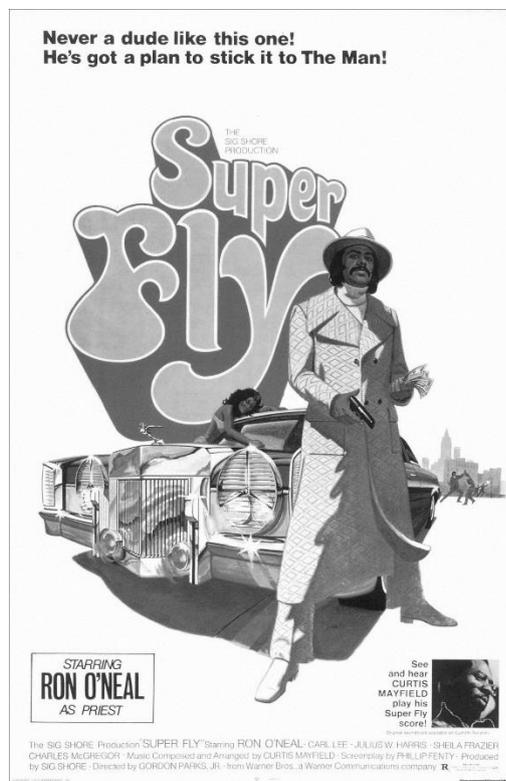


Figura 23 – Pôster do filme *Shaft* (1971)



Figura 24 – Pôster do filme *Super Fly* (1972)



Em concordância com Stuart Hall, (2016) o *Blaxploitation* pode ser caracterizado como uma contra-revolução estética cinematográfica, efeito impactante das políticas de representação

desenvolvidas pelo Movimento Negro estadunidense que colocaram em notável evidência as masculinidades negras de forma divergente aos tipos fixados pelo cinema “integracionista” hollywoodiano, uma grande vingança simbólica que reestruturou o regime iconográfico das populações negras. Pela primeira vez o público negro consumidor obteve a oportunidade de experimentar o triunfo dos heróis negros sobre os brancos e suas instituições de poder, saciar a fome e a sede de justiça racial, mesmo que fosse através da fantasia da ficção.

O cinema *Blaxploitation* também foi responsável pela inserção de atores, atrizes e seus respectivos personagens negros nos filmes policiais, de ação e suspense, gêneros cinematográficos de alto teor de popularidade na cultura pop dos Estados Unidos, conhecido também como *Noir*. A quantidade de filmes produzidos na história do cinema estadunidense desse gênero é ampla e absurda até a atualidade. Por possuir grande relevância para o que Hall (2016) chama de “cultura e vida mítica da população americana”, é através de tal gênero fílmico que as fantasias coletivas da vida popular podem ser dramatizadas e simuladas, nas quais negros não deveriam ser protagonistas. A exclusão de negros e negras do *mainstream* do cinema privou artistas negrxs de experimentarem o status de celebridade, de serem reconhecidos pelo carisma heroico de seus personagens, do glamour das altas premiações e do prazer da identificação coletiva. Um vídeo¹⁵ que circulou em 2016 nas timelines do *Facebook* de um homem negro em um metrô nos Estados Unidos falando em voz alta para todos o quanto estava feliz por assistir à série do herói negro *Luke Cage* (2016) – desenvolvida pela plataforma de streaming *Netflix* – após se identificar com seu personagem, melhorando sua autoestima enquanto homem negro, é um exemplo simples mas bastante significativo de como os efeitos que o regime iconográfico de representação impacta as subjetividades dos homens negros. Aliás, as críticas ao racismo institucional da indústria cinematográfica hollywoodiana feita por cineastas negrxs como Spike Lee, que liderou junto com atrizes e atores negrxs um boicote à premiação do Oscar no ano de

¹⁵ O contato com o vídeo foi através da fanpage *Quebrando o Tabu*, que legendou e compartilhou o vídeo de Crispin Booker falando sobre a sua experiência de vida em seu perfil pessoal no *Facebook*, abordando questões sobre representatividade e quebra de estereótipos raciais: “Todos vocês tem uma história que gostariam de compartilhar também. Há apenas um mês atrás eu era considerado um cara assustador com um capuz, negro e com barba. Há um mês atrás *Luke Cage* me fez parecer legal na *Netflix*. Estou feliz em contar pra vocês que farei 30 anos em dezembro. Eu sou jovem, sou negro e sou lindo. E sexy também. Venho compartilhar com vocês que eu trabalho em Manhattan. Eu trabalho para um ‘fundo de cobertura’ e eu estou doando computadores para o sistema de educação de uma pequena ilha no Caribe chamada Grenada. Então, eu sou o novo rosto do negro alto, parceiro, negro, com capuz e com barba! Então, estou aqui compartilhando minhas boas notícias com todo mundo e espero que vocês possam compartilhar também.” Ver: <https://www.facebook.com/quebrandootabu/videos/1245544405501944/>. Acesso em: 8 jul. 2017.

2015¹⁶, é outro grande exemplo como o regime de representação é ainda uma questão relevante do ativismo político negro nos Estados Unidos, mesmo com a expressão de cerca de 13% de seu contingente populacional.

Porém, a contra-estratégia representacional proposta pelo gênero *Blaxploitation* é algo também a ser criticado. A prática de manipulação e exagero dos estereótipos raciais presentes no imaginário coletivo pode também ser interpretada como uma dinâmica de exploração simbólica, mantendo a iconografia racial presa à uma estrutura binária de estereotipagem, como nos alerta Stuart Hall (2016): houve uma transição do domínio de imagens extremamente estereotipadas (como: negrxs são pobres, infantis, subservientes, servis, bondosxs, propícixs ao trabalho doméstico abnegado, vítimas ou vilãs/vilões, não associadxs ao glamour, prazer, sucesso afetivo-sexual e financeiro, etc.) para um outro domínio de imagens também estereotipadas (como: negrxs são ambiciosxs, autoritárixs – principalmente com pessoas brancas, violentxs, criminosxs, más/maus, viciadxs em drogas, promíscuxs sexualmente, são sempre impunes de seus erros, etc.). Ou seja, houve uma restauração dos estereótipos do imaginário racial branco, como reflete o crítico negro Lerone Bennet (*apud* HALL, 2016) caracterizando um paradoxo no regime iconográfico proposto pela estética do *Blaxploitation*, que segundo Stuart Hall (2016) é um subproduto das masculinidades negras, performativizadas através da adoção de um estilo agressivo do “negro macho”, criticado por feministas negras como Angela Davis (2016) e bell hooks (1981). O enfrentamento e a resistência ao poder patriarcal branco, o ideal de masculinidade hegemônico, era estabelecido a partir da hipermasculinidade e superpotência masculina negra. Retornaremos a esse fenômeno na Parte II.

Podemos constatar então que a estética cinematográfica do *Blaxploitation* reconfigurou o sistema iconográfico de representação dos homens negros, estabelecendo um novo regime de imagens sobre as masculinidades negras. Há o desenvolvimento de um novo processo de criação de narrativas audiovisuais de masculinidades que influenciou de maneira decisiva as estéticas dos videoclipes de Rap, sobretudo do *Gangsta Rap*. A seguir tentaremos identificar os principais elementos e características desta estética.

¹⁶ Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1730724-spike-lee-anuncia-boicote-ao-oscar-por-falta-de-atores-negros-entre-indicados.shtml>. Acesso em: 8 jul. 2017.

Corporificação e possessão simbólica

Assim como a produção cinematográfica do ciclo *Blaxploitation*, os videoclipes do *Gangsta Rap* criaram novas narrativas sobre as masculinidades negras nos Estados Unidos, personificando em suas ficções tipos sociais que integram a América Negra, principalmente de seus guetos e subúrbios. Ambos são verdadeiros arquivos de registro histórico e cultural das masculinidades negras, construções fantasiosas da hegemonia masculina nas quais as masculinidades são espécies de fantasias de poder. O pensamento de Connell (2016) nos lembra que as masculinidades são construídas ao longo do tempo, a partir do encontro dos indivíduos com determinado sistema de relações de gênero, que no nosso caso é profundamente fundamentado nas hierarquias estabelecidas historicamente pelo colonialismo europeu. As dinâmicas de gênero tomam formas e proporções específicas em contextos coloniais e pós-coloniais, pois estão imbricadas aos projetos de colonização e globalização. As ordens e os sistemas de gênero diferem entre as sociedades e os grupos sociais e se modificam na história, possuindo um forte caráter de transitoriedade. Assim, há uma multiplicidade de experiências dos indivíduos e nas masculinidades que eles forjam.

As histórias de vida dos homens são os principais lugares de construção das masculinidades, pois estas são configurações de práticas associadas com as posições sociais dos mesmos. *Rappers* como Jay-Z e 50 Cent, ícones do *Gangsta Rap* centralizados aqui como principais sujeitos de investigação, inventaram suas *personas* enquanto artistas a partir de suas vivências na geografia excludente dos bairros do Brooklyn e Queens, respectivamente, *locus* de masculinidades que são engendradas em condições de privações, tensões e violência social, as chamadas masculinidades contra-hegemônicas que discutimos anteriormente. A inserção na economia do narcotráfico dos Estados Unidos por ambos impactou na produção de suas configurações corporais e seus projetos de masculinidade, que enfrentam até hoje reações adversas das autoridades e instituições. A construção pública das masculinidades dos *rappers gangsta* é uma conjunção tóxica do narcotráfico, do neoliberalismo, da pobreza e das culturas masculinas de violência dos Estados Unidos. As masculinidades *rappers gangsta* podem ser analisadas então como estilos de corporificação do gênero enquanto masculino pelos homens negros. O conceito de corporificação social de Connell (2016) consiste nas formas como os corpos em suas agências participam e são impactados em sua materialidade pelas dinâmicas sociais e evidencia as configurações corporais dos sujeitos a partir das estruturas sociais ao

longo do tempo. Os processos de corporificação compreendem a *ontoforatividade* dos processos sociais, que de acordo com Connell

(...) significa um enfoque sobre o poder de criar realidades sociais ao longo do tempo histórico. Estruturas sociais estão sempre em processo de construção, contradição e transformação. (...) Seu poder determinador de [configurações corporais] não deriva de uma mágica operada por sistemas, mas, precisamente, das dinâmicas históricas nas quais estão envolvidas. (...) A corporificação social não é um mero reflexo, nem apenas uma reprodução, nem somente uma citação. É um processo que gera, a cada momento, novas realidades históricas: novas possibilidades corporificadas, experiências, limitações e vulnerabilidades para as pessoas envolvidas. (CONNELL, 2016, p. 49)

Vimos anteriormente que o Estado norte americano influenciou de maneira decisiva nas relações raciais e de gênero através de processos sociais de hierarquização dos corpos, incitando a generificação dos homens negros através do signo da raça, processo histórico desencadeado por uma cultura de gênero criada e transformada no sistema colonial estadunidense ao longo dos tempos: houve o estabelecimento de padrões rígidos de práticas de gênero através do regime iconográfico de estereótipos raciais. A hierarquia entre os corpos foi criada pela dominação colonial, como evidencia o conceito de colonialidade do poder de Quijano (2005) que nos auxilia no diagnóstico da colonialidade dos gêneros.

As configurações de gênero e sexualidade foram articuladas historicamente em uma só ordem cultural estabelecida pela hegemonia europeia/ocidental, sendo esta construída a partir da implementação do primeiro sistema-mundo global que padronizou o poder de dominação colonial da Europa. Segundo Anibal Quijano (2005), cada instância da vida social foi dominada, controlada e disciplinada pela hegemonia europeia a partir da ação sistemática de instituições de poder aparelhadas e interdependentes:

“(...) No controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, está a empresa capitalista; no controle do sexo, de seus recursos e produtos, a família burguesa; no controle da autoridade, seus recursos e produtos, o Estado-nação; no controle da intersubjetividade, o eurocentrismo. (QUIJANO, 2005, p. 123)

Os projetos de colonização desenvolvidos pelos impérios ultramarinos na modernidade europeia configuraram dispositivos de controle das formas de subjetividade, cultura e de produção do conhecimento, regidos pelo eurocentrismo. A experiência colonial construiu redes atlânticas de relações intersubjetivas exógenas entre Velho e Novo Mundo, como também reconfigurou as relações endógenas entre etnias indígenas no continente americano e etnias africanas no continente africano. A Europa moderna estabeleceu interconexões entre os povos provocando um embaralhamento das fronteiras étnicas e instituindo o estigma homogeneizador

da raça. Assim, concepções culturais próprias de gênero e sexualidade dos povos negros escravizados foram confundidas, reinventadas ou até mesmo perdidas. O impacto do colonialismo nas masculinidades provenientes de reinos e impérios africanos em situação de diáspora é algo ainda a ser mapeado¹⁷. Não se sabe ao certo como as dinâmicas de repressão colonial reconfiguraram as masculinidades africanas e seus respectivos padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e processos de subjetivação, algo negligenciado pela historiografia da escravidão negra, apesar desta oferecer alguns indícios e sinais. Portanto, as formas intersubjetivas de ser homem negro nos Estados Unidos são inteligíveis a partir do estigma da raça na espacialidade da diáspora atlântica: não há como escapar disso. Em concordância com Quijano:

Há, claro, uma relação umbilical entre os processos históricos que se geram a partir da América e as mudanças de subjetividade ou, melhor dito, da intersubjetividade de todos os povos que se vão integrando no novo padrão de poder mundial. E essas transformações levam à constituição de uma nova subjetividade, não só individual, mas coletiva, de uma nova intersubjetividade. (QUIJANO, 2005, p. 124)

O conceito de colonialidade do poder de Quijano (*apud* CONNELL, 2016) interconecta passado e presente, fazendo emergir as continuidades e descontinuidades históricas eclodidas através do sistema-mundo global. A partir desse exercício podemos perceber que as relações de poder não permaneceram as mesmas, principalmente em tempos de globalização, crise das identidades e ameaças constantes das políticas internacionais neoliberais. O sistema iconográfico de representação das masculinidades negras passou a ser agenciado pelos próprios homens e mulheres negrxs, dinâmica desencadeada pelo cinema *Blaxploitation*, mesmo com a perpetuação dos estereótipos raciais arcaicos através de adaptações dissimuladas da indústria cinematográfica hollywoodiana. É hipótese deste trabalho que os videoclipes do *Gangsta Rap* são efeitos desse processo de possessão simbólica, que produziu novos símbolos de masculinidade através de negociações e conflitos das relações raciais e de gênero em transições pós-coloniais.

Apesar das relações raciais revelarem as desigualdades entre indivíduos brancos e negros, alguns aspectos são ocultados quando a questão discutida é a categoria gênero. Na ordem de gênero estabelecida, mesmo que de maneira desigual, homens negros e homens brancos repartem os dividendos da instituição do patriarcado e os privilégios legitimados,

¹⁷ Essa problematização integra, dentre outras, um pré-projeto de investigação e pesquisa científica sobre as masculinidades africanas e pré-coloniais intitulado #KingKuntaProject, que será desenvolvido futuramente em um processo de doutoramento.

garantidos e mantidos pela cultura heterossexual compulsória. Além disso, o grau de toxicidade dos padrões de masculinidades incorporados pelos homens negros é alto, colocando-os em condição assimétrica na ordem de gênero. As masculinidades nocivas e seus efeitos na vida dos homens, principalmente dos homens negros, são as condições para que as vantagens patriarcais sejam garantidas nas relações de poder. Como afirma Connell:

(...) Igualmente importante é que os homens que mais se beneficiam não são os mesmos que pagam pela maioria dos custos desses benefícios. (...) Em uma escala global, os homens que se beneficiam de riquezas corporativas, segurança física e planos de saúde caros são um grupo muito diferente do que os homens que lavram os campos e cavam as minas dos países em desenvolvimento. Classe, raça, diferenças nacionais, regionais e geracionais atravessam a categoria ‘homem’, distribuindo os ganhos e custos das relações de gênero de maneira muito desigual dos homens. (CONNELL, 2016, p. 99 e 100)

Ou seja, as diferentes masculinidades não coexistem lado a lado de maneira simplista: existem relações concretas de hierarquia, exclusão, negociação, disputa e tolerância. As relações de gênero estão em permanente estado de conturbação pós-colonial e a cultura Hip Hop contribui de maneira bastante significativa para uma nova reconfiguração do regime iconográfico de representação de homens e mulheres negrxs, como também para a construção simbólica dos gêneros e sexualidades interseccionados pelo signo da raça, dinâmica que engendra novos mitos e estereótipos a partir de seus agenciamentos. A seguir, como também na Parte II dessa dissertação, será adotada a perspectiva de pensamento da filósofa Kathryn T. Gines (2006) em diálogo com o cineasta Spike Lee e seu filme *Bamboozled – A Hora do Show* (2000), para desconstruir as imagens propostas pelos videocliques do *Gangsta Rap* e os tipos de masculinidades negras presentes nas narrativas audiovisuais dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent.

Imagens de melanina e testosterona

Nessa última sessão serão caracterizados os principais aspectos e elementos que compõem o sistema simbólico de representação das masculinidades *gangsta* através do banco de dados construído para este processo de investigação. Ratificando, tal banco de dados integra um inventário de videocliques dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent disponíveis na plataforma *YouTube*, realizado entre os anos de 2015 e 2016. O inventário é composto por dados técnicos como também informações coletadas a partir da prática de observação etnográfica, resultando na produção de sinopses descritivas dos roteiros de cada material audiovisual.

I. *Espaços e territórios de masculinização gangsta*

Existem espaços e territórios específicos para rituais sociais masculinos, sejam de iniciação, manutenção ou exibição das masculinidades que o sociólogo Daniel Welzer-Lang (2001) chama de “casa dos homens”: são locais de generificação e práticas de masculinização, presentes em diversas sociedades. A prática da homossociabilidade é frequentemente vivida e experimentada por grupos ou pares de homens que corrigem e modelizam os que buscam o acesso à virilidade, uma pedagogia de gênero desenvolvida por homens mais velhos em relação aos homens mais novos. Os estádios esportivos, bares, prostíbulos, quartéis, templos religiosos, fraternidades universitárias, dentre outros, são verdadeiras escolas onde se aprendem e reproduzem as normatividades masculinas e seus modelos sexuais. O menino deve aprender a se comportar e a estar com os homens de seu círculo de sociabilidades, incorporando e performatizando seus códigos e regras como um rito de passagem. O universitário Zurich, personagem do filme *Código de Silêncio* (2017) que se submete à brutalidade das provas de inserção de uma fraternidade negra universitária; o personagem Filé Com Fritas do filme *Cidade de Deus* (2002) que afirma ser “sujeito homem” por fumar, cheirar, matar e roubar; e o menino Agu, personagem do filme *Beasts Of No Nation* (2015) que é forçado a lutar em uma guerrilha após sua família ser assassinada em uma guerra civil no oeste da África são bons exemplos fictícios de como tornar-se homem é ser submetido a provas nas quais as masculinidades são inscritas nos corpos através da dor e do sofrimento, uma dinâmica mimética como afirma Welzer-Lang:

(...) Para os homens, como para as mulheres, a educação se faz por mimetismo. Ora, o mimetismo dos homens é um mimetismo de violências. De violência inicialmente contra si mesmo. A guerra que os homens empreendem em seus próprios corpos é inicialmente uma guerra contra eles mesmos. Depois, numa segunda etapa, é uma guerra com os outros. (WELZER-LANG, 2001, p. 463)

Os videoclipes do *Gangsta Rap* localizam a rua enquanto espaço privilegiado de produção das masculinidades negras. As ruas dos guetos e subúrbios estadunidenses, sejam de Los Angeles, Nova York, ou qualquer centro urbano dos Estados Unidos é onde habitam e transitam a maioria dos tipos de masculinidade que compõem o universo *gangsta*. A rua é o espaço em potencial de ambientação e locação das videografias dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, ocupada e explorada em suas dimensões estéticas na grande maioria dos videoclipes observados. Segundo Connell (2016), é no espaço público da rua que se realizam os combates masculinos ritualizados enquanto uma arena de competições de honra e prestígio, onde se firmam relações de amizade e camaradagem masculina, além de ser uma fonte de identidades

e de carreiras em potencial. É no ambiente da rua que as masculinidades experimentam seus efeitos tóxicos sobre os corpos, através do consumo de drogas, da imprudência no trânsito, das práticas de violência física e simbólica e do sexo desprotegido, expondo os corpos a uma intensa vulnerabilidade.

As casas noturnas de entretenimento, a exemplo das boates e clubes de *strippers*, como também bares e restaurantes sofisticados são os ambientes que se repetem de maneira exaustiva nos roteiros, nos quais as masculinidades *gangsta* performatizam suas fantasias masculinas de poder. São espaços públicos nos quais os homens negros demonstram e ostentam seu poder simbólico, se divertem, constroem ou mantêm relações homossociais, tratam de assuntos ligados a negócios financeiros e pessoais, além de satisfazerem seus prazeres e desejos efêmeros, como o sexo fácil, os jogos de aposta e o consumo de drogas. São espécies de palcos de dramatização das masculinidades negras rappers. Porém, ao mesmo tempo que a rua é representada iconograficamente a partir de lugares de sofisticação e requinte, é também onde pulsa a vida visceral e crua: a presença da criminalidade, do narcotráfico, da perseguição policial, das guerras cotidianas por poder entre homens, transformam a geografia urbana de Nova York em uma selva de concreto paradoxalmente fascinante e aterrorizante nas quais as masculinidades negras emergem e sobrevivem, como podemos perceber a partir da fotografia do videoclipe *99 Problems*, do Jay-Z.

Os espaços públicos das masculinidades *gangsta* podem ser ampliados para outros ambientes, como hotéis luxuosos (*I Ain't Gonna Lie, Money, Hold On*), shoppings (*Ain't No Nigga*), shows de Rap (registros de performances ao vivo, como em *Ni**as In Paris*), espaços de práticas esportivas (como a musculação e o boxe nos cliques *In Da Club, Hustler's Ambition* e *Winners Circle*), eventos voltados ao público masculino (como o encontro de automotivos do clipe *Chase The Paper*), praias paradisíacas no Caribe (*Just a Lil Bit*), Miami (*Ain't No Nigga*), Cancún (*It's Alright*) e Mônaco (*Show Me What You Got* e *Window Shopper*), até desfiles de moda (*Change Clothes*), ambientes de trabalho braçal pesado (como a metalúrgica do clipe *Murder One* e a oficina mecânica do clipe *Change The Game*) e templos religiosos (como a igreja do clipe *You Must Love Me* e *The Funeral*). As práticas de masculinização também se desenvolvem em espaços privados de sociabilidade, presentes no sistema simbólico audiovisual dos videoclipes de Jay-Z e 50 Cent através de mansões e apartamentos milionários, prédios empresariais imponentes (*Straight to the Bank, D.O.A. – Death of Auto-Tune*), ambientes nos quais a família (*Baby By Me, Song Cry*), os negócios, as transações financeiras, festas, reuniões privadas (*Put Ya Hands Up, All His Love, We Up, Money Ain't a Thang*) e relações afetivo-

sexuais (*Candy Shop*, *I Just Wanna Love U (Give It 2 Me)*, *Girls, Girls, Girls*.) ocupam um status de grande relevância nas representações de masculinidades identificadas nos vídeos citados.

Entretanto, é válido ressaltar um espaço de construção de representações das masculinidades *gangsta* em específico no conjunto de vídeos inventariados do 50 Cent, que no caso é o sistema carcerário. Em *21 Questions*, *You Don't Know, I'll Still Kill* e *OJ* as masculinidades negras estão sob regime de subordinação, opressão, disciplinarização e adestramento institucional dos corpos. Os cotidianos prisionais ficcionalizados pelos roteiros revelam processos simbólicos de brutalização e até mesmo animalização dos homens negros criminosos. Em geral, os espaços aqui descritos não são exclusivos de um ou outro vídeo, podendo estar presentes simultaneamente de várias formas em vários roteiros, o que nos provoca a impressão de fluxos e processos de ocupação de territórios e espaços pelos homens negros, principalmente os privilegiados e restritos aos homens brancos. Vejamos quem são esses homens.

II. *Tipos de masculinidades negras gangsta*

a) O *gangster* e o *gangsta*

A terminologia *gangster* é utilizada para identificar um membro de determinada organização de caráter criminoso, como a máfia. O termo *gangsta* que compõe o significado do subgênero *Gangsta Rap* é derivado de tal terminologia, como vimos anteriormente. Porém, além de um simples termo, o *gangster* é um dos tipos de masculinidades que funciona como um elemento-chave das construções de representações de masculinidades negras *rappers*, através das imagens dos vídeos que compõem esse processo de investigação e análise iconográfica. As masculinidades *gangsters* são historicamente datadas nos Estados Unidos a partir dos fluxos de imigração italiana desde o começo do século XX, nos quais as instituições da máfia siciliana puderam se infiltrar em território americano. A proveniência dos modelos de masculinidades *gangsters* são configurados então por homens de origem europeia e/ou descendentes destes, porém em condição de imigrantes, o que os posiciona de maneira ambígua na hierarquia de raça e gênero estadunidense. A prática da criminalidade e a extrema exaltação e preservação da família e honra masculina constituem os principais aspectos que integram tais masculinidades. A

máfia é uma espécie de seita de culto ao crime organizado, uma sociedade secreta estruturada por irmandades de homens que são obsessivos em obter dinheiro ilegalmente, estruturando um governo secundário e paralelo que controlava parte da economia ativa dos Estados Unidos de maneira extremamente irresponsável. Os rituais de iniciação nas fraternidades mafiosas podem ser interpretados aqui enquanto rituais de masculinização: através destes que os membros incorporam simbolicamente os códigos e valores morais que integram a *Omertà*, espécie de código de silêncio e lealdade masculina que mantém a integridade institucional, como também de suas próprias vidas. A masculinidade é construída coletiva e mutuamente a partir das vivências e experiências do crime, como a prática da corrupção, manutenção de estabelecimentos de apostas e jogos de azar, prostituição, agiotagem, proteção particular, lavagem de dinheiro, tráfico de drogas, dentre outros. *Gangsters* são símbolos de virilidade, superioridade, respeito, altivez, sofisticação e, sobretudo, poder masculino, compondo de maneira bastante significativa o imaginário coletivo sobre as masculinidades estadunidenses: uma grande expressão desse fato é a quantidade de longas metragens hollywoodianos sobre o universo da máfia, como a clássica trilogia *O Poderoso Chefão* (1972), *Os Bons Companheiros* (1990), *Scarface* (1983) e *O Gângster* (2007).

Figura 25 – Elenco do filme *Os Bons Companheiros* (1990)



Figura 26 – Al Pacino como Tony Montana no filme *Scarface* (1983)

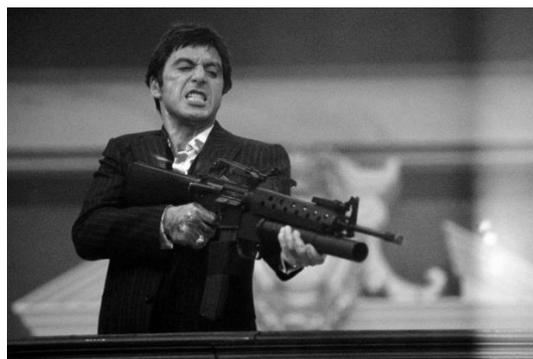


Figura 27 – Marlon Brando como Vito Corleone no filme *O Poderoso Chefão* (1972)

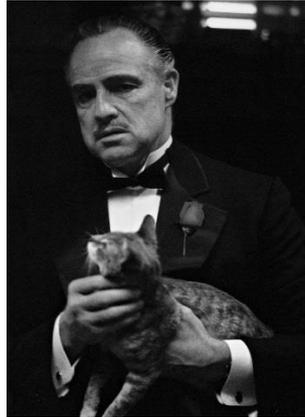


Figura 28 – Denzel Washington como Frank Lucas em *O Gângster* (2007)



O tipo de masculinidade *gangster* é o principal e o mais presente nas narrativas audiovisuais dos videoclipes do *Gangsta Rap*, estruturadas em crônicas fictícias de homens que são criminosos profissionais e possuem a prática de delitos enquanto estilo e modo de vida. As narrativas são centralizadas em um determinado indivíduo que protagoniza uma trajetória profundamente marcada pela prática criminal, aproximando-se da estética cinematográfica dos filmes de longa-metragem de *gangsters*, como os analisados pelo historiador Diogo Albino Benoski (2009). A conquista e manutenção da riqueza e do poder através da violência, de uma ética, lei e moral própria constituem os roteiros nos quais o crime e o exercício da violência são os meios de inscrição da masculinidade, como também são elementos indispensáveis para a compreensão da construção das narrativas e dos personagens dos videoclipes do *Gangsta Rap*. Na obra audiovisual dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, os videoclipes possuem narrativas que procuram descrever a história de vida do criminoso, recriando o estilo de vida gângster e relatando sua vida no submundo do crime. O agenciamento das narrativas é explícito e a perspectiva de observação é marcada pela visão dos protagonistas.

As masculinidades *gangster* aqui acionadas são provenientes do campo imagético de representações do cinema hollywoodiano, que compreendem homens com forte vinculação com

suas origens étnicas (principalmente italianos e irlandeses), visualizados ora como heróis, ora como vilões nas narrativas cinematográficas, aspecto que evidencia sua forte ambiguidade e dissimulação moral. De acordo com Benoski (2009), são modelos de consumo de uma sociedade meritocrática que persegue obsessivamente o progresso, a ascensão social e o sucesso financeiro pessoal. A sofisticação, o requinte e o luxo são os artifícios de demonstração performática dos *gangsters* de status social, fortemente simbolizados através de objetos de poder, como roupas, carros e joias. São masculinidades instituídas através da subversão e transgressão das leis, do sistema social e dos códigos de conduta vigentes. Responsáveis por organizar e sistematizar as práticas criminosas, os *gangsters* transformaram-se no decorrer do século XX em administradores da economia do crime e grandes homens de negócios. Segundo Benoski (2009):

Os gângsteres compreenderam que a melhor maneira de manter um lucro contínuo seria através de uma organização extremamente sistematizada. Para tal, eles incorporaram o espírito e as técnicas provenientes da vasta expansão industrial e econômica que dominou o mundo dos negócios nas primeiras décadas dos anos 1920. O gângster, a exemplo dos grandes homens de negócio, instituiu hierarquias de autoridade, desenvolvendo estruturas de gerência eficientes e amplas, com cadeias de comando claras e precisas. Através destes organismos, com altos níveis de especialização, de organização, informação e de tecnologia, é possível gerenciar mercados gigantescos como aqueles gerados pelo comércio ilegal de bebidas e, atualmente, pelo tráfico de drogas. (BENOSKI, 2009, p. 65)

A etnicidade é um aspecto que configura de maneira bastante significativa as masculinidades *gangsters*. São frequentes as representações cinematográficas do *gangster* enquanto um indivíduo estrangeiro, imigrante ou descendente de um imigrante, que podem ser caracterizados como propõe Benoski (2009) como indivíduos “outsiders” (p. 66). O desfavorável contexto econômico e político da Europa e as oportunidades de ascensão social na sociedade estadunidense industrial ocasionaram os fluxos migratórios de italianos para os Estados Unidos na transição dos séculos XIX-XX, que conseqüentemente provocaram a formação de núcleos marginalizados e superpovoados de imigrantes chamados de “pequenas Itálias” nos subúrbios de Nova York, nos quais as práticas do crime começaram a se proliferar enquanto estratégias de sobrevivência diante do mercado de trabalho saturado e suas condições inóspitas. O status de imigrante nos Estados Unidos nesse contexto implicava desvantagens econômicas, dificuldades de adaptação cultural, além da opressão da xenofobia nas relações sociais, entre outros fatores que corroboraram para o processo de exclusão da população imigrante. O exercício do crime então é estabelecido enquanto uma nova estratégia de inclusão e ascensão social dos indivíduos *outsiders*, que aqui podem ser sinônimos de indivíduos abjetos. A condição de imigrante é um status que aprisiona os indivíduos em zonas de marginalização e

exclusão, localizadas nas “pequenas Itálias”. As cartografias geográficas dos guetos nova-iorquinos são traçadas principalmente pela raça e etnia, estabelecendo novas e complexas hierarquias estruturadas através destes marcadores, problematizadas no filme *Faça a Coisa Certa* (1989) do cineasta Spike Lee.

Personagens imigrantes criminosos, em especial os ítalo-americanos como ressalta Benoski (2009), se transformaram em estereótipos através do sistema iconográfico de representação do cinema hollywoodiano, identificados como ameaças aos valores éticos e morais estadunidenses e transformados em ícones de corrupção e degradação social na Grande Depressão de 1929. Além disso, passaram a integrar as projeções imagéticas do *American Dream* (sonho americano) que é vivenciado a partir do *American Way of Life* (estilo de vida americano), sendo este caracterizado pela escalada incessante das hierarquias sociais em busca de poder, reconhecimento, respeito, honra e sucesso. A ascensão socioeconômica meteórica e a árdua manutenção dos poderes adquiridos através da violência são os principais desafios aos quais os gângsters estão sujeitos, fatores que aumentam o nível de sua vulnerabilidade social. Tal qual os filmes do gênero *gangster* como ressalta Benoski (2009), os videoclipes do *Gangsta Rap* procuram representar a figura do *gangster* não só como um modelo de masculinidade a ser contemplado e enaltecido, mas como um indivíduo que não permanece no *status quo* do desejo subjetivo do *American Dream*, procurando concretizá-lo sofrendo todas as consequências possíveis. Tal indivíduo é identificado como um *self-made man*: um homem que conseguiu por esforços e meios próprios ocupar os âmbitos mais privilegiados do poder, uma metáfora do espírito da meritocracia.

É válido ressaltar que o modelo do *self-made man* pode auxiliar nesta tentativa de decodificação dos tipos de masculinidades presentes nos videoclipes do *Gangsta Rap*, pois possui uma inter-relação não só com os tipos de masculinidade *gangster* e *gangsta*, como também com o *businessman/boss*, que será abordado mais à frente. Dentre as formas de *self-made man* apresentadas por Benoski (2009) presentes na sociedade estadunidense, o modelo que nos interessa aqui é aquele que simboliza o homem de sucesso econômico. É um modelo que funciona como um dos símbolos da potência do sistema capitalista dos Estados Unidos, representados por grandes homens de negócios e industriais. A ética e a moral capitalista, bem como seus sistemas organizacionais foram apropriados e incorporados ao submundo do crime pelos *gangsters*, que assumiram valores como competitividade, agressividade e virilidade enquanto elementos que compõem seus códigos de conduta.

A incorporação do tipo de masculinidade *gangster* por Jay-Z e 50 Cent se desenvolve nos videocliques através de dinâmicas de apropriação tanto de performances comportamentais quanto do que podemos chamar de “próteses de gênero”, como indumentárias e objetos de masculinização, principalmente os ternos sofisticados e impecáveis que eram os principais códigos de identificação das masculinidades *gangster*. Apesar de estar presente na iconografia dos videocliques do *rapper* 50 Cent, em duas fases da carreira musical de Jay-Z o tipo de masculinidade *gangster* foi bastante explorado: nos álbuns *Reasonable Doubt* (1996) e *American Gangster* (2007), este especialmente inspirado na história do *gangster* negro Frank Lucas interpretado no cinema por Denzel Washington no filme *O Gângster* (2007). Porém, há uma diferenciação bem forte presente na iconografia do *Gangsta Rap* entre o tipo *gangster* e o tipo *gangsta* de masculinidade: o *gangster* é o ideal branco fantasiado e desejado de masculinidade, um status de superioridade e sucesso vislumbrado pelo homem negro *rapper* que é modificado e incorporado simbolicamente através de suas adaptações nos processos de representação de gênero; já o tipo *gangsta* é a matriz das masculinidades *rappers* corporificadas pelo Jay-Z e 50 Cent, nas quais a condição de homens negros pesa nos corpos em sua marginalidade, subalternidade e abjeção social, aspectos que os transformam em seres perigosos e nocivos que devem ser perseguidos, violentados, encarcerados e exterminados pelo Estado e suas instituições. É o tipo central que compõe a imagem pública dos *rappers gangsta* e popularizada no imaginário coletivo pelas plataformas midiáticas. As práticas criminosas ligadas ao tráfico de drogas e à violência nas ruas dos guetos e subúrbios nova-iorquinos, presentes em suas biografias e refletidas em suas personas são os principais fatores que incidem na masculinização de seus corpos. Os códigos comportamentais, as regras de conduta, as formas de se vestir das ruas também estão imbricados no sistema iconográfico que compõe grande parte dos videocliques observados, porém é em *Can't Knock the Hustle*, *Feelin It*, *Who You Wit Il*, *Roc Boys (And the Winner Is...)* e *Hustler* que o tipo de masculinidade *gangster* está mais explícito. Há então um jogo simbólico de performatização dúbio e ambíguo entre a masculinidade que se é e a masculinidade que se pretende ser, perceptível nas imagens a seguir. A partir do pensamento de Patricia Hill Collins (2004) e das análises do inventário de videocliques dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, podemos obter o seguinte panorama sobre a masculinidade *gangsta* a partir da perspectiva do *Gangsta Rap*:

- É a imagem contemporânea de estereotipação racista do homem negro: representa o desvio negro masculino;
- É inerentemente física: sua fisicalidade não é tão passível de admiração nem facilmente explorada pelo capitalismo;
- É astuta, porém sua identidade está estruturada na prática da violência inerente à sua fisicalidade; é uma masculinidade associada ao uso do corpo desassociado da mente;
- Integra o conjunto de representações sobre os homens negros que surgiram na era pós-direitos civis nos Estados Unidos;
- É um modelo que deve ser temido e discriminado; é um protótipo de não-homem;
- Possui ambição predatória e é perpetradora da violência;
- Provoca o tensionamento entre a vida do verdadeiro bandido (pessoa da vida social) e o bandido mercantil (pessoa comercializada e vendida pelo mercado global), confundindo a vida pessoal e profissional;
- Promove uma ideologia perigosa de gênero que gera lucros através da comercialização da masculinidade negra rebelde;
- Imbrica estereótipos masculinos relacionados às masculinidades pobres a tipos de masculinidades ricas, embaralhando códigos e símbolos.

Figura 29 e 30 – Jay-Z no encarte do álbum *Reasonable Doubt* (1996)





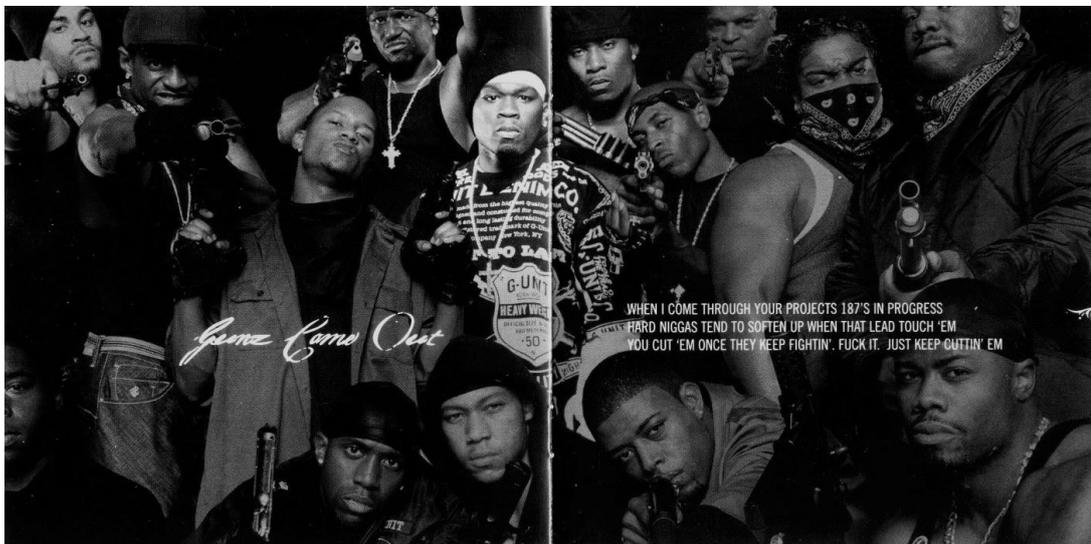
Figuras 31 e 32 – Jay-Z no encarte do álbum *American Gangster* (2007)





Figuras 33, 34 e 35 – 50 Cent no encarte do álbum *The Massacre* (2005)





b) O pimp e o playa

Pimps são homens que exploram mulheres através da prática da prostituição nos Estados Unidos, que também podem ser identificados como cafetões, gigolôs ou proxenetas. O desemprego e a falta de inclusão da população negra no mercado de trabalho no pós-abolição estadunidense incitaram a criação de estratégias e alternativas de subemprego, tornando a mercantilização informal do sexo uma das possibilidades dentre outras práticas de sobrevivência criminalizadas pelo Estado norte americano. Os *pimps* impõem regras e normas às suas mulheres estabelecendo relações de subordinação, que podem resultar em violência física e simbólica caso as desobedeçam. Constituem tipos de masculinidades subalternizadas que exercitam a dominação, manipulação e controle feminino através do fascínio da sedução masculina, desenvolvendo jogos eróticos e sexuais complexos de

manipulação psicológica. A aparência e o estilo são as principais características da performatividade do *pimp*: cuidar de seu aspecto público é o seu mais notável ritual de masculinização, realizado com uma sofisticação e requinte extremamente extravagantes, esdrúxulos que até mesmo bizarros. O principal objetivo é manter uma economia simbólica na qual ternos de cores berrantes, joias brilhantes, cabelos exuberantes, unhas impecáveis, carros luxuosos e comportamentos exóticos criem uma atmosfera de superioridade às mulheres. A relação entre o *pimp* e suas mulheres é marcada pela desvalorização feminina e degradação do respeito, impondo uma micro ordem de gênero. Os *pimps* são personagens típicos e bastante frequentes das narrativas dos filmes do ciclo *Blaxploitation* e um tipo de masculinidade bastante explorado nos videoclipes do *rapper* 50 Cent, estando presente também na videografia do *rapper* Jay-Z de maneira menos explícita, nos quais *Big Pimpin*, *P.I.M.P.* e *Just a Lil Bit* se destacam. 50 Cent atualiza a estética *pimp* diminuindo os altos graus de extravagância estética, mas incorpora a postura misógina e sexista. No caso de Jay-Z, apesar de manipular a imagem do *pimp*, o *rapper* se aproxima mais de outro tipo de masculinidade chamado *playa*: o homem sedutor, conquistador e irresistível, uma versão digamos mais “romantizada” do *pimp*. É válido ressaltar que as mulheres são objetificadas tanto pelos *pimps* quanto pelos *playas*, transformando-se em objetos simbólicos de poder masculino. Um *pimp* que exerceu grande influência na estética *gangsta* foi o Iceberg Slim, referência de masculinidade negra de Ice-T, pioneiro do *Gangsta Rap*, como também do *rapper* Snoop Dogg. Ambos se inspiraram na biografia e no estilo de vida de Slim para construir suas personas e imagens públicas.

Figura 36 – Iceberg Slim



No processo de pesquisa infelizmente não foram encontradas referências bibliográficas significativas para uma maior discussão sobre os *pimps* e os *playas*, tornando o panorama sobre tais masculinidades negras relativamente reduzido às informações coletadas através

do documentário *Iceberg Slim: Portrait of a Pimp* (2012) e da autobiografia *Chicago* do próprio Iceberg Slim (2006):

- São masculinidades manipuladoras: enganam as pessoas para conseguir seus objetivos;
- Exploram mulheres para comercializar sua sexualidade como ganho econômico;
- Possuem relação com o estereótipo racial do homem negro preguiçoso: recusam os trabalhos abnegados que exigem a força física;
- São invasores sexuais que usam de seu carisma e proeza sexual para explorar as mulheres, independentemente de raça e etnia;
- São tipos de masculinidades negras muito presentes nas narrativas do cinema *Blaxploitation*;
- São empresários sexuais profissionais, especializados em ganhar dinheiro com a prostituição e atividades criminosas e ilegais;
- Passam uma imagem de controle através da violência física e psicológica de suas mulheres.

Figuras 37, 38 e 39 – 50 Cent no encarte do álbum *The Massacre* (2005)





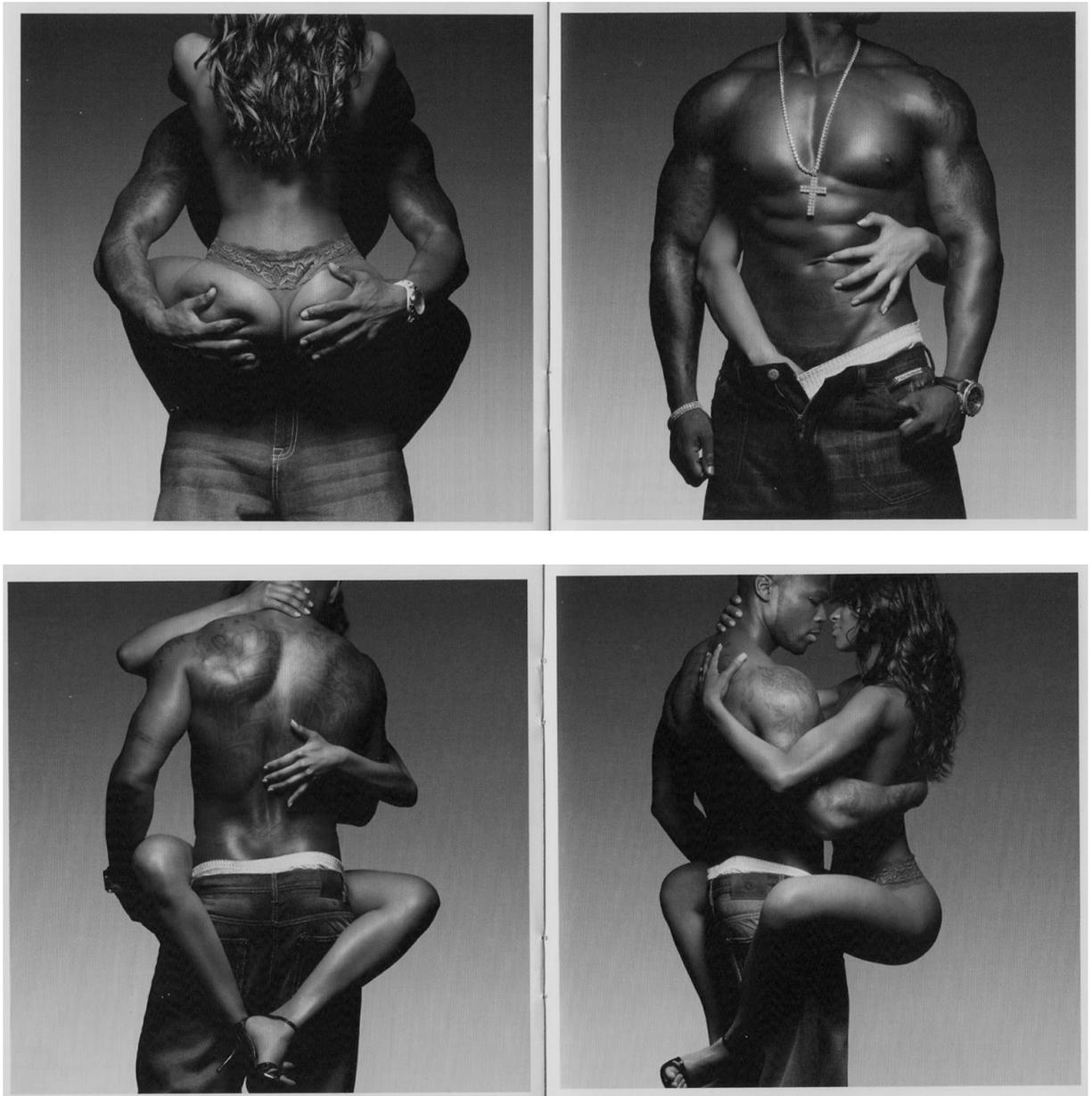
c) O hipersexual

Uma fantasia bastante presente no imaginário racista estadunidense¹⁸ é o homem negro hipersexual. A prática simbólica de fetichização da população negra provocou a zoomorfização e monstrualização da sexualidade do homem negro, na qual o desejo sexual

¹⁸ Não somente no imaginário racista estadunidense, como também no brasileiro, como pude constatar no processo de pesquisa de meu trabalho de conclusão de curso da graduação. Ver: SANTOS, Daniel dos. **Na Cama Com o Super Negão: Erotismo e Sexualidade do Homem Negro na Bahia do Tempo Presente.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em História). 2013. 128 p. Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia – Campus V, Santo Antônio de Jesus.

excessivo, o desempenho extraordinário e a personalidade lasciva e libidinosa constroem um estranho sentimento que misturam fascínio, medo e terror de homens e mulheres brancos em relação aos homens negros. Como ressalta Stuart Hall (1997) e Angela Davis (2016), o estupro era um crime recorrentemente alegado para linchamentos e assassinatos de homens negros no período pós-abolicionista dos Estados Unidos. As projeções imagéticas de homens negros hipersexuais, potentes e macrofálicos geravam um sentimento aterrorizador de ameaça que funcionava como um dispositivo civilizatório para controlar a miscigenação étnicorracial, a poluição genética e a degeneração racial tão temidas pela população branca. Rituais de castração de homens negros pela Ku-Klux-Klan compunham o extenso histórico de agressões e violência racial contra homens negros. Porém, a supermasculinidade e a hipersexualidade do homem negro funcionam simbolicamente de maneira bem ambivalente. Ambos os aspectos apresentados são potencializados e convertidos em respostas violentas e agressivas do homem negro ao seu processo de desumanização e infantilização provocado pelo homem branco colonizador que secretamente o fascina e inveja. No jogo simbólico, o homem negro mesmo assumindo e maximizando valores masculinos que empoderam homens brancos, acabam não compondo masculinidades equivalentes por não possuírem o *status* da humanidade reconhecido, submetido à abjeção. Aqui observamos que representação e estereótipo possuem uma natureza dupla, fato que evidencia a circularidade do poder nas relações estabelecidas entre homens negros e homens brancos: a subversão do homem negro é desenvolvida a partir da decodificação de estereótipos atribuídos pelo homem branco, caracterizando as masculinidades negras como espécies de personalidades reversas, uma via de mão dupla como argumenta o filósofo Cornel West (1994). Para as masculinidades negras *gangsta* a expressão e prática intensa do sexo heterossexual é um potente ritual de masculinização, que atravessa de maneira profunda seu sistema iconográfico audiovisual. É válido ressaltar que a hipersexualização dos homens negros simultaneamente hipersexualiza as mulheres negras, exploradas simbolicamente em sua nudez, erotização e fetichização masculina, como pode-se perceber no videoclipe *Disco Inferno*, que possui alto teor erótico e sexual. O tipo de masculinidade negra hipersexual está imbricado aos outros tipos de masculinidade aqui caracterizados.

Figuras 40 e 41 – 50 Cent no encarte do álbum *Curtis* (2007)



d) *O boss/businessman*

Este talvez seja o tipo de masculinidade, digamos, mais positivo quando relacionado às imagens de masculinidades *gangsta*: é o homem negro empresário milionário, bem sucedido, que administra seus próprios impérios financeiros e ostenta um alto grau de status social. É composto por um padrão bem atual de masculinidade em tempos de globalização que Connell (2016) classifica como “masculinidade executiva”, caracterizado por uma espécie de hipermasculinidade bastante presente nas empresas de finanças. A autoridade

performatizada por homens nos cargos superiores de poder das hierarquias empresariais, o controle e equilíbrio constante das pulsões e emoções, a manutenção do matrimônio heterossexual e da família enquanto instituições são algumas características que podemos identificar de antemão. As revistas direcionadas ao público masculino como a *GQ Magazine*, *Men's Health*, *Forbes* e *Muscle & Fitness* são algumas plataformas midiáticas que propagam uma iconografia repleta de modelos de tal masculinidade, nas quais inclusive os *rappers* Jay-Z e 50 Cent já posaram para alguns editoriais, como podemos observar nas imagens abaixo. É um tipo de masculinidade que possui uma relação mais direta com a vida dos *rappers* fora do *mainstream* artístico, apesar de haver uma intersecção entre seus papéis sociais, expressados na maioria das vezes por suas personas. Videoclipes como *Excuse Me Miss*, *Straight to the Bank* e *Baby By Me* propõem uma outra perspectiva de masculinidade negra *rapper* que se distancia um pouco dos padrões já vistos. Afinal, os espaços mais privilegiados de poder não são ocupados em sua grande maioria por indivíduos negros, fazendo com que as imagens de homens negros detentores de grande capital simbólico e financeiro entrem em choque com o imaginário racial coletivo, tornando-se até mesmo referências de masculinidade para outros homens negros de maneira geral.

A partir do pensamento de Raewyn Connell (2016) e das análises do inventário de videoclipes dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, podemos obter o seguinte panorama sobre a masculinidade *boss/businessman* a partir da perspectiva do *Gangsta Rap*:

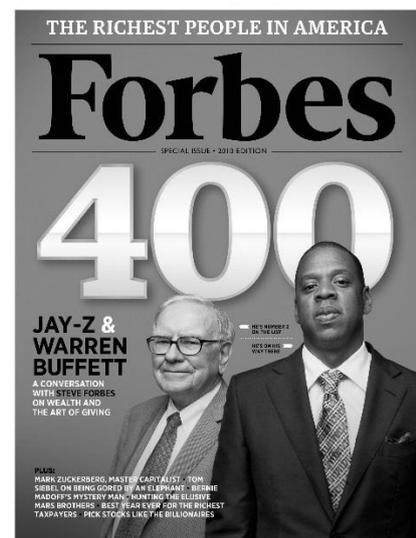
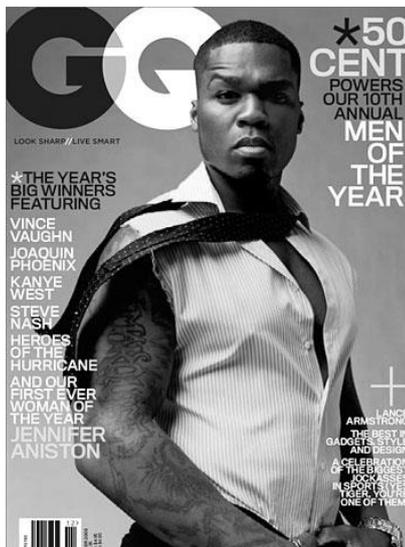
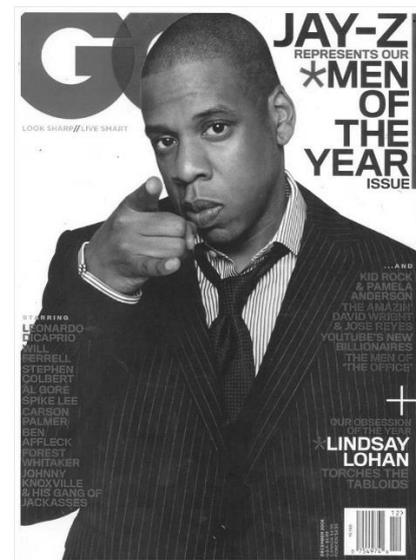
- Estão inseridas nas rotinas da vida cotidiana organizacional, no trabalho da administração e nas ideologias do mundo corporativo dos negócios;
- São masculinidades que sofreram processos de modernização a partir do fenômeno da globalização, construídas a partir da máquina social da administração no capital financeiro contemporâneo;
- Não são fixas e estão sujeitas a mudanças com as circunstâncias econômicas, com as mudanças nas tecnologias e em resposta aos desafios colocados pelas mulheres;
- Integram as elites financeiras: são homens de grandes posses e finanças, que possuem lealdade aos negócios e amor ao trabalho, pois tal postura maximiza seus negócios;
- São homens que predominam nos altos postos e escalões das hierarquias executivas e empresariais, dos quais exercem sua autoridade;
- Adotam a meritocracia como ideologia: o mundo dos negócios proporciona poder e prestígio de maneira impessoal, permitindo o acesso a um status de hegemonia masculina construída pelo esforço, empenho e trabalho pesado;

- Integram um mundo social autossuficiente estruturado pelo capital financeiro, no qual o lucro impera sem limites;
- São masculinidades provedoras, que sustentam a instituição familiar, organizada em um regime de gênero heterossexual que estabelece o âmbito privado às mulheres (ambiente doméstico) e o âmbito público aos homens (ambiente empresarial).

Figuras 42 e 43 – 50 Cent no encarte do álbum *Curtis* (2007)



Figuras 44, 45, 46 e 47 – Jay-Z e 50 Cent na capa das revistas *GQ* e *Forbes*



Decodificar o gangsta

Esta Parte I é o primeiro exercício de decodificação das iconografias sobre as masculinidades negras *rappers*, que não possui alguma pretensão de esgotar as possibilidades de abordagem, análise e discussão sobre o tema de investigação. É uma primeira tentativa de decifrar os complexos símbolos de masculinidades presentes no universo da cultura Hip Hop, com o desafio de entender melhor o regime de representação dos homens negros nos Estados Unidos. Contudo, pode-se constatar que há o estabelecimento de paradoxos que envolvem principalmente códigos raciais e de

masculinidade, algo que Stuart Hall (2016) denomina como “estrutura binária dos estereótipos” na qual os homens negros estão aprisionados.

Tal estrutura funciona em dois níveis: o nível consciente que age no âmbito público, e o nível inconsciente que age no âmbito omitido. A infantilização dos homens negros pelos homens brancos no nível consciente, por exemplo, é uma espécie de camuflagem dos estereótipos mais nocivos como a hipersexualidade e supermasculinidade que estão implícitos no nível inconsciente ou na “estrutura profunda” dos estereótipos. Assim, quando homens negros exercem suas masculinidades desafiando seu processo de infantilização que é desenvolvido no nível consciente do jogo simbólico, eles acionam e reafirmam os estereótipos presentes no nível inconsciente. Ou seja, ao tentarem afirmar-se como homens e negar a sua infantilidade, os homens negros reafirmam estereótipos presentes no imaginário coletivo racista que são engendrados a partir da potencialização de valores que constituem as masculinidades brancas hegemônicas. Hall também ressalta que o homem negro é submetido a um processo de fragmentação ou dismantelamento simbólico, no qual seu corpo em seu potencial biológico é esquartejado e transformado em um conjunto desconexo de coisas. A coisificação e objetificação do homem negro são efeitos de sua desumanização através da prática representacional do fetichismo.

Porém, os homens negros também reagem através de dinâmicas de transcodificação simbólica. A transcodificação, segundo Stuart Hall (2016), compreende um conjunto de práticas de subversão dos significados fixados nas relações de poder em relação às populações negras. Como já sabemos, os significados não são rígidos, herméticos e estáveis, e assumem um caráter instável, maleável, deslizante, escorregadio e oscilante em nossos tempos. Por apresentarem tais aspectos, são passíveis de transgressões, modificações e alterações. Mas devemos sempre nos lembrar que novos significados são engendrados a partir de significados velhos. Não há controle absoluto sobre as conotações que as palavras e os símbolos carregam, permitindo que outros possíveis significados marginalizados possam ser construídos e emergirem na linguagem. A transcodificação é uma dinâmica de invenção de novos significados a partir de significados existentes na linguagem. Vejamos de uma maneira mais profunda esse fenômeno.

PARTE II

50 CENTAVOS E 99 PROBLEMAS: MASCULINIDADES GANGSTA E AS POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO DAS MASCULINIDADES NEGRAS

Diamonds are forever/They're all I need to please me/They can't stimulate or tease me/They won't leave in the night/Have no fear that they might desert me [Diamantes são para sempre/Eles são tudo o que eu preciso para me agradar/Eles não podem me excitar ou provocar/Eles não vão embora à noite/Não tenho medo que eles possam me deixar].

(Shirley Bassey, *Diamonds Are Forever* sampleada por Kanye West em *Diamonds From Sierra Leone*)

America, God bless you if it's good to you/America, please, take my hand/Can you help me understand [América, Deus te abençoe se isso é bom pra você/América, por favor, segure minha mão/Me ajude a entender].

(XXX., Kendrick Lamar)

“Não devo eu castigá-los por isso?”, pergunta o Senhor. “Não devo eu vingar-se de uma nação como esta?”

(Jeremias 5:9)

Porém ele mesmo será salvo, como se tivesse passado pelo fogo para se salvar.

(I Coríntios 3:15)

A questão que perturba todo esse texto tem relação com quais e como ocorrem as mudanças no sistema iconográfico de representação das masculinidades negras, e para isso as categorias gênero e raça devem ser acionadas de maneira indissociáveis: por estarem interconectadas, elas não podem ser desmembradas do exercício analítico proposto. É evidente que estes construtos estão fundamentados nas experiências de colonialismo e escravidão nos Estados Unidos, porém possuem caráter flutuante e mutável, tornando-se inteligíveis quando problematizados através do tempo. Como vimos na primeira parte, houve o estabelecimento e a manutenção contínua de um banco iconográfico composto de imagens arcaicas dotadas de um poder assustador de mitificar e estereotipar o corpo e a *psique* dos homens negros. Tal banco proporciona a movimentação da economia simbólica das relações sociais profundamente marcadas pelo signo da raça e do gênero, estabelecendo os paradoxos de diferenças e preservando a hegemonia do poder da branquitude hetero-compulsória.

Como afirma Jean-Jacques Courtine (2013), em diálogo com Françoise Héritier, as estruturas da dominação masculina estão fundamentadas no terreno da cultura, da linguagem e das imagens, influenciando de maneira decisiva na performatividade dos corpos nos campos de forças. Pudemos perceber através de uma perspectiva genealógica que a perpetuação das estruturas do imaginário racial construídas pelo colonialismo evidencia sua eficácia e longevidade. As representações iconográficas sobre os homens negros estadunidenses estão posicionadas discursivamente em um complexo campo de força social, composto por redes dispersas de relações desiguais. É no interior dos processos e estruturas que está situada a agência do homem negro. Segundo Joan Scott, a agência dos sujeitos é historicamente concebida

(...) como a tentativa (pelo menos parcialmente racional) para construir uma identidade, uma vida, um conjunto de relações, uma sociedade estabelecida dentro de certos limites e dotada de uma linguagem – uma linguagem conceitual que estabeleça fronteiras e contenha, ao mesmo tempo, a possibilidade de negação da resistência da reinterpretação e permita o jogo da invenção metafórica e da imaginação. (SCOTT, 1995, p. 86)

A teoria da performatividade de gênero concebida por Judith Butler (2015) possui uma grande influência dos aspectos que compõem a teoria da linguagem de J. L. Austin, especificamente a teoria dos atos de fala que estabelece uma relação ativa entre sujeito e sociedade, sendo esta organizada a partir de normas e leis que possuem funcionalidade no discurso. Os processos de racialização e generificação dos corpos não ocorrem externamente aos discursos: não há a existência dos signos da raça e do gênero sem o discurso. Os discursos infundem aquilo o que é instituído enquanto raça e gênero nas sociedades. Basicamente, Austin

classifica os atos de fala em duas categorias: a) os *atos constataivos*, que são aqueles que descrevem um fato ou uma situação e b) os *atos performativos*, que são aqueles que ao serem proferidos fazem acontecer aquilo o que proferiram. Um exemplo muito popularizado que é citado em relação aos atos performativos é a definição do sexo da criança em gestação a partir de um exame de ultrassonografia: a sentença “é um menino” ou “é uma menina” declarada pela médica ou pelo médico que realiza o exame generifica e legitima o corpo em formação através da autoridade do discurso institucional/científico, algo que Butler caracteriza como *interpelação fundante*. A partir de então, uma sequência de atos vai ser gerada e praticada para que aquele corpo seja constituído enquanto um sujeito de sexo e gênero. Os *atos performativos* não são meras descrições corporais: eles dão definição aos corpos inscrevendo o signo do gênero “como se fossem parte de seu próprio sangue”, tornando-os inteligíveis a partir do que Butler chama de *quadro regulatório*. Porém, só a interpelação fundante não é suficiente para a garantia do sucesso da generificação do corpo: é necessário que a interpelação seja reiterada e repetida quantas vezes forem possíveis no decorrer da vida e existência do sujeito, através das normas e legislações impostas pelas autoridades institucionais para que o signo do gênero possa dissimular sua naturalidade, pois os jogos de poder são tendenciosos em ocultar e biologizar seu caráter histórico e cultural. Tal dinâmica é caracterizada por Butler como *citacionalidade*, em diálogo com o pensamento de Jacques Derrida. Entretanto, a repetição não gera a perfeição: é alto o grau de imprevisibilidade dos efeitos dos atos performativos, que estão sujeitos às agências e singularidades das subjetividades dos sujeitos. No caso da cultura Hip Hop, a citacionalidade ocorre em um contexto racializado, como argumenta a filósofa Kathryn T. Gines:

(...) O Hip Hop nos oferece um contexto ríscico para o desempenho dos gêneros sexuais e da sexualidade. Os processos repetitivos são a própria música (tocada repetidas vezes no rádio), os vídeos (apresentados com frequência na TV [e visualizados milhões de vezes na Internet]), os consumidores (nos quais os processos são inscritos quando ouvem o rádio e assistem à TV), mas também – talvez mais importante – os próprios artistas. Os artistas apresentam e representam um desempenho específico dos gêneros sexuais, forçando e reforçando percepções da [masculinidade e] sexualidade negra (e mesmo da moralidade negra) para todo o mundo. (WILLIAN; DERRICK, 2006, p. 111)

O signo da raça impacta de maneira decisiva as performatividades de gênero. A interpelação fundante do discurso além de generificar, também racializa corpos. As instituições de poder, como a família, a escola, a religião, a ciência, as plataformas midiáticas e, sobretudo, o Estado possuem poder discursivo para inscrever o signo da raça nos sujeitos. Em sociedades estruturadas pelo colonialismo e pelo sistema escravocrata europeu, o corpo negro é interpelado

violentamente pelos discursos de estereotipação do racismo, concomitantemente aos processos de subjetivação das crianças negras, como argumenta Frantz Fanon (2008). As crianças negras não estão incólumes ao racismo na infância, sendo posicionadas nas hierarquias raciais e traumatizadas pelo discurso outrificador desde pequenas. Os livros didáticos escolares, as revistas em quadrinhos, os desenhos animados, os brinquedos são os instrumentos adaptados e utilizados na prática da citacionalidade de gênero e raça: meninos devem brincar com bonecos de super heróis, mas esses bonecos possuem referências explícitas às masculinidades brancas; meninas devem brincar com bonecas de princesas, mas essas bonecas possuem referências explícitas às feminilidades brancas. São repetidas as normas imperantes de gênero e sexualidade, mas tais normas são racializadas, fazendo com que o que seja repetido seja as formas hegemônicas da branquitude de ser homem e ser mulher. O quadro regulatório além de um regime de cisgeneridade e heterossexualidade compulsória, compreende um regime de branquitude racial. Ou seja, as dinâmicas de citacionalidade da interpelação fundante para as pessoas negras implica uma grave complexidade quando as categorias raça e gênero são simultaneamente acionadas. A generificação de um corpo implica sua humanização: a construção discursiva de um sujeito que se encaixe nos padrões ditados pela branquitude heteronormativa, um “corpo que importa”, nos termos de Butler. A partir do momento que o corpo negro é discursivamente desumanizado pelo racismo é construído um “corpo que pesa”, que entendemos enquanto um corpo abjeto. Pensar a epistemologia butleriana para problematizar corpos detentores de masculinidades ou feminilidades negras é algo ainda em processo de experimentação e ensaio. É ainda extremamente necessário uma maior perturbação das relações entre gênero, sexo e raça, principalmente para podermos pensar sobre as possibilidades e estratégias de transgressão, subversão e dissidência dos corpos.

A possibilidade de agência dos sujeitos mediante os processos de generificação e racialização dos corpos é o que nos interessa no pensamento de Butler. Gênero é um signo vulnerável às escolhas subjetivas dos sujeitos, mas tais escolhas não são completamente livres pois as agências estão restringidas às matrizes da cisgeneridade e heterossexualidade compulsória. O gênero é construído pelo discurso e todo discurso é dotado de uma linguagem que antecede o sujeito: as palavras, expressões, termos, conceitos, normas, signos, códigos, símbolos e seus respectivos significados já estão historicamente estabelecidos por tais matrizes ideológicas. A agência do sujeito é exercitada a partir de interpretações, ressignificações e reorganizações dos elementos que sistematizam a vida social. Não existe um lugar “fora”, no qual o sujeito não tenha seu corpo atingido pelos marcadores sociais pré-estruturados. Podemos

constatar então que os homens negros constroem suas masculinidades não em dinâmicas de mimetismo ou clonagem das masculinidades hegemônicas, mas sim de decodificações destas. Mas será mesmo possível subverter o signo da raça, um signo que está inscrito culturalmente de maneira imperiosa na materialidade do corpo? Um exemplo muito interessante para reflexão é um hilário episódio da série *Atlanta* (2016), no qual em um programa de televisão um homem negro é entrevistado por um repórter sobre a sua identidade racial: mesmo sendo identificado socialmente como negro, o personagem sofre cotidianamente por ter sua branquitude negada, afirmando ser um homem transracial. Com melanina e crespitude acentuada e um fenótipo bastante negroide, o personagem performa nas cenas da reportagem o que ele caracteriza como comportamentos de um homem branco e chora em prantos para a câmera quando em uma das situações é chamado de negro em seu bairro (*nigger*, na expressão racista dos Estados Unidos). O sonho do homem é fazer uma transição de raça para se tornar branco. O roteirista Donald Glover, além de usar o humor para provocar discussões relevantes, expõe um grande problema. Se raça e gênero são construtos históricos e culturais, são realmente passíveis de subversão pelos sujeitos? A agência dos sujeitos em relação aos processos de racialização também está limitada: processos de embranquecimento e negação da raça são práticas frequentes não só aqui no Brasil, como também nos Estados Unidos. Até que ponto a agência dos sujeitos é uma subversão?

A tendência das relações de poder marginalizadoras e subalternizadoras é a tentativa de anulação, negação e imobilização da agência das populações negras, no nosso caso a agência dos homens negros na produção de imagens e representações de si. Mesmo com a invenção e propagação dos estereótipos raciais no imaginário coletivo, pudemos perceber práticas de negociação, conflito, subversão e transgressão que emergiram com mais potência com o advento dos ativismos políticos pelos direitos civis e contra o racismo em meados do século XX, compreendendo a prática da representação iconográfica enquanto uma estratégia política negra. Os estereótipos raciais foram posicionados historicamente nos discursos de maneira dominante e compreende o “cárcere inevitável” ao qual, metaforicamente, se referia Stuart Hall. Explodir a naturalidade e fixidez dos estereótipos raciais imbricados aos de gênero nos faz compreender que o sistema iconográfico de representação sobre os homens negros é uma das tecnologias do racismo, que possui a produção audiovisual como um de seus mecanismos de manutenção dos paradoxos de raça e gênero, sendo estes campos de articulação de poder nos quais são desenvolvidos jogos desiguais inscritos em práticas discursivas.

Assim, raça e gênero são também construídos através das imagens, produzidas pelo marketing, cinema, televisão, internet, dentre outras plataformas midiáticas que são manipuladas e agenciadas não só para a prática do Novo Racismo, nos termos de Paul Gilroy (2007), mas também pelos homens negros, como os homens negros rappers. Além da funcionalidade de promoção e divulgação musical compreendida no marketing da indústria fonográfica, o videoclipe nos interessa aqui como uma ferramenta de agenciamento de construções de imagens e representações de masculinidades pelos homens negros rappers. Em concordância com Thiago Soares (2012), o videoclipe transborda a sua função mercadológica e publicitária, pois pode ser caracterizado como um fenômeno social que engendra possibilidades de registro de vestígios de comportamentos, sociabilidades dos sujeitos, principalmente os que integram as sociedades urbanas. É através do videoclipe que podemos examinar como as masculinidades negras são construídas na atualidade e com quais representações sociais historicamente específicas elas dialogam.

Segundo a historiadora Joan Scott (1995), a categoria gênero implica quatro elementos que estão inter-relacionados: 1) os símbolos culturais disponíveis que evocam representações simbólicas de gênero; 2) os conceitos normativos de gênero impostos e fixados pelas instituições de poder (religiosas, educativas, científicas, políticas, jurídicas); 3) as subjetividades das identidades de gênero dos sujeitos sociais; 4) as traduções do modelo binário homem-mulher nos níveis político, institucional e organizacional. Assim, torna-se necessário compreender quais representações simbólicas são invocadas pelos homens negros *rappers* no contexto da produção audiovisual do *Gangsta Rap*, como tais representações simbólicas estão situadas nos conceitos normativos de gênero vigentes, quais relações tais representações possuem com as subjetividades dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent e como as mesmas são traduzidas e utilizadas no nível político.

Peles impenetráveis e armaduras de vibranium para corpos vulneráveis

Vimos, na primeira parte, que a prática do racismo, a partir da (re)produção de estereótipos raciais, é um mecanismo exaustivamente utilizado através dos tempos para colonização das populações negras em situação de diáspora, compondo um conjunto de imagens que habitam o imaginário racial coletivo nos Estados Unidos. Tal conjunto de imagens são provenientes do passado escravocrata e foi reinventado no período pós-abolicionista do

trabalho compulsório enquanto uma tecnologia de controle de corpos negros e manutenção do *status quo* dos paradoxos raciais. Enfrentando um grande teor de complexidade, vimos como os estereótipos raciais sobre os homens negros foram perpetuados e pudemos perceber que estratégias de negociação – como a inserção de atores negros no cinema hollywoodiano a exemplo do Sidney Poitier – e de subversão também foram possíveis – como o ciclo *Blaxploitation* no Cinema Negro estadunidense.

A produção audiovisual de videoclipes da cultura Hip Hop é considerada aqui como uma das extensões que deram continuidade aos processos de construções de imagens e representações de si agenciados pelos homens negros na transição dos séculos XX-XXI. Há uma forte relação que foi estabelecida entre a cultura Hip Hop e o audiovisual desde a década de 1980, que gerou filmes que hibridizavam o gênero ficcional com o documental, como os filmes *Wild Style* (1983), *Style Wars* (1983), *Beat Street – A Loucura do Ritmo* (1984) e *Breakin’* (1984). As primeiras notícias sobre a cultura Hip Hop que chegaram aqui no Brasil foram veiculadas principalmente através do Cinema, como retrata a experiência do *rapper* brasileiro MV Bill que conheceu o Rap através do filme *Colors – As Cores da Violência* (1988)¹⁹. *Rappers* como Tupac Shakur e Ice Cube se tornaram grandes atores a partir da década de 1990 e integraram o elenco de grandes filmes, como *Boys N The Hood – Os Donos da Rua* (1991), *Duro Aprendizado* (1995), a franquia *Friday* (1995, 2000 e 2002), *Juice* (1992) e *Poetic Justice – Sem Medo no Coração* (1993). A lista de *rappers*-atores é grande – como Common, T.I., Mos Def, LL Cool J, só para citar alguns – e inclui também os *rappers* Jay-Z e 50 Cent. A Rock-A-Fella Films, produtora e distribuidora ligada à Roc-A-Fella Records, empresa co-fundada pelo *rapper* Jay-Z, já produziu alguns filmes de maneira autônoma, porém não deu continuidade à produção audiovisual, totalizando somente quatro filmes: *Propriedade do Estado* (2002); *Ouro Branco* (2002); *Uma História Real* (2002) e *Death of a Dynasty* (2005). A carreira do *rapper* 50 Cent enquanto ator, apresentador e produtor foi sempre explorada durante toda sua trajetória artística, consolidada atualmente com a série *Power* (2014). A lista de filmes é considerável, na qual destacam-se os filmes *Fique Rico ou Morra Tentando* (2005), *A Luta de um Campeão* (2011), *Nocaute* (2015) e *O Rei das Armas* (2010).

A ascensão da cultura Hip Hop ao *mainstream* foi, dentre outros fatores, impulsionada pelo fascínio que a mesma causava ao cinema hollywoodiano em sua singularidade estética, caracterizando o que podemos chamar de *Hip Hop Cinema*. É importante ressaltar de antemão

¹⁹ Declaração feita em entrevista para o programa *Estação Plural*, da TV Brasil. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=zllgSd2FVy0>. Acesso em 26 jun. 2017.

que a experiência estética do filme e do videoclipe são diferenciadas, pois compreendem produtos confeccionados e consumidos de formas distintas. Não compreende objetivo desse trabalho desenvolver uma discussão densa sobre a estética do videoclipe, mas alguns aspectos relevantes serão abordados no decorrer do texto principalmente no exercício de análise das fontes audiovisuais.

A veiculação de vídeos de artistas negros, principalmente de Rap, constituiu um grande problema para a televisão estadunidense intimamente relacionado à postura racista da emissora Music Television (MTV), inaugurada oficialmente em 1º de agosto de 1981. A MTV foi acusada por artistas negros de praticar uma espécie de racismo institucional e censura midiática que eram manifestados na ausência significativa de vídeos protagonizados por artistas negros em sua programação regular completamente monopolizada por artistas brancos. Nota-se que havia uma intensa negligência e rejeição do Rap como da cultura Hip Hop de maneira geral pelas plataformas midiáticas, inclusive as administradas por negros, como as rádios negras. Mesmo com as políticas de inserção gradual e ocupação negra das mídias cinematográfica, jornalística e televisiva, a crise de representação das populações negras ainda persistia e a cultura Hip Hop começava a sentir seu impacto. Afinal, a realidade e o estilo de vida dos guetos eram incompatíveis com a estética e a identidade visual que a MTV e as mídias estadunidenses propunham para consumo coletivo. Em concordância com Paul Gilroy: “(...) O lugar dominante do rádio em matéria de fixar os limites da esfera pública negra como comunidade interpretativa tem sido cedido ao vídeo, a ponto de comprometer o poder do som e os princípios dialógicos que embasaram a construção do vernáculo negro no passado” (GILROY, 2007, p. 226).

Segundo Tiago Soares (2012), é a partir de 1983 que o videoclipe adquiriu uma funcionalidade para além de ser uma peça publicitária audiovisual utilizada para divulgação de um álbum de determinado artista, como o emblemático videoclipe do single *Thriller* de Michael Jackson: houve o estabelecimento da independência da imagem sobre a canção, tendência esta que se estendeu aos vídeos atualmente, como também ressalta Paul Gilroy (2007) em relação à popularidade das trilhas sonoras de filmes na década de 1990: “(...) O poder independente da música estava enfraquecendo, ao passo que a autoridade da cultura de imagem em relação à qual a música tornou-se cada vez mais parasitária crescia com firmeza” (p. 223). O *rapper* ScHoolboy Q, citado anteriormente na Parte I do texto, é um bom exemplo: para a divulgação do álbum *Blank Face LP* (2016) foi produzido um curta metragem fragmentado e disponibilizado em três partes via *YouTube*, possuindo como trilha sonora algumas faixas do

disco. Além da produção imagética ter adquirido maior autonomia em relação à canção, uma técnica de mercado também desenvolvida em 1983 é bastante presente na obra audiovisual dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent: a promoção de determinado produto através do videoclipe. São divulgados produtos da empresa *G-Unit* (como roupas e calçados, os fones de ouvido *SMS Audio*, a bebida energética *Street King* e a vodka *Effen Vodka*) e o champanhe *Armand de Brignac* (conhecido como *Ace of Spades*). É também frequente nos videoclipes cenas de filmes nos quais Jay-Z integra a trilha sonora, como *O Professor Alopardo* (1996), *O Corruptor* (1999), *Um Tira Muito Suspeito* (1999) e *O Gângster* (2007). Tal aspecto, dentre outros, revela o videoclipe enquanto um composto simbólico de caráter híbrido, fator que torna sua análise um exercício de difícil execução.

De acordo com a perspectiva de Thiago Soares (2012), mesmo se aproximando e dialogando da linguagem cinematográfica, o videoclipe deve ser tratado como um gênero televisivo que integra outros tipos de produtos fabricados pela televisão, como os seriados, os telejornais e telenovelas. Porém, sabemos que atualmente a cultura do consumo de videoclipes sofreu grandes alterações, migrando de maneira bastante significativa da mídia televisiva para a internet, através de sites, redes sociais e plataformas de *streaming*, proporcionando outros processos de recepção. Segundo o autor, existem alguns elementos linguísticos específicos que estabilizam tal categoria que devem ser destacados:

- 1) a ideia de **recorte, pinça ou grampo**: o videoclipe é um produto televisivo estruturado na noção de velocidade e em estruturas imagéticas sintéticas; possui um forte apelo comercial utilizado para propaganda e marketing de artistas, pois imbrica música, imagem e montagem. As imagens devem ser rápidas e instantâneas, priorizando o ritmo acelerado e a agilidade das cenas. É um produto de consumo da pós-modernidade.
- 2) a ideia de **montagem**: o videoclipe é uma bricolagem, um objeto caracterizado pela desarmonia, irregularidade estética, desnivelamentos e camadas visuais que, nos termos de Vitor Chklovski (*apud* SOARES, 2012), desautomatizam a linguagem cotidiana do espectador através da linguagem poética convidando-o para um jogo linguístico.
- 3) a ideia de **descontinuidade**: sendo uma bricolagem imagética e linguística, o videoclipe é composto por imagens flutuantes, fragmentadas e dispersas, sem intenções de regularidade e linearidade.

Refletir sobre gênero enquanto categoria analítica através da estrutura artística da bricolagem do videoclipe é constatar que as masculinidades, como qualquer outra espécie de construção possível que generifica e torna inteligível determinado corpo, são resultantes de processos de montagens e desmontagens simbólicas contínuas: um conjunto de códigos, símbolos, próteses, alegorias e artifícios são associados e manipulados repetidamente com a pretensão de produzir um certo ilusionismo de fixidez, rigidez e naturalidade nos corpos. Como foi abordado anteriormente, o quadro regulatório funciona como um roteiro pré-estabelecido pela cultura que normatiza e determina as fronteiras e limites dos gêneros, classificando os corpos a partir dos binarismos macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino, e, como o próprio conceito indica em sua enunciação, regula as práticas da performatividade. Ou seja, como sugere Sara Salih (2013), nas sociedades detentoras de culturas baseadas na heteronormatividade existem espécies de “scripts” de masculinidades e de formas de ser/existir homem, incitando a invenção e o estabelecimento de modelos e padrões de gênero a serem desejados e reproduzidos. Devemos pensar também o quadro regulatório além da categoria gênero-sexualidade, incluindo os limites raciológicos dos corpos demarcados em culturas coloniais expressados nos binarismos branco/negro, negritude/branquitude, historicamente estabelecidos aos sujeitos. “Scripts” de masculinidades e feminilidades implicam “scripts” de raça. Todo projeto colonizador opera através dos dispositivos de gênero e raça, acionados simultaneamente na máquina necropolítica.

As masculinidades, como vimos anteriormente, são passíveis de modificações e transformações ao longo do tempo pois são construtos históricos. As práticas de performatividade de gênero relacionadas aos homens e às masculinidades são temporais e detentoras de continuidades e descontinuidades: aspectos e elementos emasculadores são variantes entre as sociedades, culturas, contextos históricos e períodos temporais evocados, mas também podem se perpetuar. O regime de heterossexualidade compulsória, no caso dos Estados Unidos e de outros países que sofreram a experiência violenta e traumática da colonização, é estruturado a partir do colonialismo europeu que estabeleceu historicamente as formas dominantes de ser/existir homem e mulher. É inviável compreender as práticas de performatividade de gênero sem considerar seus fatores históricos de emergência. Quando se trata das masculinidades negras, somos dependentes da história e memória do colonialismo e da escravidão para tal exercício: não há como fugir disso. Em concordância com Paul Gilroy:

(...) Hoje a própria memória social da escravidão tem sido reprimida, ou deixada de lado, sendo que a tradição da lembrança dinâmica fundada por ela é assaltada de todos os lados. Embora o status de vítima que a escravidão confere e a

identidade de sobrevivente que ela promove sejam às vezes altamente valorizados, a memória da escravidão é vista sobretudo como um estorvo. É uma pele velha que tem que ser arrancada antes de que alguém possa ter a esperança de alcançar uma vida autêntica de amor racializado a si mesmo. (GILROY, 2007, p. 232)

A socióloga Claudine Haroche (2013) refletindo sobre o pensamento de Klaus Theweleit sugere a existência de estados corporais específicos relacionados à personalidade e à construção do eu em sua singularidade. A estrutura física e psíquica do homem negro submetido ao regime escravocrata, como afirma bell hooks (2010), é composta por uma virilidade resistente às torturas, mutilações e ao terror colonial, porém esconde em seu secreto o medo do desmoronamento psíquico: a vulnerabilidade psíquica e sentimental do homem negro escravizado poderia pôr em risco seu corpo e sua vida. Porém, as experiências de homens negros escravizados como Frederick Douglas (2012) e Solomon Northup (2014) evidenciam que, além do inevitável medo do desmoronamento, o medo da morte poderia desestabilizar por completo o homem negro. Para resistir e sobreviver era necessário inventar uma espécie de armadura de virilidade para dar suporte ao corpo e à *psique* negra masculina. As masculinidades negras são projetadas, metaforicamente, como a armadura do herói Pantera Negra: compostas de *vibranium*, metal fictício de resistência extrema; ou como a pele impenetrável do herói Luke Cage, protegendo os homens negros dos impactos do colonialismo e do racismo.

A fetichização da morte presente nas construções de masculinidades fascistas na Alemanha do início do século XX analisadas por Theweleit (*apud* HAROCHE, 2013) pode ser uma possibilidade de leitura das masculinidades ocidentais, nas quais as masculinidades negras estão inseridas. A repressão da sensibilidade, dos sentimentos e dos desejos era uma prática de repressão contínua das feminilidades, que ameaçavam constantemente os homens a serem tragados por uma fluidez emocional e sexual, vulnerabilizando seus corpos. Porém, tais masculinidades divergem da relação tênue dos homens negros com a morte. A fascinação masculina pela violência e pela agressão, mesmo que em alguns contextos se manifeste como um efeito das hierarquias de gênero e do domínio masculino, caracteriza-se para os homens negros como um dispositivo de resistência e sobrevivência racial. Performativizar a violência para os homens negros, mesmo que seja um exercício tóxico e nocivo, é empoderar-se. Como afirma Claudine Haroche:

(...) E visto que muitos elementos decodificados como ‘femininos’ constituíam aspectos intrínsecos da encarnação humana, ‘o outro’ desses fantasmas arriscava muito, no final das contas, a ser somente a existência humana enquanto tal. A fetichização fascista da morte parece confirmar essa conclusão, como continua a fazer a fascinação masculina pela violência e pela agressão em outros tempos e

em outros lugares. A recusa de Theweleit de estabelecer uma distinção nítida entre as masculinidades fascistas e as outras que não o seriam deu particularmente a pensar, levando alguns a avançar que as angústias masculinas de natureza fascista circularam sempre no Ocidente, e principalmente nos Estados Unidos. (HAROCHE, 2013, p. 175)

O vilão Cottonmouth da série *Luke Cage* (2016), brilhantemente interpretado pelo ator Mahershala Ali, é um ótimo exemplo para refletirmos sobre tal fenômeno. Em um fluxo de memória, Cottonmouth lembra de como sua infância foi traumática por ter sido oprimido por sua avó Mama Mabel, que reprimia seus aspectos afeminados, como sua introspecção e sensibilidade artística. A personagem Mama Mabel mostra na narrativa como o patriarcado negro emascula e viriliza os homens negros enquanto estratégia de sobrevivência e resistência. Cottonmouth aprende a "ser homem" com os ensinamentos da avó, que performatiza valores ditos masculinos para impor seu poder no mundo da cafetinagem e do crime, enquanto suas sensibilidades expressadas pelo seu talento para a música são desprezadas e controladas, pois ser sensível é sinônimo de impotência e vulnerabilidade. A construção da masculinidade negra se torna uma espécie de blindagem contra os processos de marginalização e subalternização nas sociedades racistas, empoderando-os através do signo do gênero. Aqui resalto o pensamento de Berenice Bento (2015) que nos ajuda a pensar o conceito de patriarcado enquanto algo muito reducionista e limitado para analisar as relações de gênero: Tanto homens quanto mulheres agem nos campos de forças para a construção das heteronormatividades. Cottonmouth passa por um ritual de iniciação ao crime por sua própria avó, se transformando em um gângster em suas dimensões violentas. Porém o que mais chama a atenção em sua performatividade é a continuidade de sua sofisticação para consumir música (por isso o Harlen's Paradise é um templo de culto às suas sensibilidades musicais), o estilo de se vestir na vida adulta (ternos belíssimos, sofisticados, impecáveis e sob medida) e o comportamento refinado, revelando a fluidez e complexidade de sua masculinidade que não permanece incólume às "ameaças" constantes da feminilidade, com a qual o personagem não hesita em dialogar e negociar. É entre seus aspectos afeminados e brutais que a humanidade de Cottonmouth enquanto homem negro emerge.

O caráter hiperbólico das masculinidades negras revela a estratégia desesperada de proteção do corpo e da *psique* masculina negra de sua vulnerabilidade social. O colonialismo e o regime escravocrata enfraqueceram simbolicamente o status de humanidade do homem negro, neutralizando sua potência, virilidade, honra e moral, tornando-se necessário restaurar esses valores como elementos humanizadores, que também funcionam como elementos de poder. Masculinizar-se para o homem negro é reivindicar sua humanidade, e para isso é necessária

uma corporificação de gênero para superar a descorporificação provocada pelo signo da raça. Como alerta Ta-Nehisi Coates a seu filho:

(...) Toda a nossa fraseologia – relações raciais, abismo inter-racial, justiça racial, perfilação racial, privilégio dos brancos, até mesmo supremacia dos brancos – serve para obscurecer o fato de que o racismo é uma experiência visceral, que desaloja cérebros, bloqueia linhas aéreas, esgarça músculos, extrai órgãos, fratura ossos, quebra dentes. Você não pode deixar de olhar isso, jamais. Deve sempre se lembrar que a sociologia, a história, a economia, os gráficos, as tabelas, as regressões, tudo isso acabará atingindo, com grande violência, o corpo. (COATES, 2015, p. 21)

Descorporificação é proposto e aplicado aqui como um conceito analítico identificado na escrita de Ta-Nehisi Coates (2015), que é caracterizado como uma espécie de terrorismo de raça: a humanidade do corpo negro é extirpada de maneira implacável pela força da violência. A descorporificação induz o homem negro a uma obsessão da posse plena de seu corpo e alma, produzindo fantasias de poder. Seja sob o açoitado do passado ou sob a atual violência policial e indústria do encarceramento, o homem negro não possui a plena consciência e liberdade de agência do seu próprio corpo, causando-lhe um certo mal-estar da pós-colonialidade, a melancolia a qual se refere Paul Gilroy (2012) em *O Atlântico Negro*. O corpo do homem negro está fragmentado e estilhaçado pelo olhar outrificador do opressor que o descorporifica, como acusa Frantz Fanon (2008) em *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Descorporificado, o homem negro não é um homem: é somente membros, órgãos, pedaços esquartejados de seu corpo: é o seu pênis e sua hipersexualidade macrofálica; é seus músculos e sua hipertrofia apta para os trabalhos pesados; é seu cérebro atrofiado, sua ignorância infantil e bestialidade animal; é seus traços fenotípicos grotescos e sua monstruosidade. Transformado como uma grande paródia do homem branco e sua masculinidade, o homem negro é obrigado a mimetizar a masculinidade da branquitude como uma forma de contemplação de sua humanidade perdida, ou melhor dizendo, roubada e negada. Como nos faz refletir mais uma vez Coates:

(...) Na América é tradição destruir o corpo negro; é uma herança. A escravidão não foi apenas o antisséptico emprestar do trabalho – não é tão fácil conseguir que um ser humano comprometa seu corpo contra seu próprio e elementar interesse. E assim a escravidão tem de ser ira casual e amputação aleatórias, o corte de cabeças e cérebros estourados sobre o rio enquanto o corpo procura escapar. É um estupro tão regular que chega a ser industrial. Não há um modo mais levado em dizer isso. Não disponho de hinos de louvor, nem de velhos *spirituals* negros. O espírito e a alma são o corpo e cérebro, que são destrutíveis – e, justamente por isso, tão preciosos. E a alma não escapou. O espírito não se alçou nas asas do gospel. A alma foi o corpo que alimentou o tabaco, o espírito foi o sangue que irrigou o algodão, e eles criaram os primeiros frutos do jardim americano. (COATES, 2015, p. 107)

A história dos homens negros nos Estados Unidos, no decorrer do século XX aos nossos dias, é a história de seus processos de (re)corporificação, ou seja, de reivindicação de sua humanidade e auto possessão. É através do signo do gênero que esse fenômeno irá ocorrer. No topo da hierarquia de poder lá está o homem branco rico heterossexual, modelo e expressão do poder em sua supremacia. Sabemos que o gênero tal qual o signo da raça é inscrito e materializado através dos corpos, mas, além disso, gênero é como a raça é vivenciada, em concordância com a ativista feminista negra Angela Davis (2016). Reconquistar seu status de humanidade e assumir seus privilégios enquanto homens em uma sociedade assimetricamente estruturada por desigualdades de gênero e sexualidade foi uma das estratégias de empoderamento adotada pelos homens negros no pós-abolição: era necessário superar o status de não-homem e desestruturar as hierarquias de opressão do sistema escravocrata. É perceptível nas narrativas de ativistas abolicionistas como Frederick Douglas (2012) um discurso inflamado de encorajamento dos homens negros, não só para as lutas pela abolição da escravatura mas também para o constrangimento do medo, desafiando a uma ruptura definitiva da cadeia de subordinação colonial estabelecida pelo homem branco. Como afirma Angela Davis (2016), havia o permanente desencorajamento da supremacia masculina entre os homens negros que os impedia de aspirar a papéis sociais clássicos relacionados aos homens, como o de chefes e provedores de família, transformados em unidades de trabalho lucrativas juntamente com as mulheres e crianças negras.

O caráter insubmisso e insubordinador das masculinidades negras evidenciado nas experiências de Frederick Douglas, problematizadas por Paul Gilroy (2012) enquanto decodificações da dialética entre senhor-escravo de Hegel – uma dialética de masculinidades separadas pelo abismo raciológico da colonização – podem configurar uma tradição herdada pelos ativismos e militâncias negras dos processos de resistência e sobrevivência dos homens negros ao terror colonial escravocrata. Cravar as unhas no pescoço do senhor fazendo-o sangrar em estado de possessão da ira que explode no combate corporal, descrito de maneira emocionante por Frederick Douglas (2012) em sua autobiografia, definem um certo caráter libertador que possuem as masculinidades negras. A agência do homem negro escravizado é impulsionada pelo desejo fulminante de liberdade, que o ressuscita do sepulcro de sua morte social, trazendo sua humanidade brutalmente aniquilada de volta à vida. A atmosfera de tensão e ameaça estabelecida pelo terror colonial é subvertida quando o homem negro escravizado perde o medo da morte, pois já se encontra morto em uma morte decretada pelo colonialismo: há a tomada de consciência do escravo, que está imersa em uma espécie de luto ampliado. A

ambivalência das relações coloniais de poder ao mesmo tempo que determina mercadologicamente preços aos corpos negros, os desvaloriza de maneira extrema a partir da desumanização. O homem negro escravizado não tem o que perder, pois na economia simbólica da escravidão o mesmo não vale nada. A perda do medo da morte é a linha de fuga para o reino da liberdade. Nas palavras de Nina Simone²⁰, “liberdade pra mim é isso: não ter medo”. A resistência e sobrevivência aos processos de opressões coloniais emascula os homens negros, e masculinizar-se significa a reconquista da humanidade, da determinação, da dignidade, da independência, da autoconfiança, do respeito próprio, como relata Douglas (2012). A ordem de poder estabelecida entre senhor-escravo é transgredida a partir da contraviolência. É uma oposição criticada por Paul Gilroy (2012) por um forte masculinismo, mas é uma perspectiva interessante para a compreensão dos jogos de poder no campo de forças da *plantation*.

O conceito de masculinidade hegemônica de Connell (2013) torna mais compreensível a configuração das hierarquias de poder sustentadas principalmente pelos signos de gênero, raça e classe, como também quais são as posições ocupadas pelos homens negros nas relações sociais aqui tensionadas. Dentre os aspectos que compreendem o conceito, podemos destacar:

- 1) As masculinidades hegemônicas são compostas por um conjunto de práticas padronizadas e estabelecidas como modelos, como atitudes, ações, comportamentos, ideologias, papéis sociais e identidades, possuindo como objetivo principal a dominação das mulheres e outros gêneros dissidentes que desobedeçam os binarismos macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino. Tal conjunto de elementos possuem consenso cultural e compõem as formas mais honradas de ser/estar homem nas sociedades, porém é suscetível a contestações e influências recíprocas de outros modelos.
- 2) Geram estereótipos de gênero relacionados aos homens e às masculinidades: homens devem ser sempre autônomos, autoconfiantes, líderes, agressivos, fortes, aventureiros, arrogantes, possuir poder de decisões, capacidade de domínio, assertividade, rusticidade, realização, dentre outros. Os valores humanos são generificados e racializados, estabelecendo expectativas e desigualdades entre os indivíduos.
- 3) As masculinidades hegemônicas estruturam, ascendem e ocupam historicamente os lugares mais elevados das hierarquias sociais através da cultura das instituições de

²⁰ Ver o documentário *What Happened, Miss Simone?* (2015).

poder e da persuasão de benefícios e privilégios herdados do domínio masculino heterossexual compulsório. Em sociedades como os Estados Unidos, a tradição herdada é proveniente do sistema colonial e escravocrata.

- 4) Tais hierarquias são mutáveis, suscetíveis a mudanças e transformações históricas, produzindo novas estratégias de manutenção do poder e linhas de fuga, como também redefinições dos padrões de masculinidades vigentes, porém pretendem a dissimular um caráter fixo, estático, rígido e principalmente naturalizado através de uma centralidade e univocidade discursiva.
- 5) É veementemente assumida por uma minoria populacional masculina, porém exige um pacto ideológico com todos os outros homens que devem se posicionar e legitimar a subordinação feminina e dos outros gêneros dissidentes. Tal pacto é o fator que garante a supremacia dos homens, mas não neutralizam suas hierarquias internas estruturadas por outros marcadores sociais, como raça e classe.
- 6) Presumem a subordinação de masculinidades não hegemônicas: classificam, subjagam e subordinam outras possibilidades de construtos de masculinidade, que passam a funcionar enquanto contrapontos e anti-paradigmas masculinos. Há a deslegitimação e exclusão de qualquer variação de comportamento não sancionado pela matriz hegemônica e que não se adeque aos seus preceitos.
- 7) São construídas em, basicamente, três níveis, compondo uma geografia das masculinidades: localmente, face a face das famílias, organizações e comunidades imediatas; regionalmente, no nível da cultura ou do Estado-Nação; globalmente, nas políticas transnacionais mundiais, plataformas midiáticas e economia.
- 8) Desenvolvem e praticam algumas estratégias de manutenção do poder, como a desumanização de outros grupos sociais, causando um definhamento da empatia e do envolvimento emocional e subjetivo entre os indivíduos, mostrando-se como experiências de vida e existência não satisfatórias, além de estabelecerem a dominação masculina em novas condições em uma tentativa vã de neutralização de conflitos: estratificam políticas de identidades, potencializam suas contradições e se revelam enquanto arenas de permanentes tensões.

É possível perceber de antemão que as masculinidades negras são bastante incompatíveis com essas características descritas, podendo ser analisadas enquanto masculinidades não-hegemônicas, masculinidades subordinadas, masculinidades marginalizadas ou masculinidades de protesto. Além de divergirem e se oporem de maneira

significativa das matrizes hegemônicas, as masculinidades não-hegemônicas, segundo Connell (2013), são construídas por classes trabalhadores em contextos localizados e carentes de recursos e autoridade institucional, compostas por homens etnicamente marginalizados e marcadas pela reivindicação expressiva de poder. No aspecto número cinco foi destacado que existem intra-hierarquias entre as masculinidades, pois outros marcadores sociais como raça e classe posicionam os homens de maneiras diferenciadas na macro-hierarquia: para a compreensão da assimetria e complexidade destas é necessária uma visão holística das relações, como propõe a perspectiva interseccional. Mas quais são as dimensões e os limites do poder e domínio masculino negro?

Esse questionamento é obviamente amplo para a proposta deste trabalho. Dentre as imagens que mais circulam e estão em evidência atualmente sobre os homens negros estadunidenses, rappers, atletas e atores são as mais frequentes nas plataformas midiáticas. Homens negros que conseguiram ascender economicamente através da música, dos esportes e do cinema, além de obterem o glamour da fama. Seus corpos negros proporcionaram além do privilégio de gênero, o privilégio de classe. As narrativas biográficas de homens negros famosos, como as autobiografias de Jay-Z e 50 Cent, costumam relatar minuciosamente as memórias de suas vidas antes da glória, do dinheiro e da fama. Porém, quando se trata de homens negros, seus privilégios de gênero e classe estão contaminados pelo signo da raça. Atualmente o jogador de basquete LeBron James²¹ desabafou para a imprensa após sua residência ser pixada por racistas que não importa o quanto você é rico ou famoso: o racismo irá sempre pairar como um espectro, rondar como um fantasma aterrorizando as pessoas negras. Mas para os homens negros os privilégios de gênero e classe não perdem sua potência e podem ser manipulados para a prática de opressões pois, como afirma Connell (2013), quanto mais baixos os níveis de escala social, quanto mais privilégios em crise, maior a relevância dos valores masculinos e a necessidade de compensação da insuficiência ou ausência de poder. Homens negros podem inibir sua inferioridade racial através dos signos do gênero e da classe, mecanismos que podem gerar a prática da violência. O machismo, a misoginia, o sexismo, os preconceitos e fobias de gênero e sexualidade podem ser manifestações de dinâmicas de compensação dos homens negros, principalmente dos homens negros rappers.

Entretanto, um episódio histórico envolvendo o pugilista e ativista negro Muhammad Ali colocou em xeque as masculinidades negras e as políticas racistas estadunidenses de

²¹ Ver: <https://www.foxsports.com.br/news/307005-nao-importa-o-qual-foi-famoso-voce-seja-ser-negro-e-dificil-diz-lebron-apos-ataque-racista-em-sua-casa> Acesso em: 26 jun. 2017.

controle e disciplinarização dos homens negros. Convocado para se alistar para lutar na Guerra do Vietnã (1955-1975) juntamente com outros atletas, Muhammad Ali no auge da sua carreira no Boxe é atingido pelo jogo de dissimulação do Estado que reivindicava seu status de “cidadão norte-americano” através do signo da nacionalidade, fomentado pela ideologia imperialista e pelo patriotismo em tempos de Guerra Fria. Negando-se veementemente a se alistar e consequentemente preso e impedido de lutar, Muhammad Ali levantou-se contra o Estado denunciando o projeto necropolítico de extermínio de homens negros nos campos de batalha vietnamitas: uma vez que historicamente pessoas negras sofreram processos coletivos de desumanização, o status de cidadãos norte-americanos não é legitimado para as mesmas, massacradas pelas guerras desde o processo de independência das 13 colônias (1776), tornando absurda a obrigatoriedade de lutar por uma nação na qual não possuem reconhecimento histórico em sua construção e emancipação. Assim, nesse contexto o homem negro, mais uma vez, sofre de maneira trágica: seu status enquanto “homem” é acionado dissimuladamente através do signo da nacionalidade pelo próprio Estado genocida que sacrifica homens negros na carnificina cotidiana para a manutenção de sua hegemonia. Em uma manobra macabra do racismo institucional, o Estado finge reconhecer a humanidade do homem negro para promover uma limpeza étnica em nome da pátria de sangue.

O caso de Muhammad Ali está situado em um contexto histórico no qual a virilidade masculina ocidental sofreu o impacto das grandes guerras no século XX: ao mesmo tempo em que o grau de vulnerabilidade das masculinidades aumentava diante do cenário bélico, homens negros se utilizaram da virilidade enquanto um valor fundamental para a construção de suas posturas e condutas políticas, seja nas lutas e movimentos negros nos Estados Unidos ou nas lutas de descolonização no continente africano. Retomando o pensamento de Stuart Hall, a figura do militante negro viril se tornou a principal representação iconográfica dos movimentos negros:

(...) A crítica feminista negra tem mostrado como a resistência negra ao poder patriarcal do branco durante a década de 1960 vinha, muitas vezes, acompanhada pela adoção de um estilo exagerado da ‘masculinidade do homem negro’ e pela agressividade sexual dos líderes negros em relação às mulheres negras. (HALL, 2016, p. 216)

Enquanto havia a ameaça constante de degeneração das masculinidades diante das guerras, homens negros propunham uma nova política para as masculinidades negras. A capa de 1968 da revista *Esquire* na qual Muhammad Ali posa enquanto São Sebastião alvejado de flechas em uma expressão dramática é um dos símbolos icônicos que pode representar essa

política, ao lado da fotografia de Huey Newton, Ministro da Defesa do partido dos Panteras Negras, sentado em uma pose austera impondo uma lança em uma mão e uma arma na outra: homens negros estavam sob ataque constante e precisavam agir em sua legítima defesa.

Figura 48 – Muhammad Ali na capa da revista *Esquire* (1968)

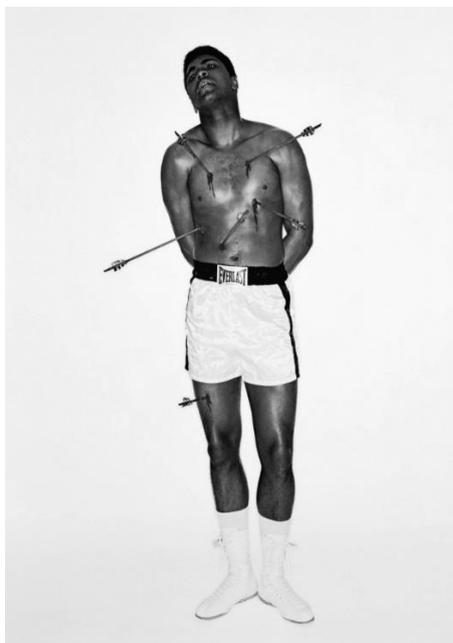


Figura 49 – Ministro Huey P. Newton em pôster dos Panteras Negras



Podemos constatar, então, que a crise das masculinidades hegemônicas não só estava relacionada às ameaças constantes das guerras, como também ao pós-abolição do trabalho escravo nos Estados Unidos. A invenção da liberdade dos homens negros estava implicada à

reinvenção de suas masculinidades, provocando conseqüentemente a desestabilização das masculinidades senhoriais do passado colonial. Por isso as leis *Jim Crow*. Por isso os linchamentos. Por isso as seitas segregacionistas. Por isso a necessidade de um novo sistema iconográfico de mitos e estereótipos sobre o homem negro. As masculinidades não estão isoladas umas das outras e estão sempre em diálogo, negociação e conflito, pois raça e gênero são marcadores sociais relacionais e se auto influenciam. Ou seja, homens negros não simplesmente imitam as masculinidades hegemônicas para se empoderarem, mas sim são influenciados por estas pois exercem um grande fascínio com seus privilégios e domínio. O poder é racializado e generificado pelo homem branco, que se utiliza da descorporificação do homem negro para tentar impedir seu empoderamento através da corporificação de gênero. O homem negro é um não-homem por ser negro; não sendo homem, não possui os privilégios de gênero.

American horror dream

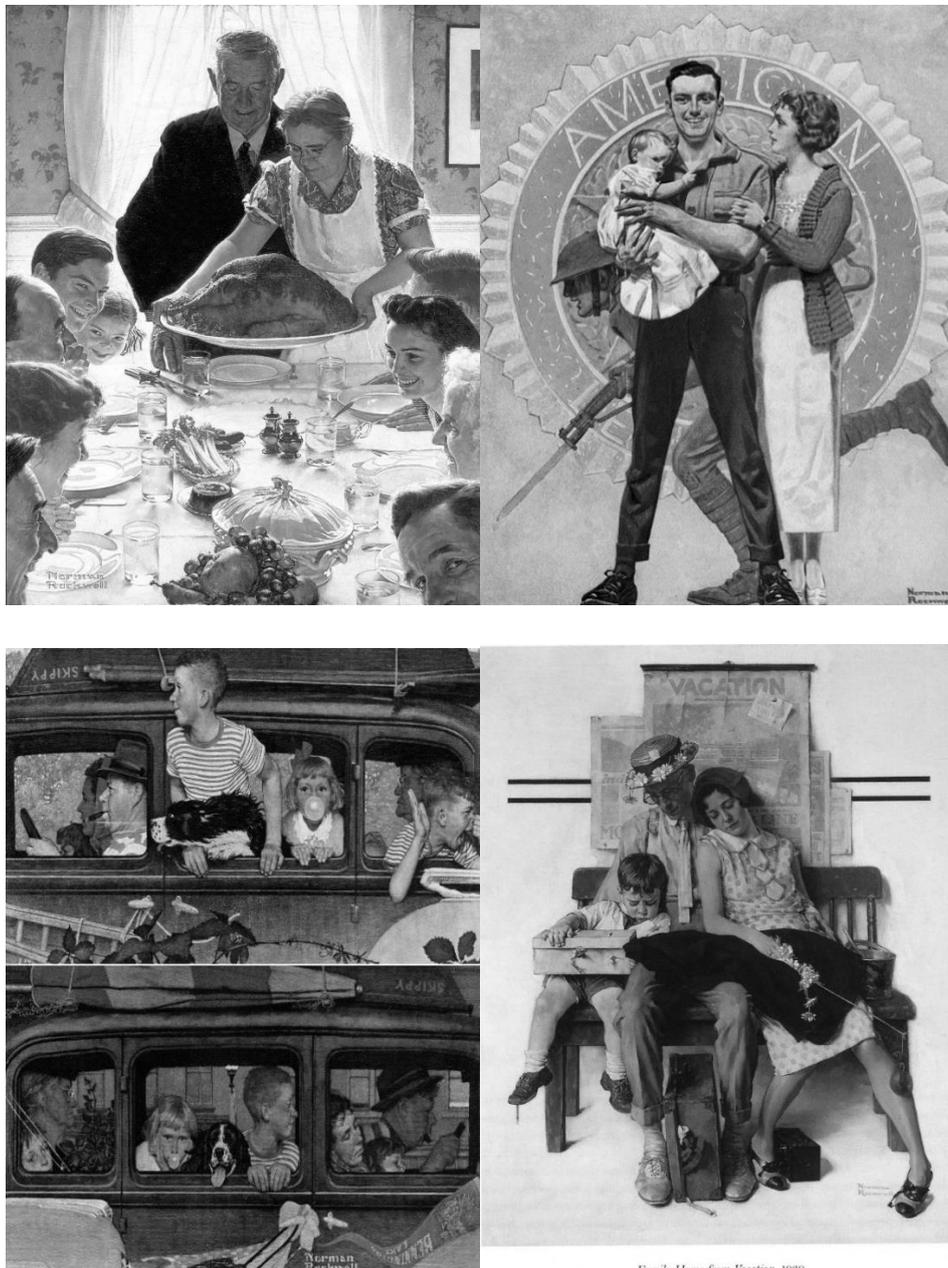
Outros fatores devem ser considerados para tentar compreender como as masculinidades negras estão situadas no regime de branquitude e heterossexualidade compulsória estadunidense. O *American Dream* e o *American Way of Life* interferem de maneira decisiva nas masculinidades *rappers* e são *ethos* que se manifestam nos símbolos e códigos de masculinização dos homens nos Estados Unidos. Podemos caracterizar como *American Dream* o conjunto de ideais de liberdade e oportunidades para o sucesso e prosperidade, valores manifestados na mobilidade e ascensão social entre os indivíduos, impulsionados pelo empenho individual e trabalho pesado que funcionam a partir da lógica meritocrática, pois em uma sociedade na qual todos são livres, detentores de capacidades, habilidades e privilegiados com as oportunidades que são oferecidas, a felicidade pode ser obtida por qualquer um, compreendida na acumulação de grandes riquezas, no sucesso extremo ou simplesmente em uma vida melhor para todos os cidadãos, irrestritamente. O *American Dream* está historicamente enraizado na Declaração da Independência dos Estados Unidos da América (1776) que fundou simbolicamente um “sonho nacional oficial”: direitos inalienáveis à vida, liberdade e busca da felicidade são coletivamente desejados e perseguidos, transformando os Estados Unidos em uma nação sedutora e magnética para estrangeiros e imigrantes fascinados com seu estilo de vida, o *American Way of Life*, que sofreu inúmeros processos socioculturais de ressignificação através dos tempos.

O surgimento desse *ethos* também remete ao mito de origem dos Estados Unidos, criado a partir da imigração puritana provocada pela perseguição religiosa na Inglaterra do século XVII. A colonização britânica foi a responsável pela propagação do cristianismo protestante na América do Norte, que surgiu após os movimentos de Reforma liderados por Lutero na Alemanha do século XVI. As críticas dos sacerdotes reformistas aos dogmas (verdades absolutas) da doutrina religiosa e à corrupção da Igreja Católica provocaram um período de grandes transformações no cristianismo, originando o protestantismo que assumiu várias outras vertentes por toda Europa, como o anglicanismo na Inglaterra. Não satisfeitos com os efeitos da Reforma, protestantes radicais e mais rígidos se revoltaram contra a Igreja Anglicana através da Revolução Puritana no século XVII, defendendo o calvinismo e rejeitando as persistentes influências da Igreja Católica. Reprimidos e perseguidos pela inquisição britânica, os puritanos começaram a migrar da Inglaterra para outros territórios com maior liberdade para suas ideologias e práticas religiosas. Em novembro de 1620, 102 peregrinos ingleses desembarcaram em Plymouth, uma das colônias da Nova Inglaterra situada geograficamente na ponta nordeste dos Estados Unidos. Como diz o astronauta interpretado por Matt Damon no filme *Perdido em Marte* (2015), se você cultivar plantas em algum lugar, você o coloniza: após uma grande colheita agrícola no século XVII, o governador John Winthrop promoveu uma grande celebração para dar graças ao Senhor, instituindo o Dia de Ação de Graças comemorado até hoje toda quarta quinta-feira do mês de novembro nos Estados Unidos, transformado em feriado nacional no ano de 1863 pelo presidente Abraham Lincoln. A violência colonial e o genocídio indígena estadunidense foram substituídos pelo mito do banquete de confraternização e união das raças, instituindo a ética protestante puritana como um dos instrumentos de dominação, opressão e extermínio em massa de inúmeras etnias indígenas e escravização de povos africanos.

As ilustrações veiculadas através da revista *The Saturday Evening Post* do artista plástico estadunidense Norman Rockwell traduzem iconograficamente manifestações simbólicas do *American Dream* na primeira metade do século XX, principalmente nas imagens produzidas no decorrer da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), período no qual era necessário configurar uma imagem pública da nação não só para fomentar o patriotismo, como também para configurar a imagem internacional do país que deveria ser propagada para o mundo. As imagens da obra de Norman Rockwell são representações sublimes e graciosas de branquitude, nas quais a felicidade é exacerbadamente um privilégio das pessoas brancas. Famílias nucleares em situações cotidianas, alegres, divertidas e agradáveis, nas quais a figura

do patriarca é destacada e centralizada ocupam a maioria das imagens, como podemos constatar a seguir. O *American Dream* é um mundo branco que cega os olhos das pessoas negras com sua luz obscura, induzindo-as a construir seus ideais de vida e existência a partir dos modelos impostos pelo sistema iconográfico de representação. Após a Segunda Guerra Mundial, as ambições e os interesses megalômanos do *American Dream* foram canalizados para objetivos mais específicos, centralizados na propriedade doméstica e na cultura do consumismo que começava a ganhar mais força a segunda metade do século XX. A propriedade do carro próprio, de eletrodomésticos e a possibilidade de financiamento da faculdade dos filhos são alguns exemplos.

Figuras 50, 51, 52 e 53 – Ilustrações de Norman Rockwell



Family Home from Vacation, 1950

O *American Dream* está bastante presente nas narrativas fílmicas hollywoodianas, como o filme *Scarface* (1983), do cineasta Brian de Palma, na qual o personagem Tony Montana, interpretado por Al Pacino, é um imigrante fascinado pelo capital que foge do regime comunista cubano para os Estados Unidos com o sonho de ascensão econômica e social, que se concretiza através da sua inserção no narcotráfico em pleno *boom* da cocaína nos anos 1980. Os chamados “filmes de gângsters” são, em sua grande maioria, filmes compostos de personagens detentores de masculinidades contra-hegemônicas. O *American Dream* e o *American Way of Life* não só determinam modelos para as masculinidades, mas modelos de vida que devem ser adotados e reproduzidos. Há o conseqüente estabelecimento de um paradoxo simbólico entre vidas que importam e vidas que não importam, como propõe a epistemologia butleriana, limitando as formas de existência humana e a própria ideia de felicidade. O *American Dream* é o que regulamenta e padroniza a vida social dos corpos que importam, através dos regimes de branquitude racial, cisnormatividade, heterossexualidade, riqueza capitalista e moral cristã ocidental. Aos corpos que não importam, que anteriormente chamamos de abjetos, sucumbem no que podemos chamar de *American Horror Dream*: a sistemática subalternização e marginalização social, a violência epidêmica, o genocídio e a necropolítica, nos termos de Achille Mbembe (2017).

O *American Dream* e o *American Way Of Life* são interpretados aqui como efeitos do poder biopolítico estadunidense. O conceito de biopolítica de Michel Foucault (1999) compreende uma tecnologia de poder que disciplina, normatiza e regulamenta a vida humana, porém pode exercer o direito de matar e a função do assassinio através do mecanismo do racismo, que é acoplado à tal tecnologia. Tem por objetivo “fazer viver e deixar morrer”: mesmo possuindo como projeto o prolongamento das vidas, a longevidade humana, possibilitar a perpetuação da espécie, proteger os corpos de possíveis acidentes e proporcionar qualidade de vida para os corpos deficientes, a biopolítica através do mecanismo do racismo é uma tecnologia de poder que também reivindica e exerce implacavelmente o poder de morte. A biopolítica classifica e determina arbitrariamente os corpos que devem viver e os corpos que devem morrer, agindo incisivamente em suas dimensões biológicas. Como vimos a partir do pensamento de Judith Butler, a aniquilação dos corpos abjetos garante a qualidade de vida dos corpos que importam: é preciso eliminar e exterminar os tipos biológicos inferiores para que os tipos biológicos superiores possam triunfar; raciocínio presente no sistema escravocrata europeu, na ciência eugênica nazifascista e na atual indústria do encarceramento: os corpos degenerados e anormais vulnerabilizam e colocam em perigo os corpos perfeitos. O dispositivo

da raça legítima e autoriza o extermínio das populações negras: é a condição aceitável e justificável para exercer o poder da morte do Estado biopolítico, um aparelho dotado de uma soberania que extrapola os limites da morte, experimentado historicamente a partir do colonialismo que estabeleceu a *plantation* enquanto um laboratório. A necropolítica é uma sofisticação e atualização do conceito proposto por Foucault a partir do pensamento de Achille Mbembe (2017): compreende a prática do genocídio a partir do racismo acionado tanto pelos instrumentos, tecnologias e mecanismos de disciplinarização quanto de normatização dos corpos e da vida social, provocando o fenômeno da industrialização da morte. É a estarrecedora perpetuação de um holocausto negro que dura séculos na história da humanidade, inaugurado pela modernidade europeia.

Atores, atletas, músicos, e principalmente *rappers* são celebridades negras representadas por imagens altamente ambivalentes como alerta Stuart Hall (2016), em seus estudos sobre a obra de Richard Dyer, *Corpos Celestiais*. A fama de tais homens negros consegue fazê-los alcançar um estágio complexo de transcendência, permitindo que seus corpos possam ser lidos socialmente de formas distintas. Um exemplo muito presente na produção cinematográfica atualmente é o atleta e ator O.J. Simpson, como podemos constatar nas produções *American Crime Story: O Povo Contra O.J. Simpson* (2016), brilhantemente interpretado pelo ator Cuba Gooding Jr., e *O.J. Simpson: Made In America* (2016), vencedor do Oscar 2017 na categoria Melhor Documentário. Acreditando veementemente que poderia transcender o fato de ser negro, O. J. Simpson assumiu durante toda sua carreira uma personalidade pública carismática, sedutora, fascinante e magnética que assustadoramente reverberou e influenciou no crime de duplo assassinato pelo qual foi julgado na década de 1990. Óbvio que um caso profundo como esse não vai ser problematizado aqui, porém a persona de O.J. Simpson e o que sua imagem representa para as masculinidades negras é o que nos interessa. O.J. é um símbolo de ascensão social, sucesso e heroísmo fabricado pelo *American Dream*, o homem negro que conseguiu superar o sortilégio da cor e o estigma da pobreza através do trabalho, empenho e mérito pessoal. Juice era um modelo de inspiração tanto para homens brancos quanto para homens negros, unindo-os através da paixão masculinizada pelo esporte, mas acima de tudo pelo poder.

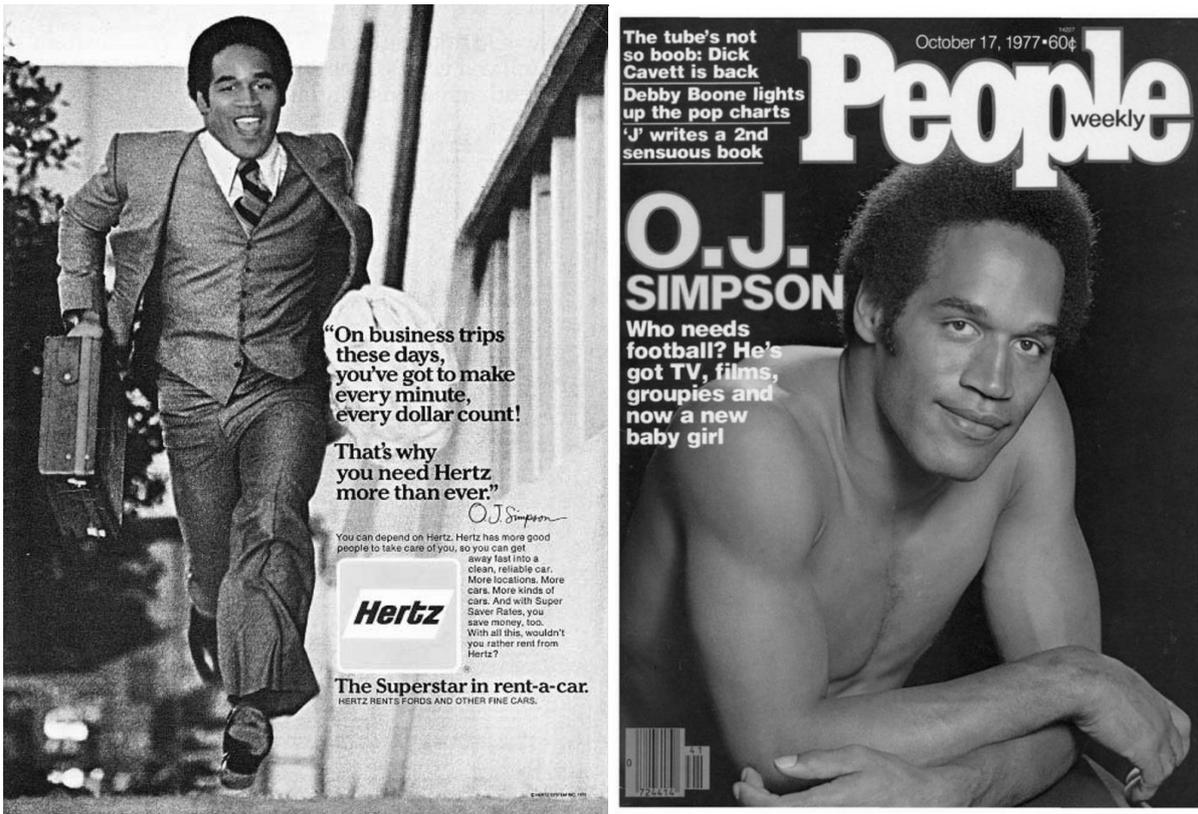
Patricia Hill Collins (2004) argumenta que na década de 1980, mesmo ainda com todo processo de subalternização e marginalização, a população negra começou gradativamente a ter maior acesso às escolas, universidades, bairros habitados majoritariamente por brancos e ao mercado de trabalho, permitindo ao homem negro reconfigurar sua imagem a partir da ascensão

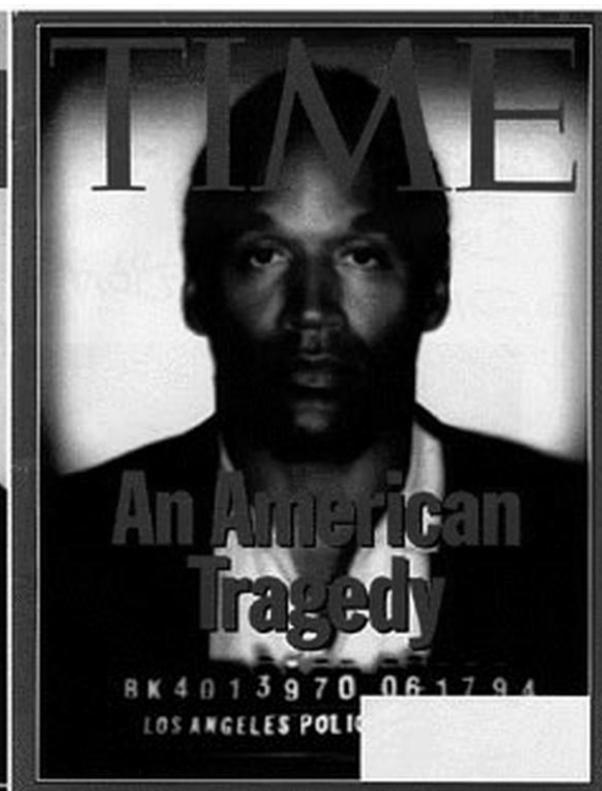
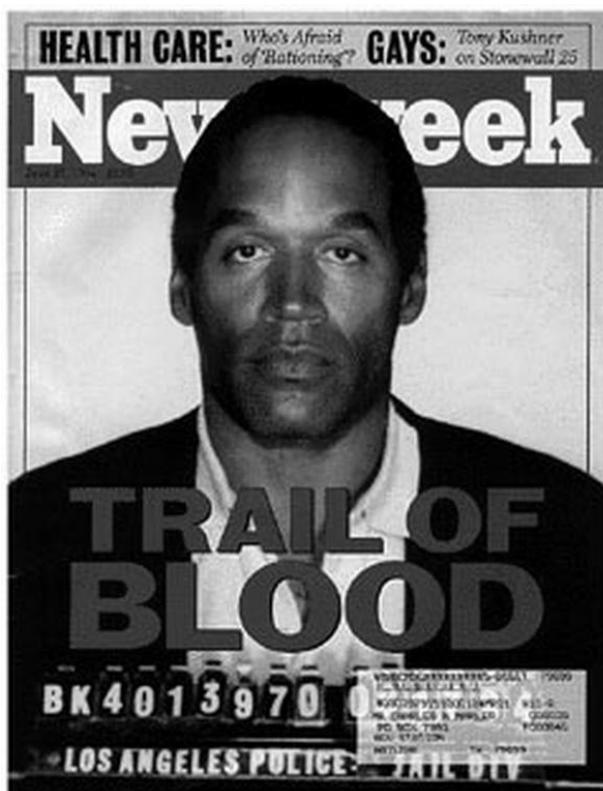
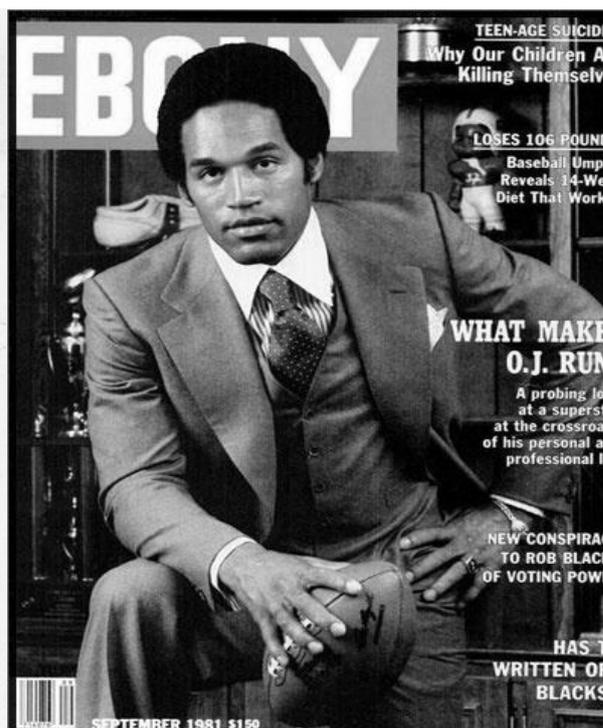
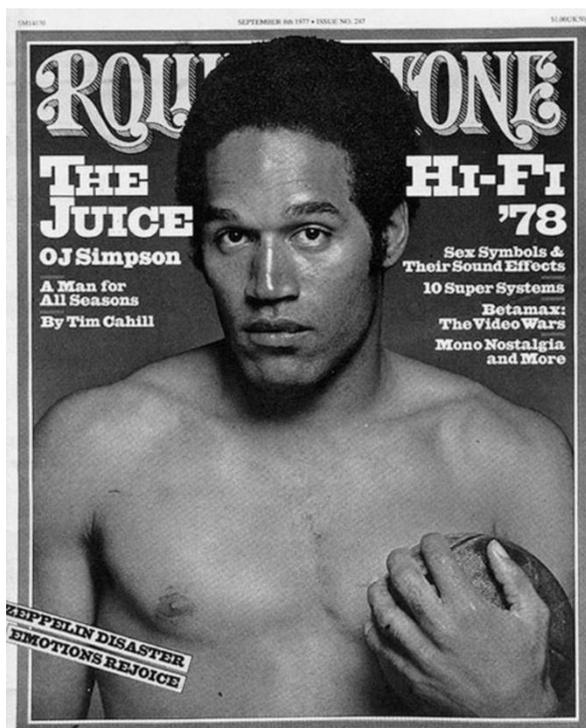
de classe. Isso já havia sido incitado a partir do ciclo racial do cinema hollywoodiano, como vimos a partir dos filmes do ator Sidney Poitier. A imagem do homem negro não ameaçador, divertido, simpático, amigável, sexualmente seguro e bem sociável principalmente com as pessoas brancas configura uma espécie de estereótipo chamado de *black sidekick*, bastante presentes em seriados estadunidenses como a famosíssima série *Um Maluco no Pedaco* (1990-1996), evidente nos personagens do Tio Phil e do Carlton: homens negros respeitáveis, sofisticados, ambiciosos em suas carreiras profissionais, integrantes de uma família nuclear negra, frequentadores da alta sociedade branca de Bel-Air, que seguem uma espécie de roteiro social de civilidade masculina baseado em valores racializados e generificados pela branquitude masculina, a todo momento satirizado e ridicularizado pelo personagem de Will Smith. O estereótipo do *black sidekick* é um dos mais presentes nas produções audiovisuais dos Estados Unidos na era pós-direitos civis: era necessário dissimular um processo de integração e inclusão da população negra, expressando uma superação ilusória do racismo que ainda pulsava na vida social. O atleta O. J. Simpson é um exemplo real perfeito de uma masculinidade negra *black sidekick*: o homem negro que aproxima-se da masculinidade branca, mas não pode tocá-la, assumindo um discurso e uma postura social de sublimação da raça compactado com o *American Way of Life*. Segundo Collins (2004), as plataformas midiáticas estabeleceram uma nova política de imagem para as masculinidades negras através do estereótipo do *black sidekick*, invisibilizando a questão de raça, desassociando as masculinidades negras de imagens de criminalidade e violência e colocando as masculinidades negras sob a autoridade branca.

A tragédia que compreende a vida do atleta O.J. Simpson nos revela que a transcendência do signo da raça é uma ilusão. Mesmo representando o homem negro disciplinado, sociável, sofisticado e civilizado, O.J. Simpson era um homem negro explorado em suas dimensões físicas e simbólicas ambíguas. Como podemos perceber nas imagens a seguir, é o corpo de O.J. que está sendo simbolicamente exposto. É um empresário que não tem tempo a perder por conta de seus negócios, mas é sua potência física enquanto atleta que é evidenciada na peça publicitária da empresa Hertz. É um pai de família que acabou de ter uma filha, mas na capa da revista *People* é fotografado sem camisa evidenciando sua virilidade e força física. É um atleta com fama e sucesso, mas é um símbolo de sexualidade como sugere a capa da revista *Rolling Stone*. Mesmo sofisticado e requintado, a bola oval é seu acessório obrigatório como um apêndice de seu corpo mercantilizado pelo esporte e pelas plataformas midiáticas, como podemos ver na capa da revista *Ebony*. A fama que transformou Juice em um corpo celestial também o lançou nas profundezas da abjeção: pagou todos os preços por

assassinar uma mulher branca, sua esposa Nicole Brown Simpson, símbolo de grande valor na economia simbólica entre homens brancos e negros. Com sua glória obscurecida na capa das revistas *Time* e *Newsweek*, a raça triunfava sobre a imagem pública de O.J. Simpson que se tornava em um criminoso em potencial.

Figuras 54, 55, 56, 57, 58 e 59 – O. J. Simpson na peça publicitária da *Hertz* e na capa das revistas *People*, *Rolling Stone*, *Ebony*, *Newsweek* e *Time*





Toda violência física e simbólica engendrada através das relações sociais entre homens negros e homens brancos é fomentada a partir do sentimento de inveja, como propõe o pensamento de Frantz Fanon (1968). Nos processos de subjetivação no contexto pós-colonial, homens brancos ejetam através da estereotipação racial tudo aquilo que rejeitam para si a partir de dinâmicas de outrificação, transformando os homens negros em seres abjetos, como

refletimos anteriormente a partir de Bataille e Butler. Porém, existe uma profundidade na estrutura dos estereótipos raciais que ainda é somente explorada em sua superfície, impossibilitando tornar visível a sua complexa ambiguidade. Há também o que está implícito nos discursos iconográficos e que habitam o âmbito das fantasias do homem branco sobre o homem negro, em uma espécie de inconsciente pós-colonial.

Vejamos esse fenômeno a partir do consagrado filme *Corra!* (2017), do cineasta Jordan Peele. Em um projeto macabro, homens negros são sequestrados e leiloados por pessoas brancas com o objetivo de realizar cirurgias de transplante cerebral para apropriar-se de habilidades essencializadas e naturalizadas em pessoas negras, como a habilidade física para o atletismo, habilidades sexuais ou habilidades artísticas, como é o caso do personagem interpretado pelo Daniel Kaluuya, que na narrativa fílmica é um fotógrafo. Percebemos aqui três grandes estereótipos relacionados às masculinidades negras: homens negros possuem corporeidades potentes, são detentores de uma hipersexualidade, além de serem mais propensos às artes por estarem mais próximos das emoções do que da racionalidade. Sabemos que tais estereótipos foram inventados pelo homem branco, que acabou criando uma armadilha simbólica para si mesmo: Dissimuladamente, homens brancos rejeitam tudo aquilo que realmente desejam para si, projetando determinados valores nos homens negros para construírem-se enquanto padrões de humanidade. O homem negro funciona para o homem branco então como um receptáculo de descarte de valores que devem ser abnegados e excluídos, dinâmica que gera sua abjeção.

Paradoxalmente, homens brancos invejam secretamente os homens negros por estes deterem valores simbólicos que compõem suas próprias masculinidades e que os empoderam enquanto homens, como a virilidade e o poder sexual. Há uma produção subjetiva de uma inveja que manifesta-se pelo ódio racial. Ou seja, o homem branco inventa uma fantasia em relação ao homem negro para justificar seu ódio e sua abjeção, que Stuart Hall (2016) identifica como processo de fetichização racial. O fetichismo age a partir das interferências das fantasias no âmbito das representações, fazendo com que o que é explicitado na prática das representações seja compreendido somente através do que está implícito nas mesmas. Compreende uma estratégia dúbia de representar e não representar o objeto desejante, que é proibido e transformado em tabu: O.J. Simpson nas capas das revistas *People* e *Rolling Stone* compõe representações do homem negro bem sucedido, mas permite o exercício de um voyeurismo não regulamentado de seu corpo fetichizado de maneira implícita nas imagens. Assim o homem branco pode ver o homem negro sem ser visto: nas representações está o O.J. Simpson herói do futebol americano, mas nas fantasias está a inveja fulminante da potência física, sexualidade,

riqueza, fama e glória. Como nos rememora Angela Davis (2016), cria-se o mito do “estuprador negro” para justificar os linchamentos e castrações de homens negros, mas é a supersexualidade masculina que é desejada no inconsciente colonial do opressor. Em *Corra!* o homem branco tenta tomar de volta aquilo que ele mesmo imbricou na corporeidade do homem negro, mas é no campo do psíquico que tais valores fetichizados se encontram: por isso os transplantes cerebrais e a manipulação mental das vítimas através de sessões de hipnose no filme. O cineasta Jordan Peele explora o que Stuart Hall nomeia como “poética da estereotipagem”:

(...) A ‘estereotipagem’ possui sua própria poética – suas próprias maneiras de trabalhar – e sua *política* – as maneiras com as quais ela está investida de poder. Também afirmamos que se trata de um determinado tipo de poder – uma forma de poder *hegemônico* e *discursivo* que opera tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, das imagens e da representação, quanto por outros meios. Além disso, é circular: implica os ‘sujeitos’ do poder, bem como aqueles que estão ‘submetidos a eles’. A introdução da dimensão sexual, entretanto, nos leva a outro aspecto da ‘estereotipagem’: sua base alicerçada em *fantasia* e *projeção* – e seus efeitos de *divisão* e *ambivalência*. (HALL, 2016, p. 200)

O homem negro por sua vez também é um invejoso em potencial por seu olhar ser construído a partir do exercício de rituais de contemplação do homem branco. Seu processo de subjetivação desenvolvido no contexto da colonização despertou um sentimento de cobiça pelas formas de ser/existir do colonizador. O colonizador posicionado como o modelo supremo de masculinidade, civilização e sobretudo humanidade exerceu um fascínio arrebatador no colonizado, que cresceu de maneira meteórica na pós-colonialidade. Como provoca Frantz Fanon (2008) na introdução da obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, o negro deseja ser um homem, porém ser homem é ser branco, fato constatado que o induz a buscar a humanidade na branquitude. As masculinidades senhoriais do passado escravocrata foram substituídas por masculinidades baseadas no *ethos* do *American Dream* e influenciaram de maneira decisiva a invenção das masculinidades negras no século XX. Como afirma Fanon em *Os Condenados da Terra*:

(...) O olhar que o colonizado lança para (...) o colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse. Todas as modalidades de posse: sentar-se à mesa do colono, deitar-se no leito do colono, com a mulher deste, se possível. O colonizado é um invejoso. O colono sabe disso; surpreendendo-lhe o olhar, constata amargamente mas sempre alerta: ‘Eles querem tomar o nosso lugar’. É verdade, não há um colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono. (FANON, 1968, p. 29)

Vejamos de quais matérias são feitos os sonhos de poder das masculinidades rappers.

O gangsta box

A finalidade dos videoclipes do *Gangsta Rap*, para além do mercadológico instituído pela indústria fonográfica, é expandir a glória das masculinidades rappers. Esse fato é evidente a partir da imponência e altivez da reputação dos *rappers* em suas performances audiovisuais. Os videoclipes possuem funcionalidade política, pois expressam em suas representações iconográficas o poder negro masculino impondo respeito às outras masculinidades e feminilidades; possuem funcionalidade pedagógica, pois instruem sobre os novos padrões e parâmetros de masculinidades negras que devem ser estabelecidos. O videoclipe comercializa música, mas também comercializa masculinidades. É curioso perceber em videoclipes do *rapper* 50 Cent e Jay-Z a presença de crianças e adolescentes mimetizando suas formas de vestir e comportamentos: em *Wanksta*, um menino brinca com o *Wanksta Doll*, um protótipo da masculinidade *gangsta* em brinquedo de 50 Cent; em *Roc Boys (And The Winner Is)*... um adolescente interpreta uma versão mais jovem de Jay-Z, performando para a câmera; em *Piggy Bank*, um menino joga um videogame repleto de referências às masculinidades *gangsta* e violência.

Nos videoclipes, as masculinidades *rappers* estão em contextos que podemos chamar de “estados de performance”: sequências de ações previsíveis e repetitivas são interpretadas para instituir e incentivar os valores que as compõem. As masculinidades *rappers* assumem um caráter dramaturgico, criando e apresentando suas imagens públicas através de narrativas audiovisuais ficcionais que administram os códigos e simbologias dos homens negros e seus respectivos espaços ocupados no cotidiano social, implicando nas dinâmicas de representação. O conceito de representação exaustivamente manipulado neste trabalho se torna um grande problema aqui: mesmo possuindo referências e inspirações em tipos sociais específicos, como vimos na Parte I, as masculinidades *rappers* em seu agenciamento iconográfico podem também estereotipar os homens negros, principalmente pelo fato de dominarem e estarem em incomensurável evidência nas plataformas midiáticas, possuindo um grande poder de difusão e propagação. O campo de visão sobre as múltiplas e complexas masculinidades negras é mais uma vez limitado, além de fomentar indiretamente a prática da estereotipação dos homens brancos. É ainda bastante incomum por exemplo associar homens negros à sensibilidade, intelectualidade ou cargos institucionais de poder. Provavelmente, as masculinidades *gangsta* invadiram e ocuparam as políticas de representações sobre os homens negros, provocando uma crise das masculinidades nas populações negras estadunidenses: com a sua avassaladora

potência não há como emergir de maneira significativa outras possibilidades de ser/estar homem negro na sociedade.

As mudanças no regime de representação das masculinidades negras provocadas pelo *Gangsta Rap*, principalmente através do controle da produção de imagens pelos rappers, encapsularam as formas iconográficas de representar o ser/estar homem negro nos Estados Unidos. As imagens de supersexualidade, ultraviolência, dentre inúmeras outras engendradas no colonialismo e na escravidão foram historicamente reformuladas, gerando um efeito de cristalização das masculinidades negras que deveriam ser concebidas metaforicamente como um espectro. Os valores atribuídos aos homens negros, como potência física, sexualidade e violência, transformaram corpos vistos anteriormente como abjetos em corpos de culto e desejo, mas continuarão a serem vistos como corpos esvaziados. Um exemplo é o cantor de R&B e Neo Soul D'Angelo, que se tornou um símbolo de sexualidade masculina negra nos anos 1990, consolidado nos anos 2000 quando o videoclipe do single *Untitled (How Does It Feel)* foi divulgado, no qual performa nu diante da câmera que percorre seu corpo, provocando um jogo de voyeurismo. Para o olhar outrificador, o que importa não é a sua música: são as sensações que seu corpo objetificado e fetichizado pode causar. Quando um corpo negro atlético ousa a pensar, exercitando sua racionalidade, é identificado como um corpo indisciplinado e mal domesticado que deve ser dominado. O atletismo é apontado por Patricia Hill Collins (2004) como uma estratégia moderna de exploração e dominação do corpo masculino negro pelos esportes. O atual caso de Colin Kaepernick é perfeito para pensarmos essa questão. Kaepernick, grande jogador da elite do futebol americano – a NFL²², começou a boicotar o ritual de execução do hino nacional dos Estados Unidos antes das partidas como uma forma de protesto simbólico ao racismo institucional e ao projeto racista de encarceramento dos homens negros. Uma pátria que só valoriza os homens negros por causa de seus corpos não reconhece a humanidade que os habita. Com grande repercussão na mídia estadunidense, Kaepernick atualmente é boicotado pela NFL pelas reverberações de sua atitude política, porém colocou em pauta o peso dos corpos dos homens negros no atletismo e como isso impacta as políticas das masculinidades negras.

²² National Football League [Liga Nacional de Futebol Americano].

Figura 60 – D’Angelo no videoclipe *Untitled (How Does It Feel)* (2000)



Figura 61 – Colin Kaepernick em jogo da NFL



Porém, mesmo sendo corpos glamourizados pelo fascínio racial, nos termos de Paul Gilroy (2007), são corpos que também despertam o medo e a fobia. As masculinidades negras possuem uma ambiguidade simbólica produzida pelo racismo, e se equilibram em uma linha tênue estabelecida entre o fascínio e o terror. Ao mesmo tempo que homens negros são contemplados e desejados por serem rappers, atletas, atores, também são vistos como criminosos em potencial quando não possuem as roupas incolores e invisibilizantes do dinheiro e da fama. Não vamos generalizar as realidades com tal afirmação, mas são frequentes os casos de racismo sofridos por homens negros famosos nos Estados Unidos, como o já citado atleta LeBron James. Porém, devemos ressaltar que há uma glamourização da imagem do criminoso expressada pelos tipos de masculinidades *gangsta*, mercantilizada pela a indústria fonográfica estadunidense que lucra com a economia movida pelo capital simbólico dos estereótipos raciais. Kendrick Lamar em seu penúltimo álbum *To Pimp a Butterfly* (2015) reflete e faz uma autocrítica dessa relação entre *rappers* e indústria fonográfica, metaforizada na relação cafetão/prostituta: há uma permanente exploração capitalista dos *rappers* e dos estereótipos criados em relação aos mesmos. Paralelamente a isso, homens negros que não possuem os privilégios da fama e do signo da classe são alvos cotidianos da violência policial e do encarceramento, vitimados pelo potencial criminoso que o estereótipo racial lhe conferiu.

A agência dos homens negros *rappers* e sua produção audiovisual rotulam tais imagens com um caráter de verdade que são manipuladas nas práticas do Novo Racismo, como Patricia Hill Collins (2004) alerta, e produzem uma ilusória autenticidade da raça, como afirma Paul Gilroy (2007). As representações das masculinidades *gangsta* entram em colisão com outras possibilidades de representações sobre os homens negros, como os homens negros intelectuais, os homens negros da classe trabalhadora ou os homens negros gays e trans. As masculinidades *gangsta* fixaram um padrão de negritude masculina legitimada pela propagação e difusão nas plataformas midiáticas, induzindo a circulação de tais imagens no imaginário racial que passa a incorpora-las em sua iconografia racista. É necessário problematizar o grande poder de representação que os *rappers* possuem em nossos tempos. Eles acabam definindo no final das contas qual é a imagem das masculinidades negras que deve ser veiculada.

Nos estados de performance, os homens negros *rappers* manipulam o que chamamos aqui de alegorias ou próteses de gênero nos processos de construção das imagens públicas das masculinidades *gangsta*, que possuem uma espécie de dependência simbólica: sem tais elementos integrados e/ou associados aos seus corpos as demonstrações de poder são inconsistentes e fracassadas. São masculinidades profundamente baseadas na aparência, que precisam ser externalizadas material e visualmente. Tais alegorias e próteses integram metaforicamente o que chamamos de *gangsta box*: um receptáculo imagético composto de símbolos-chave de expressão do poder das masculinidades *rappers*, compartilhado e manipulado nos roteiros dos videocliques, tornando-os na maioria das vezes bastante previsíveis. O *gangsta box* dá sentido e torna as masculinidades *rappers* socialmente inteligíveis, diferenciando estas das outras masculinidades negras existentes. Funciona de maneira semelhante ao quadro regulatório que marca e distingue os corpos dos sujeitos, composto segundo Guacira Lopes Louro por

(...) uma multiplicidade de sinais, códigos e atitudes produz referências que *fazem sentido* no interior da cultura e que definem (pelo menos momentaneamente) quem é o sujeito. A marcação pode ser simbólica ou física, (...) [gerando] efeitos simbólicos, expressão social e material. Ela poderá permitir que o sujeito seja reconhecido como pertencendo de uma determinada identidade; que seja incluído ou excluído de determinados espaços; que seja acolhido ou recusado por um grupo; que possa (ou não) usufruir de direitos; que possa (ou não) realizar determinadas funções ou ocupar determinados postos; eu tenha deveres ou privilégios; que seja, em síntese, aprovado, tolerado ou rejeitado. (LOURO, 2008, p. 83-84)

Os homens negros *rappers* inscrevem o poder em seus corpos a partir das masculinidades *gangsta*, que reinterpretem e ressignificam através do signo da raça os códigos

e símbolos das masculinidades hegemônicas. Porém, não pretendem transformar-se ou dissimularem serem homens brancos: eles exageram de maneira proposital os elementos emasculadores e empoderadores da branquitude como uma estratégia de compensação e afronta racial masculina. Nos videoclipes do *Gangsta Rap*, as masculinidades negras são hiperbólicas, exageradas, exorbitantes, absurdas, megalômanas, pois é necessário ser simbolicamente mais forte para ganhar o combate simbólico. Tal fenômeno é interpretado muitas vezes como uma espécie de paródia de gênero, e isso é um grande equívoco utilizado pelos homens brancos para deslegitimarem esse fenômeno e mais uma vez neutralizar a agência dos homens negros: é como dissessem (se realmente não dizem): “não podem ser como nós, então nos dramatizam de maneira grotesca”. O signo da classe e da fama produzem efeitos hipnóticos e ilusões de sublimação do signo da raça pelos homens negros ricos, como o já citado caso de O.J. Simpson: “eu não sou um homem negro, eu sou O.J. Simpson”²³ era uma declaração recorrente do jogador de futebol americano que acreditava alcançar o topo da hierarquia de poder, da qual tombou de maneira trágica como um *nigga* qualquer na América.

Talvez o problema esteja entre o significado de paródia nas relações raciais e o conceito filosófico proposto por Judith Butler (2015) para pensar as relações de gênero. No campo da representação das masculinidades negras nas narrativas dos videoclipes do *Gangsta Rap*, o conceito de paródia faz certo sentido: homens negros *rappers* se apropriam dos códigos e marcas de poder dos homens brancos para expô-los, torná-los mais evidentes, subvertê-los, criticá-los e desconstruí-los. Não compreendem imitações artificiais e ridicularizadoras das masculinidades hegemônicas: é o estabelecimento de relações de desejo e ambivalência, que emergem do ponto de convergência entre homens brancos e homens negros que é o signo do gênero. As masculinidades brancas são os avatares que os homens negros invejam e desejam incorporar pois o mito de sua impotência está fundamentado no discurso colonialista, exigindo no pós-abolição novos avatares de potência para seu empoderamento simbólico. O privilégio do poder é arbitrariamente masculino, por isso homens negros, a partir do signo do gênero, interagem e se relacionam com os homens brancos, dinâmica esta regulada pelo signo da raça. Entretanto, acionar o conceito de paródia de gênero enquanto instrumento analítico das relações socioculturais entre homens negros e homens brancos é uma manobra analítica muito perigosa. Vamos permanecer restritos ao âmbito das narrativas ficcionais dos videoclipes. No campo

²³ Declaração presente no documentário *O.J. Simpson: Made In America* (2016).

imagético das representações das masculinidades rappers, podemos perceber o quanto raça e gênero são construtos e ficções culturais. Em concordância com Guacira Lopes Louro:

(...) As formas como nos apresentamos como sujeitos de gênero e de sexualidade são, sempre, formas inventadas e sancionadas pelas circunstâncias culturais e que vivemos. Os corpos considerados 'normais' e 'comuns' são, também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos, e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos. Nós também nos valem de artifícios e de signos para nos apresentarmos, para dizer quem somos e para dizer quem são os outros. (LOURO, 2008, p. 86-87)

Homi Bhabha (1994) pode complexificar ainda mais ou apontar um atalho de saída para esse problema com o conceito de mimetismo colonial, esquematizado no panorama a seguir:

- A mímica colonial reconstrói, reforma e reconfigura o colonizado a partir dos modelos e padrões de civilidade e humanidade estabelecidos colonialmente pelo poder. No nosso caso são as masculinidades hegemônicas que instituem modelos e padrões de masculinidades que devem ser incorporados e reproduzidos pelos outros homens. As instituições de poder como a família, a escola, a religião, a mídia e o Estado-nação agem e influenciam de maneira aparelhada nas dinâmicas de mimetismo dos homens negros que mimetizam os homens brancos, sendo estes as versões autorizadas e autênticas de ser/estar homem nas sociedades que sofreram o impacto da colonização europeia
- A mímica colonial compreende dinâmicas de dissimulação e dubiedade dos padrões hegemônicos de civilidade e humanidade, centralizando o sujeito subalternizado e marginalizado em um paradoxo de ambivalência, que torna a diferença e a abjeção deslizantes: o colonizado é o diferente, o abjeto, mas não é exatamente tão diferente e abjeto. No nosso caso, os homens negros constroem e corporificam suas masculinidades a partir das masculinidades hegemônicas, mas não estão posicionados igualitariamente no campo de forças em relação aos homens brancos por esse fato. O signo da raça determina as fronteiras e os limites que separam os homens negros da hegemonia masculina branca: se transformam em uma espécie não-autêntica de homens ou quase-homens, humanidades inexatas e interditas
- A mímica colonial implica apropriações coloniais de aspectos e elementos que compõem os modelos culturais hegemônicos: as instituições de poder através do poder disciplinar passam a intensificar a vigilância e o controle sobre os sujeitos colonizados que ameaçam constantemente a autenticidade e legitimidade dos modelos de civilidade e humanidade. Ou seja, as masculinidades negras perturbam

as masculinidades brancas, pondo-as em xeque a partir das dinâmicas de mimetismo. O homem negro torna-se, simultaneamente, a semelhança errante e a ameaça do homem branco.

- O poder colonial incita o sonho da civilidade no colonizado, disciplinando-o institucionalmente a partir de seus parâmetros culturais e provocando um processo de colonização do sujeito, que passa a interpretar e incorporar os modelos e padrões impostos, como o processo de embranquecimento racial. Porém, embranquecer-se não significa que o sujeito negro deixe de ser negro ou se transforme em um sujeito branco: o mimetismo colonial compreende uma prática de camuflagem, mas também repete e reafirma a condição da sua própria abjeção. Quanto mais o homem negro tenta sublimar o signo da raça a partir da classe e da fama como o atleta O.J. Simpson, mais sua negritude estará em evidência.
- A mímica colonial, ao contrário de como propõe Frantz Fanon, não é dependente de processos autoritários e opressores de identificação nas relações coloniais de poder, em uma contemplação narcísica na qual o colonizado tenta se enxergar no colonizador como sua imagem e semelhança: não há uma identidade ou presença atrás da máscara branca que asfixia o rosto negro. A agência do homem negro mimetizador e sua duplicidade no discurso colonial revela a ambivalência do discurso colonial, ameaçando, desestabilizando e desautorizando-o, tornando os processos de colonização farsantes, irônicos e ridículos.

Vejam os principais elementos que compõem o *gangsta box* e como são manipulados na invenção de masculinidades *gangsta* na obra audiovisual do Jay-Z e 50 Cent.

I. *Dinheiro*

O dinheiro é um dos principais símbolos que compõem as representações de poder das masculinidades rappers. Performar nos videoclipes manipulando o símbolo do dinheiro é uma forma de materialização simbólica do poder. Maletas e malotes pesados de dólares, maços e fardos de dinheiro empilhados pelos cenários, cédulas lançadas e espalhadas pelo ar são sempre registrados em close pelas câmeras dos videoclipes do *Gangsta Rap*, sempre em evidência na fotografia. O dinheiro integra performances exibicionistas de riqueza e poder econômico e

aquisitivo dos rappers, que no imaginário racial coletivo não é associado aos homens negros já que o signo da raça estrutura classe nos Estados Unidos e a população negra não integra de forma significativa as elites econômicas. O dinheiro é também o principal símbolo do sistema capitalista, no qual os Estados Unidos é sua maior potência econômica. Produzir e acumular dinheiro através do sistema capitalista é uma prática intimamente ligada ao *ethos* do *American Dream*. Quando nos referimos à construção de impérios financeiros pessoais como os dos rappers Jay-Z e 50 Cent, é automaticamente acionado o passado biográfico de tais rappers e seus envolvimento com o narcotráfico, caracterizando uma produção ilegal e criminosa de riquezas. A construção de impérios financeiros pessoais implica a construção do poder do homem negro, pois a riqueza é um dos elementos que configuram as masculinidades hegemônicas. A cultura da ostentação não é somente capitalista: é uma cultura que compreende processos de masculinização e produção de masculinidades através da posse e propriedade. Ou seja, os processos de corporificação de gênero dos homens negros evocam também o signo da classe, manifestando-se no poder econômico, generificando e racializando a riqueza. O dinheiro possui grande relevância e centralidade simbólica e é uma chave de interpretação das iconografias *gangsta*, pois é através dele que o homem negro *rapper* possui acesso aos bens materiais e simbólicos que compõem sua masculinidade. O dinheiro move os fluxos de consumismo desencadeados por uma cultura materialista de ostentação exacerbada. Demonstrar poder financeiro é uma prática bastante frequente nas performances das masculinidades rappers, pois é através dele que as masculinidades *gangsta* se impoem. O dinheiro camufla os corpos dos homens negros antes abjetos tornando-os corpos fascinantes, admiráveis, desejáveis e invejáveis, aumentando a viabilidade e facilidade das relações afetivo-sexuais como também provocando o despertar da cobiça e do ódio alheio.

Em *Ain't No Nigga* o símbolo do dinheiro aparece em grandes malotes carregados por homens negros juntamente com Jay-Z, que realiza um grande depósito em um banco em Miami. Na sequência da narrativa todos acompanham mulheres para fazer compras. Em uma das cenas um grande maço de dólares aparece em close na câmera, oferecido por Jay-Z à uma das mulheres para pagar a conta. Na narrativa do videoclipe, Jay-Z e os outros homens negros proporcionam luxo e ostentação às mulheres a partir da prática do consumismo, além de utilizarem seu poder aquisitivo para atrair o interesse, fascínio e desejo feminino. Em *All His Love, Money, We Up* e *I Ain't Gonna Lie* o dinheiro está associado ao erotismo e ao sexo, como é evidenciado nas cenas em que várias mulheres seminuas contam e manipulam cédulas com

50 Cent em um quarto de uma mansão. As masculinidades *gangsta* são materialistas e o ato repetitivo de comprar integra sua performatividade.

Em *Friend Or Foe*, o símbolo do dinheiro aparece mais uma vez em close sobre uma cama de hotel no qual se refugia uma gangue liderada por Jay-Z que, na narrativa, se vinga de um dos membros que o trai roubando dinheiro e armas. No videoclipe homens negros possuem acesso ao dinheiro através da prática da criminalidade, universo no qual códigos de conduta devem ser quebrados para alcançar o objetivo de construir seus impérios financeiros pessoais a qualquer preço. As masculinidades *gangsta* são criminosas, perigosas, egoístas, dissimuladas e traidoras: regras são desobedecidas no jogo da ascensão social, expondo corpos a níveis extremos de vulnerabilidade, que se equilibram no limite tênue entre a morte e a glória, como no videoclipe *Many Men*, no qual o dinheiro aparece em cena em uma maleta de dólares negociada entre gangues que planejam e executam uma tentativa de assassinato de 50 Cent.

O exercício do crime é a principal estratégia de sobrevivência e enriquecimento das masculinidades *gangsta* e não está somente restrita ao narcotráfico: a execução de assaltos e a prática da cafetinagem também estão presentes nas narrativas audiovisuais, como em *'03 Bonnie & Clyde*, no qual Jay-Z e Beyoncé interpretam um casal criminoso que foge da polícia. O dinheiro aparece em cena aos montes sendo contado em uma cama de hotel, obtido em algum roubo executado pelos dois, porém o malote é carregado sempre por Jay-Z durante as cenas sugerindo uma associação simbólica entre masculinidade-dinheiro-poder. A narrativa de *21 Questions* de 50 Cent também é construída nessa perspectiva: gargalhando, 50 conta um montante de dinheiro enquanto sua parceira o observa tranquilamente. Na sequência a polícia invade sua casa para prendê-lo enquanto ambos tentam esconder o montante em lugares secretos da casa. Em *OK, You're Right* dólares flutuam pelo ar durante um assalto de uma gangue liderada por 50 Cent. Em *Just a Lil Bit* o dinheiro aparece ao final da narrativa no malote de um *pimp* interpretado por 50 Cent que, com o auxílio de suas mulheres, utilizam o sexo e o erotismo para extorquir dinheiro e assassinar vários homens ricos no Caribe. Negócios clandestinos de Jay-Z enquanto gângster bem sucedido também são sugeridos em *Blue Magic*, no qual uma maleta e maços de euros são mostrados em super close.

Em *Dead Presidents* um malote de dólares transita entre homens e mulheres que estão interligados em uma rede de negócios clandestinos chefiados por Jay-Z. Notas aos montes são apostadas em um jogo de dados, arremessadas na mesa entre taças, garrafas de champanhe e mulheres que se divertem entre a cortina de fumaça dos charutos. Os jogos de aposta e azar além de ser uma prática recorrente de entretenimento nos guetos de Nova York, é uma

oportunidade de demonstração pública do poder aquisitivo masculino, como também está presente na abertura do videoclipe de *Anything* e em *Lost One*. As masculinidades *gangsta* são glamourosas e fascinantes: os momentos instantâneos de glória sublimam o perigo da morte iminente da vida do crime.

Em *Feelin It* Jay-Z faz transitar notas de dólar entre mulheres, homens de confiança e negócios pessoais. No videoclipe o dinheiro potencializa a imagem do homem com poder financeiro, expressado no tipo de masculinidade *boss/businessman*. O dinheiro é o elemento que sistematiza e dá sentido à sua existência: garante a posse afetivo-sexual das mulheres, faz funcionar os negócios, proporciona luxo e ostentação. As masculinidades *gangsta* possuem uma forte relação com o capital financeiro, sendo este sinônimo de poder: sem tal elemento suas estruturas simbólicas se desestabilizam.

Em *Imaginary Player* o dinheiro garante o acesso ao entretenimento das casas noturnas, espaços de masculinização dos homens negros. Notas postas em cima das mesas em close na câmera ambientam as cenas enquanto um espaço de ostentação. Jay-Z e amigos em uma mesa reservada para sua empresa *Roc-A-Fella Records* curtem a noite bebendo champanhe e seduzindo algumas mulheres, enquanto em uma mesa paralela um grupo de homens se comportam de maneira exageradamente cômica, tentando se inserir e adaptar ao ambiente. Após Jay-Z e seus amigos saírem do estabelecimento, os homens invadem a mesa e roubam o maço generoso de dólares deixado de gorjeta. A narrativa sugere que a insuficiência de poder aquisitivo faz as masculinidades *gangsta* perderem sua potência simbólica, pois o dinheiro proporciona as práticas de masculinização dos homens negros rappers.

Em *Streets Is Watching* Jay-Z explora seu poder aquisitivo em uma loja de tênis, levando inúmeros pares que são pagos com um grande maço de dinheiro, despertando a inveja de dois homens negros na loja que o persegue com o intuito de matá-lo. Na sequência, Jay-Z compra um carro em uma concessionária com uma caixa de dólares em cash. O poder financeiro das masculinidades *rappers* desperta a inveja entre os homens, estabelece rivalidades e desperta a cobiça masculina. A prática do consumismo está ligada ao *American Dream*: possuir e consumir bens materiais é um sinal de sucesso; a ausência de tal prática é um sinal de fracasso. O sucesso financeiro é performatizado pelas masculinidades *gangsta* através do consumo descontrolado. Em *Window Shopper* o dinheiro também aparece enquanto símbolo de poder aquisitivo e incita o consumismo de 50 Cent. Destaque para a cena na qual 50 está saindo de uma loja, encontra um homem branco que está fumando e pede um charuto Cohiba: em troca 50 lhe dá um maço absurdo de dólares. Na sequência uma mulher branca passa nem uma rua ostentando várias

joias, seu amigo se interessa por um anel de diamante e compra por outro maço generoso. No desfecho do videoclipe, 50 Cent compra de um homem branco um iate com um malote de dólares em cash.

Em *Money Ain't a Thang*, Jay-Z disputa uma corrida de cavalos e carros com o *rapper* Jermaine Dupri, apostando um montante de dólares. O videoclipe evidencia a competitividade das masculinidades *gangsta* em uma disputa de velocidade. Jay-Z e Jermaine Dupri performam na sequência das cenas manipulando e atirando cédulas de dinheiro para todos os lados. Esta é uma ação muito recorrente e clássica em videoclipes *gangsta*, como também podemos perceber nos videoclipes *Do It Again (Put Ya Hands Up)*, no qual Jay-Z, Beanie Sigel, Amil e outros homens negros performam na área vip de uma casa noturna, lançando cédulas de dólares para a câmera; em uma parada parecida com o *Spring Break*, Jay-Z e amigos lançam notas de dólares para o público no videoclipe de *Big Pimpin'*, além de exibir um maço de dólares preso por um cinto próximo a sua área genital, enquanto passeia em seu iate. 50 Cent em *Straight To The Bank* também porta um cinturão com vários maços de dólares, além de manipular dinheiro em máquinas contadoras de cédulas em um grande caixa forte. Estas atitudes revelam o caráter exibicionista e espetacularizado do poder econômico das masculinidades *gangsta*: demonstrações de poder econômico são as mais esdrúxulas e excêntricas, como em *I Get Money* no qual 50 Cent apaga as velas de um bolo de aniversário composto de fardos de dólares, rasga um pacote cheio de maços de dinheiro e se abana ironicamente com notas.

É válido ressaltar que o símbolo do dinheiro na videografia de 50 Cent aparece também de duas formas inusitadas: no videoclipe de *Heat*, no qual a narrativa é ambientada em um jogo de videogame, o dinheiro aparece enquanto propina policial que garante com que a prática da criminalidade aconteça através do comércio ilegal de armas de fogo. As masculinidades *gangsta* são transgressoras e também constroem seu poder a partir das fissuras das estruturas institucionais, no caso a polícia. Até sua própria moeda, com a inscrição de sua face, 50 Cent criou, presente em *Piggy Bank*, no qual o dinheiro aparece em fardos postos em uma grande mesa também no contexto de um jogo de videogame, jogado por um menino negro. Na animação, o dinheiro representa simbolicamente o poder masculino de 50 Cent que performa sentado em um trono, semelhante ao filme *Scarface*.

II. Bens e Propriedades

As masculinidades *gangsta* possuem uma dependência crônica de bens e propriedades, manipulados nas performances dos *rappers* em suas produções audiovisuais que cultuam o materialismo e consumismo, pois tais práticas estruturam seu poder simbólico. Os bens e propriedades que compõem o *gangsta box* funcionam enquanto extensões dos corpos dos *rappers*, transformando-os em corpos que se aproximam da estética *ciborgue*: sustentam as imagens públicas fascinantes e glamourosas dos *rappers* de tal maneira que, se forem excluídos, as mesmas sofrem uma desestruturação simbólica, fazendo com que os corpos dos homens negros retornem ao *status quo* da abjeção. É necessário inscrever e fazer o poder habitar o corpo, como também fazer o corpo transitar e ocupar os espaços onde o poder impera. As masculinidades *gangsta* ritualizam o poder, transformando o corpo em um templo. Além disso, são masculinidades mórbidas, sombrias, sulfurosas, eclipsadas e ocultas, localizadas no entre-lugar da fascinação e da repulsa, instituídas e mantidas através da violência: os corpos devem ser brutalizados e virilizados continuamente para que possam adquirir capacidade de resistência às realidades, igualmente brutais. É possível então afirmar a existência de um *ethos gangsta*, que possui capacidade de estruturar um microcosmo, forjando identidades e até mesmo uma cultura específica de masculinidade negra, como argumenta o filósofo Richard Shusterman:

(...) [O] Hip Hop (...) captura os fãs não apenas como música, mas como uma completa Filosofia de vida; um *ethos* que envolve roupas, um estilo de falar e andar, uma atitude política, e com frequência, uma postura filosófica de fazer perguntas difíceis e desafiar criticamente visões e valores estabelecidos. (...) Para o estilo gangster (...) a realidade rap da arte e da vida (...) exige atividades de cafetões, venda de drogas e assassinatos cometidos ao estilo da máfia. Obscurecendo as fronteiras da arte e da vida, as apostas do rap são altas. A violência não deve ser confinada a um reino puramente fictício e estético, separado da vida. (WILLIAM; DERRICK, 2006, p. 72)

50 Cent explora muito a potência física do corpo negro masculino enquanto um ritual de masculinização e empoderamento das masculinidades *gangsta*, algo praticamente inexistente na videografia de Jay-Z. Em parte de seus videoclipes sua corporeidade é hiper exposta para a câmera em performances nas quais aparece sem camisa ou em atividades que exigem grandes esforços físicos: em *In Da Club* suas capacidades físicas são testadas em um laboratório, no qual 50 se reveza entre aparelhos de musculação. Em *Many Man, Amusement Park* e *First Date* sua musculatura é paradoxalmente sombria e brilhante na fotografia dos videoclipes, ressaltando seu vigor e virilidade. Em *Candy Shop* uma mulher arranca sua camiseta com um chicote utilizado em sessões de sadomasoquismo, evidenciando a

potencialidade erótica de seu corpo. Em *Hustler's Ambition*, *Get Up* e *Winers Circle* sua musculatura é explorada a partir da prática de exercícios físicos, como musculação, corrida e boxe. A camiseta regata branca colada ao corpo é umas das marcas do vestuário de 50, que ressalta o tamanho e a grandiosidade de seus músculos. As masculinidades *gangsta* são carnavais e revelam o triunfo da anatomia negra.

A hipertrofia muscular blinda simbolicamente os corpos *gangsta*, porém sua vulnerabilidade persiste. Um dos símbolos da vulnerabilidade das masculinidades negras na obra audiovisual de 50 Cent é o colete à prova de balas, que compõe seus figurinos nas narrativas não como mero acessório. 50 Cent incorporou o colete à prova de balas em seus figurinos após sofrer uma tentativa de assassinato em 2000, explorando o potencial do incidente como uma estratégia de marketing de sua imagem pública, como no famoso filme baseado em sua biografia *Fique Rico ou Morra Tentando*. As masculinidades *gangsta* são nocivas, perigosas e inimigas em potencial, por isso são passíveis de perseguições e tentativas de extermínio e encarceramento, como nas narrativas de *21 Questions*, *Many Men, You Don't Know*, *I'll Still Kill*, *OJ, My Life*, *The Funeral*, e *Smoke*. Despertam inveja, rivalidade e ódio racializados e generificados, submetendo constantemente os corpos a uma infinidade de ameaças e riscos, como nos videoclipes de Jay-Z *Brooklyn's Finest*, *Can't Knock the Hustle*, *Dead Presidents*, *Streets Is Watching*, *The City is Mine*, *Anything*, *Money Ain't a Thang*, *'03 Bonnie & Clyde*, *99 Problems* e *Roc Boys (And the Winner Is...)*. As masculinidades *gangsta* são masculinidades mortíferas: o preço pago pelo poder é a própria vida, fator que compromete o caráter biopolítico das masculinidades rappers, identificado por Paul Gilroy (2007). Há um medo fantasmagórico que aterroriza as masculinidades negras, como podemos perceber nas memórias da infância de Ta-Nehisi Coates:

(...) Ele sempre esteve diante de mim. O medo estava lá, nos extravagantes rapazes de minha vizinhança, com seus grandes anéis e medalhões, seus grandes e inflados casacos, suas jaquetas de couro compridas com golas de pelo, que eram a armadura que vestiam contra seu mundo. (...) Penso agora naqueles rapazes e tudo o que vejo é medo, tudo o que vejo são eles se preparando para enfrentar os fantasmas dos velhos dias ruins, quando a turba do Mississippi se reunia em torno de seus avós para que as partes do corpo fossem incendiadas e depois cortadas. O medo se manifestava no bebop que praticavam, nas desleixadas calças jeans, nas camisetas largas, no ângulo calculado de seus bonés de beisebol, num catálogo de comportamentos e roupas adotado para inspirar a crença de que exerciam a firme posse de tudo que queriam. (COATES, 2015, p. 24)

As masculinidades *gangsta* estão centradas no corpo e propõem uma modalidade de biopolítica para a esfera política pública negra impactada pelo niilismo pós-direitos civis, como propõe Paul Gilroy (2007). As práticas sexuais, de consumismo e de jogos de violência

masculinas presentes nas narrativas do *Gangsta Rap* são práticas de invenção da liberdade em uma das culturas mais potentes do pós-escravidão que é a cultura Hip Hop. O conceito de “biopolítica racializada” proposto como chave de interpretação por Gilroy vincula as masculinidades *gangsta* à uma nova modalidade de liberdade negra, possibilitando uma transformação dos corpos negros abjetos em estilos de vida, cooptados até pelas masculinidades brancas. Como afirma Paul Gilroy:

(...) O movimento rumo à biopolítica é melhor compreendido como uma consequência do padrão identificado como ‘políticas de identidade’ em períodos anteriores por diversos escritores. É uma disposição em que a pessoa é definida como o corpo e em que certos corpos exemplares em diversos momentos durante a década de 1990 – aqueles de Usher, Tupac, Mike Tyson, Michael Jordan, Jada Pinkett Smith, Naomi Campbell, Lil’ Kim e Veronica Webb – podiam se tornar instaurações iminentes e impactadas da comunidade. (GILROY, 2007, p. 220)

A biopolítica racializada das masculinidades *gangsta* funciona principalmente através da representação iconográfica de corpos racializados e generificados, induzindo não a uma imediata solidariedade aos homens negros, mas incitando e instigando a identificação com os protótipos expostos. Compreende uma concepção diferenciada de liberdade das concepções presentes nos movimentos negros estadunidenses do século XX, nas quais o flerte com a morte era frequente e a descolonização mental era prioridade. Porém, como critica Gilroy (2007) em diálogo com Michel Foucault, a biopolítica racializada transforma a prática do cuidado de si em uma estratégia de sobrevivência negra heterossexual, negligenciando e até mesmo descartando outras políticas possíveis de invenção da liberdade nas comunidades negras, a exemplo das políticas queers negras. A biopolítica racializada então compreende um certo exercício egóico e narcísico dos homens negros de auto-reconhecimento enquanto sujeitos de desejo, no qual descobrem a potencialidade de suas singularidades. A invenção da liberdade, outrora pensada de maneira coletiva, se transforma em um processo individualizado e localizado, centrado no eu.

As narrativas oníricas de potência, poder e prazer ilimitados dos videocliques do *Gangsta Rap* são narrativas de compensação e vingança das masculinidades negras *rappers* da tradição herdada de marginalização e subalternização histórica dos homens negros. Se há um sentimento que possa expressar as representações iconográficas atuais das masculinidades negras é esse: vingança. Não é à toa que personagens negros vingativos que transpiram ira e ódio fazem tanto sucesso popularmente, como o personagem Django incrivelmente interpretado por Jamie Foxx em *Django Livre* (2012): a narrativa épica de um ex-escravo que se torna um matador de aluguel e enfrenta todo o terror colonial para resgatar sua esposa vendida no tráfico humano para um

dos maiores escravocratas dos Estados Unidos: o Calvin Candie, personagem interpretado por Leonardo DiCaprio. Django é um homem negro liberto e descorporificado de sua humanidade que desafia o poder implacável da masculinidade colonial branca, tornando-se herói de seu próprio destino. Narrativas como esta incitam o sentimento de revanche, o desejo de reconquista da virilidade e a restauração da honra negra masculina na atualidade. Os videoclipes do *Gangsta Rap* se inserem nesse contexto, no qual os significados da liberdade para as populações negras pós-direitos civis ainda são questionados e discutidos sob o impacto do Novo Racismo.

Em relação aos bens e propriedades presentes nos videoclipes dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, o repertório de elementos é bastante diverso, classificados aqui em duas grandes categorias: bens duráveis e bens não-duráveis de consumo e ostentação, organizados no quadro a seguir:

Figura 62 – Bem duráveis e não-duráveis de consumo e ostentação nos videoclipes

Bens duráveis de consumo e ostentação	Bens não-duráveis de consumo e ostentação
<ul style="list-style-type: none"> • Tecnologias de transporte: carros; aviões; helicópteros; iates; motos • Imóveis: mansões; apartamentos; edifícios • Joias • Tecnologias bélicas: armas de fogo • Tecnologias de comunicação: celulares 	<ul style="list-style-type: none"> • Roupas • Calçados • Acessórios • Bebidas alcoólicas: champanhe • Charutos • Drogas ilícitas: cocaína; maconha

É bem perceptível nos videoclipes do *Gangsta Rap* o consumo constante de bens não-duráveis de consumo e ostentação, presentes em grande parte das narrativas. É importante destacar aqui dois aspectos: as roupas e os calçados. As formas de construção da aparência e dos modos de se vestir dos *rappers* configuram a moda Hip Hop, considerada aqui como um dos elementos que constituem a cultura e as imagens públicas das masculinidades *rappers* que a maioria das pessoas acionam no imaginário coletivo. Jay-Z possui sua própria marca de roupas, calçados e acessórios, a *Rocawear*, como também 50 Cent em um departamento da sua empresa *G-Unit*, e ambos utilizam esporadicamente seus videoclipes enquanto ferramentas de marketing de seus produtos. Os documentários *Fresh Dressed* (2015) e *Sneakerheadz* (2015) auxiliaram no processo de compreensão de tal elemento na cultura Hip Hop desde sua origem, possuindo sua própria historiografia que por enquanto não cabe abordar em profundidade nesta pesquisa. Porém, é válido ressaltar que o vestuário na moda Hip Hop possui uma relação muito forte com as formas de se vestir dos homens negros dos guetos e subúrbios dos Estados Unidos:

a incorporação do que hoje podemos chamar de *street/urban wear* estabeleceu a relação das grandes celebridades *rappers* com os homens negros icônitos, uma relação mútua de influência estética na construção de seus estilos e modos de vida. São muito presentes no guarda roupa *gangsta* peças de roupa e acessórios provenientes do mundo dos esportes, como o basquete, o futebol americano e o beisebol, revelando a importância dos esportes para suas práticas de masculinização. Há também uma espécie de culto masculino aos *sneakers*, tênis idolatrados e colecionados obsessivamente pelos homens negros, como os *Air Jordans*.

É interessante perceber o valor simbólico das roupas e dos calçados para as masculinidades negras: no passado colonial escravocrata homens negros escravizados eram proibidos de usar sapatos e roupas dignas, pois estes eram símbolos marcadores de sua condição social. Uma referência hilária é a cena do filme *Django Livre* (2012) na qual o personagem Django precisa escolher uma roupa em uma loja após ter sido comprado pelo Dr. Schultz, porém ele não possui parâmetros estéticos de como um homem negro livre se veste, sendo ironizado por uma mulher escravizada. As roupas e os calçados são espécies de códigos de identificação que revelam o status social das masculinidades. Fazem parte também do guarda roupa *gangsta* os conjuntos de ternos, presentes nos tipos de masculinidade *gangster*, *pimp* e *boss/businessman* vistos na Parte I, que possuem a finalidade estética de exteriorizar uma imagem pública de respeitabilidade, superioridade, altivez e sofisticação, comumente associados nas narrativas dos videoclipes a garrafas de champanhe e charutos.

Os bens duráveis de consumo e ostentação são os mais explorados simbolicamente nas narrativas dos videoclipes: eles representam com mais força simbólica a compensação das masculinidades negras de um passado colonial escravocrata marcado pela negação e privação sistêmica do direito à propriedade material. Impulsionados pelo *ethos* do *American Dream*, as masculinidades *gangsta* vivenciam nas narrativas dos videoclipes o que podemos chamar de *gangsta way of life*: projeções imagéticas que hiperdimensionam o *American Way of Life*, um nível de estilo de vida que ultrapassa e supera os valores de sucesso socioculturalmente instaurados. É possível identificar como sinais desse fenômeno a posse imobiliária, a posse de tecnologias e de objetos de valores de grande estima financeira.

As joias possuem uma funcionalidade para além de acessórios na composição da aparência das imagens públicas dos *rappers*: são símbolos que revestem os corpos dos homens negros de poder material. O porte corporal de metais e pedras preciosas, conhecido nos Estados Unidos como *bling-bling*, demonstra o nível de poder aquisitivo e financeiro que um *rapper*

possui, irradiado pelo brilho das correntes, relógios, pulseiras, anéis, brincos que dotam o corpo do homem negro de uma abjeção glamourosa. Como argumenta Paul Gilroy:

(...) A memória sedimentada da escravidão proporciona o ponto de partida para a compreensão do desenvolvimento deste padrão vernacular. Ela direciona a atenção para o simbolismo complexo de riqueza e status na cultura popular negra. A cultura visual do hip-hop tornou-se rapidamente o pivô da transformação alquímica das algemas de ferro em correntes de ouro. (...) As correntes de ouro externalizaram a mudança de preço da força de trabalho escravo (assalariado) – calculada com base no valor da troca. O ouro das correntes expressou os limites da economia monetária onde elas circulavam, mas que também eram capazes de transcender – especialmente em tempos de crise. A humanidade livre, anteriormente sob a guarda de Deus, poderia ser agora conduzida em exposições de riqueza que excediam em muito o valor de uma pessoa – de um corpo. O mesmo tipo de ostentação pode ser detectado no apetite por carros como símbolos de status, riqueza e poder masculino, demonstrado por alguns músicos de hip-hop contemporâneos. (GILROY, 2007, p. 237-238)

Além do status, riqueza e poder masculino codificados, os bens e propriedades também fomentam o sentimento de independência, acessibilidade e autonomia das masculinidades *gangsta* através das tecnologias de transporte: carros, motos, helicópteros, aviões e iates viabilizam o trânsito e o deslocamento contínuo de Jay-Z e 50 Cent nas narrativas de suas obras audiovisuais. O ritmo e velocidade dos roteiros dos videoclipes do *Gangsta Rap* não só possuem finalidades estéticas, como também o objetivo de expressar o sentimento de liberdade e agenciamento dos corpos negros nos espaços de masculinização, discutidos na Parte I. Os videoclipes do *Gangsta Rap* constroem um mundo imaginário no qual o dinamismo dos homens negros ordena toda a paisagem em seus âmbitos públicos e privados. Aliás, há um significativo direcionamento das narrativas para espaços e ambientes privados, modificando o que Gilroy (2007) chama de “topografia da raça e de lugar” centralizada no âmbito da esfera pública, no qual as ruas dos guetos e subúrbios constituem lugares privilegiados. Nos videoclipes de Jay-Z e 50 Cent, mansões, apartamentos e edifícios suntuosos são ocupados e determinados enquanto novos teatros das masculinidades negras. A obsessão por carros é também algo intrínseco à cultura industrial, mecanicista e tecnológica dos Estados Unidos, bastante presentes no cinema hollywoodiano como na franquia *Velozes e Furiosos*, que já possui oito filmes lançados no mercado cinematográfico. Protagonizados pelos atores negros Vin Diesel e Dwayne Johnson, a associação do corpo do homem negro à máquina é inevitável: o combustível do motor do corpo-máquina negro é sua paixão pelo consumismo automobilístico, mais um símbolo de poder identificado nos videoclipes *Wanksta*, *Piggy Bank*, *Get Busy*, *Double Up*, *United Nations*, *My Life*, *Major Distribution*, *We Up*, *Hold On*, *Smoke*, *Chase The Paper*, *Everytime I Come Around*, *You Know* da obra audiovisual de 50 Cent; *I Can't Get With That*, *Ain't No Nigga*,

Friend Or Foe, Dead Presidents, Streets Is Watching, Money Ain't a Thang, Change The Game, Song Cry, Dirt Off Your Shoulder, Show Me What You Got, Lost One, Blue Magic e Otis, da obra audiovisual de Jay-Z.

O potencial ciborgue e maquínico dos corpos das masculinidades *gangsta* se torna ainda mais complexo quando mais um símbolo é acionado: as armas. Obviamente, o símbolo da arma de fogo está relacionado aos tipos de masculinidades *gangster* e *gangsta*, por ambas estarem situadas no contexto do mundo da criminalidade, militarizando as masculinidades negras para as guerras do cotidiano, como é perceptível nos videoclipes *Friend Or Foe, Can't Knock the Hustle, '03 Bonnie & Clyde, 99 Problems, Roc Boys (And the Winner Is...)*, da obra audiovisual de Jay-Z; *Many Men, Heat, This Is 50, I Don't Need 'Em, Get Up, OK, You're Right, Nah Nah Nah, Shooting Guns e Irregular Heartbreak*, da obra audiovisual de 50 Cent. Além de possuírem funcionalidade paramilitar e serem espécies de instrumentos de trabalho do crime, as armas de fogo complementam a blindagem dos corpos negros masculinos protegendo-os de sua vulnerabilidade, mas mantendo-os permanentemente passíveis a serem alvejados enquanto alvos do extermínio. A cultura armamentista dos Estados Unidos está diretamente relacionada à construção da respeitabilidade e responsabilidade masculina, questão abordada nos documentários *Tiros em Columbine* (2002) e *The Mask You Live In* (2015): a comercialização da violência pelas plataformas midiáticas e pelo cinema incitam o comportamento predatório e bélico nos processos de subjetivação dos homens, tradição herdada da cultura de violência das masculinidades coloniais do passado escravocrata estadunidense. Porém, temos um fator histórico apontado por Michael Moore em *Tiros em Columbine* que deve ser destacado: homens negros escravizados eram irrestritamente proibidos de ter acesso às armas de fogo, evitando as possibilidades de eclosão de rebeliões e levantes escravos. No pós-abolição, o pânico social instalado a partir da libertação das populações negras levou à promulgação de uma lei específica que proibiu o porte de armas para pessoas negras. Como vimos na Parte I, a cultura do medo nos Estados Unidos está fundamentada no racismo que construiu a imagem do homem negro criminoso para materializar o sentimento de ameaça social. As masculinidades *gangsta* utilizam o medo racial enquanto estratégia de provocação, desafio e enfrentamento simbólico das masculinidades brancas, que se confrontam em uma guerra não só racial, mas de gênero declarada há séculos.

A ausência significativa de drogas ilícitas nos videoclipes de ambos os *rappers* é algo que desperta a curiosidade: no inventário de fontes e no recorte temporal investigado somente duas referências visuais foram encontradas: a maconha, no videoclipe *Major Distribution*, do

50 Cent, relacionada ao *rapper* Snoop Dogg que participa do elenco do videoclipe e costuma vincular a maconha à sua imagem pública; e a cocaína, no videoclipe *You Must Love Me*, do Jay-Z, em uma narrativa de crítica social ao tráfico. É possível que Jay-Z e 50 Cent omitiram a imagem das drogas nas narrativas dos videoclipes para desvincularem suas imagens públicas do narcotráfico. Outro aspecto curioso é a presença de tecnologias de comunicação, como os celulares, ícones de ostentação nos anos 1990 popularizados a partir dos anos 2000, presentes nos videoclipes *Song Cry* e *I Just Wanna Love U (Give It 2 Me)* de Jay-Z, e em *Best Friend*, de 50 Cent.

III. *Mulheres*

Nos videoclipes do *Gangsta Rap* as mulheres, tal qual os outros bens materiais de ostentação, são exibidas enquanto propriedades masculinas pelos rappers. As narrativas são saturadas de imagens de conquista, disputa, dominação e posse do corpo feminino. As performances femininas são demasiadamente marcadas por uma promiscuidade sexual. A maioria das ações são erotizadas e sexualizadas, pois são produzidas principalmente para o consumo do público masculino. Como afirma a filósofa Kathryn T. Gines (2006), as representações sobre as feminilidades negras, na produção audiovisual da cultura Hip Hop, é um dos principais alvos de críticas do Feminismo Negro nos Estados Unidos, pois também estabelecem um regime de representação iconográfica sobre as mulheres negras na atualidade, compreendendo reinvenções de estereótipos do passado colonial escravocrata, como a *jezebel* (a mulher negra promíscua e hipersexual) e as imagens distorcidas das matriarcas negras. O *Gangsta Rap* corrobora de maneira significativa para o desenvolvimento do sexismo, da misoginia, do machismo e do ódio ao feminino e às mulheres na cultura Hip Hop, mas tais imagens não estão restritas ao gênero musical como também circulam nas plataformas midiáticas, a exemplo da já citada série *Luke Cage* (2016) e a personagem Mama Mabel, e Fat Annie da série *The Get Down* (2016): ambas são matriarcas negras megeras, agressivas, ardilosas, obstinadas, que sobrevivem através da prática da prostituição e do tráfico de drogas, além de serem castradoras das masculinidades no âmbito da família negra; exercem o comando e controle dos homens e assumem plenamente a administração da instituição familiar. Os conflitos psicológicos dos personagens Cottonmouth e Kid Cadillac são consequências do poder de suas matriarcas, que limitam a agência de suas vidas e destinos, subjugando-os. A prática da estereotipação das mulheres negras é uma estratégia de legitimação racista de sua

exploração corporal e seus respectivos estupros físicos e simbólicos, como nos alerta bell hooks (1981) e Patricia Hill Collins (2004), ratificadas pelo pensamento de Kathryn T. Gines:

(...) Temos de lembrar que a imagem da mulher negra, de sexualidade licenciosa, foi usada para racionalizar as formas pelas quais ela tem sido explorada. A exploração sexual das mulheres negras é um fato que deve ser investigado a partir de uma perspectiva histórica, tanto por meio da instituição da escravatura quanto da mudança do status sexual das mulheres brancas na época. Houve uma transição no status sexual das mulheres brancas da tentadora sexual para a virgem pura; e um fardo correspondente foi colocado sob os ombros das mulheres negras para carregar o estereótipo da jezebel hipersexual. (WILLIAM; DERRICK, 2006, p. 108)

Analisando o inventário de videocliques dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, podemos obter o seguinte panorama sobre as imagens das mulheres a partir da perspectiva do *Gangsta Rap*:

- São detentoras de uma sexualidade animalizada, incivilizada, selvagem e intrinsecamente violenta
- Constituem feminilidades negras naturalizadas e biologizadas
- São corpos *outsiders*, que demarcam as fronteiras sexuais da anormalidade e aberração, estigmatizados por uma negrura biológica
- São corpos detentores de sexualidades desviantes hiper-heterossexuais
- São estereotipadas pelo termo *bitch*: estereótipo da mulher agressiva, ativa, confrontadora e rude; é um termo utilizado para colocar as mulheres “em seus devidos lugares”; estereótipo popularizado a partir da década de 1970 pelo cinema *Blaxploitation*
- Possuem feminilidades demonizadas que configuram dispositivos de poder masculino: são disciplinadas a partir da violência masculina por serem sexualmente dominadoras e vorazes
- Utilizam a sexualidade para conseguir riqueza e poder: controlam e manipulam os homens através da utilização do corpo enquanto arma de sobrevivência; praticam uma espécie de negócio sexual: são oportunistas, materialistas e prostituídas
- Compreendem corpos sempre disponíveis para o gozo masculino: sua agência, liberdade e independência sexual feminina são distorcidas pela objetificação masculina
- São mercantilizadas sexualmente: são profissionais do sexo que trabalham para satisfazer seus próprios interesses e desejos; transam por drogas, dinheiro, luxo, ostentação e vingança: são oportunistas sexuais, perseguem homens negros ricos e famosos que as patrocinem financeiramente, como atletas e rappers, com o objetivo de obter renda extra tendo filhos com eles

- São alegorias e adereços que compõem a estética das performances do *Gangsta Rap*, aparecendo nos videocliques de maneira erótica e atraente, porém icônica e na maioria das vezes em super exposição corporal
- Seus corpos incitam a excitação e o erotismo masculino em homens que exercitam uma contemplação e celebração do corpo feminino, porém dominado e subjugado para sua satisfação sexual
- Incitam uma sexualidade não regulamentada e controle desenfreado da fertilidade feminina; são frequentemente associadas a máquinas, pois são corpos que devem ser resistentes à exploração sexual e às violências masculinas: são máquinas de sexo e de produção biológica humana
- Quando são associadas à maternidade, são vistas como inapropriadamente femininas e dessexualizadas: *bitches* são mães ruins que negligenciam os filhos, e se os criam transmitem seus péssimos valores para eles

As mulheres negras são classificadas em uma lógica dicotômica de estereótipos binários, de acordo com Kathryn T. Gines (2006), transitando diametralmente entre a pureza sexual e a hipersexualidade feminina. Nas narrativas dos videocliques do *Gangsta Rap*, as mulheres não possuem agência de seus próprios corpos e de suas sexualidades, sendo purificadas ou até mesmo dessexualizadas através da imagem materna, da namorada ou esposa, ou associadas comumente à luxúria e lascívia. Tal paradigma evidencia uma espécie de polícia sexual dos homens negros em relação às mulheres negras, configurando uma tecnologia de dominação de gênero cooptada das masculinidades brancas de tradição colonial. As mulheres negras sofrem um processo de bifurcação simbólica: existem os corpos femininos que devem ser amados e os corpos femininos que devem ser violentados. A proeza sexual, como afirma Patricia Hill Collins (2004), é um importante marcador das masculinidades negras. O acesso aos corpos das mulheres é o principal fator que estabelece uma espécie de guerra sexual entre os homens: entre homens negros e brancos (principalmente quando a mulher branca está em disputa) e entre homens negros. A dominação do corpo feminino é uma premiação simbólica pela habilidade masculina da conquista sexual. Caso o acesso seja negado, ferindo as masculinidades negras, a honra e moral são tomadas pelo fracasso e pelo desejo de violência, incitando a destruição do corpo feminino seja por vias físicas ou simbólicas.

O excesso de mulheres e a atmosfera altamente sexual, presente na maioria em peso das narrativas, alimentam esse sentimento, como em *Outta Control*, *I Get Money*, *I Just Wanna*, *Wait Until Tonight*, *Put Your Hands Up*, *All His Love*, *Double Up*, *I Ain't Gonna Lie*, *Definition*

Of Sexy, Money, First Date, We Up, Hold On, Pilot, Animal Ambition, You Know, I'll Do Anything, I Can't Get With That, Imaginary Player, It's Alright, Money Ain't a Thang, Big Pimpin, Girls, Girls, Girls, e Blue Magic. Em *Off And On* uma mulher dança para a câmera com o corpo nu, no qual a cabeça de um tigre está pintada em sua bunda: há a associação entre o corpo feminino e a sua animalidade sexual. Corpos femininos pintados e nus em pelo é uma marca dos videoclipes de 50 Cent, como os corpos em tinta neon em *Don't Worry 'Bout It*. As masculinidades *gangsta* são essencialmente predatórias: os homens negros possuem uma sexualidade instintiva que deve ser saciada a todo momento. Em *OJ*, 50 Cent e o *rapper* Kidd Kidd interpretam dois presidiários que aliciam sexualmente as carcereiras para conseguirem serem soltos. Até tecnologias futuristas são acionadas para poder localizar e seduzir mulheres, como no videoclipe de *Ayo Technology*.

Em *Anything* Jay-Z introduz a figura da matriarca negra em sua obra audiovisual. A mãe é a mulher dessexualizada e sacralizada pela masculinidade *gangsta*: o tipo ideal e moral de feminilidade que deve ser exaltado. No roteiro da narrativa, o sonho de fuga do gueto e ascensão social de um menino negro é materializado quando o mesmo se torna adulto e presenteia sua mãe com uma mansão. *Straight To The Bank* é o primeiro videoclipe identificado na linha cronológica da obra audiovisual de 50 Cent no qual as mulheres negras aparecem ostentando o status de esposas dos homens que compõem uma rede de negócios, semelhante a uma fraternidade mafiosa. No videoclipe as mulheres se divertem e socializam em um grande jantar acompanhando seus esposos. A imagem da mulher negra é associada às instituições do casamento e da família, como podemos constatar também em *Baby By Me*, no qual o papel da mulher negra enquanto esposa é bem mais explícito e estruturado, e em *Song Cry*, no qual Jay-Z vivencia uma crise de relacionamento com sua esposa. Em ambos, a imagem ideal de família e felicidade estão bem explícitos, se aproximando do *ethos* do *American Dream*. Outro roteiro bem semelhante ao de *Baby By Me* é o do videoclipe *Excuse Me Miss*, no qual Jay-Z se apaixona por uma mulher em um elevador e no intervalo da descida imagina sua vida conjugal com ela. Nos videoclipes mencionados há a idealização das masculinidades *gangsta* de um modelo de mulher para ocupar os papéis sociais femininos mais dignificados: esposas e genitoras de seus filhos, além da reivindicação da instituição familiar e do matrimônio pelos homens negros rappers, sempre associados à irresponsabilidade e abandono familiar, estereotipados como incapazes em assumirem o status de provedores e chefes familiares. O videoclipe *Get Up* propõe uma narrativa heroica e futurística na qual 50 Cent interpreta um agente secreto que resgata uma mulher desacordada. O personagem de 50 salva heroicamente a mulher,

despertando-a do sono profundo através de máquinas. Em reação ao ato, a mulher conduz 50 Cent de maneira erótica e sexual, sugerindo uma conseqüente transa em agradecimento. Aqui a mulher é representada na narrativa como nos clássicos contos de fada: a mulher em estado de vulnerabilidade que precisa de um herói para protegê-la e salvá-la. É uma readaptação *gangsta* da narrativa da *Bela Adormecida*, que descarta o romantismo e prioriza uma abordagem violenta, erótica e sexual.

Porém, em *21 Questions* a mulher negra aparece enquanto companheira afetivo-sexual e parceira no crime, no qual 50 Cent interpreta um presidiário: no videoclipe ambos mantêm uma relação de cumplicidade e companheirismo, evidente nas cenas de telefonemas e visitas íntimas, aspectos vistos também em *OJ* e em *'03 Bonnie & Clyde*, no qual Jay-Z e Beyoncé interpretam um casal criminoso em fuga, cúmplices mútuos. As mulheres, nestas narrativas, não são tratadas como esposas, e sim como melhores amigas e companheiras afetivo-sexuais: o fato de estarem em contato e possuírem elementos e características que compõem as masculinidades de seus homens as distanciam do ideal de mulher apta para o matrimônio e para a instituição familiar. São mulheres negras emasculadas com as quais os homens *rappers* se relacionam sexualmente, dispensando compromissos e vínculos amorosos sólidos e estáveis. As masculinidades *gangsta* são fiéis aos relacionamentos afetivo-sexuais quando estes corroboram para a sua manutenção e status, caso contrário não são levados a sério e transgredidos como uma forma de demonstração de poder e virilidade através da prática do adultério. Na maioria das narrativas, os relacionamentos são voláteis e limitados à satisfação sexual, como em *I Just Wanna Love U (Give It 2 Me)*, no qual Jay-Z é desejado e perseguido por várias mulheres ao mesmo tempo em uma festa, sendo os processos de erotização dos corpos incitados pelo interesse materialista, como em *Streets Is Watching* no qual uma mulher se interessa por Jay-Z por conta de seu carro. O adultério é tratado de maneira irônica em *Do You Think About Me*, no qual Vivica Fox tenta se vingar de 50 Cent através de atitudes cômicas, como espetar um boneco vodu, além de estar presente na narrativa de *Can't Knock The Hustle*, na qual Jay-Z trai sua esposa e em compensação a agrada com joias preciosas. Em *They Burn Me* a esposa de 50 Cent ganha uma grande indenização por causa de um acidente de queimadura que o deixa em coma: aqui, mesmo no contexto do casamento, a mulher negra é representada de maneira egoísta, oportunista e insensível com o próprio esposo. As mulheres negras estão condenadas à solidão e à busca desesperada por prazer, como no videoclipe de *I Know*, no qual o protagonismo é feminino e a imagem de Jay-Z não aparece.

Em *Wanksta* os corpos das mulheres são associados à máquina, como nas cenas em que mulheres seminuas fazem a escolta de 50 Cent em motos e sensualizam para a câmera diante de carros. Em uma espécie de clube secreto de entretenimento masculino, 50 Cent e membros da *G-Unit* se divertem com várias mulheres que conduzem uma festa privativa. A associação entre corpo negro e máquina é bastante frequente na obra audiovisual de 50 Cent, como na narrativa do videoclipe *In Da Club*, na qual 50 é um homem-máquina em fase de testes de um laboratório fictício. No videoclipe de Jay-Z *Change The Game*, mulheres gostosas aparecem no contexto de uma oficina mecânica. Em *Amusement Park* os corpos das mulheres são associados a brinquedos de parque de diversões, como também em *Sunshine (Always Be My)*.

50 Cent mantém relações de cafetinagem com as mulheres no videoclipe de *P.I.M.P.*, no qual ele interpreta um cafetão. Na narrativa, as mulheres aparecem no ambiente privado de um quarto vestindo lingerie e ajudam 50 Cent a se arrumar para uma convenção de *pimps*. Jay-Z interpreta um *pimp* que disputa e ganha um concurso de dança com suas mulheres em *Who You Wit*, mostrando em sua narrativa a rivalidade feminina de maneira cômica. Porém, as relações de cafetinagem são mais evidentes no videoclipe de *Just a Lil Bit*, no qual mulheres são agenciadas por 50 Cent para extorquir e assassinar homens ricos, utilizando o erotismo e o sexo enquanto estratégias para a prática criminal. As masculinidades *gangsta*, nesse caso relacionada ao tipo de masculinidade *pimp*, exploram não só simbolicamente como fisicamente os corpos femininos para a manutenção de seu status através da prática da prostituição feminina: os corpos das mulheres, além de estarem permanentemente a serviço dos prazeres masculinos, são geradores de renda para os homens que os submetem. O prazer masculino também pode ser um fator gerador de renda também para as mulheres como podemos perceber no videoclipe *Disco Inferno*, no qual *strippers* e/ou prostitutas trabalham em uma casa noturna. Porém, a prática de lançar cédulas de dólares nas *strippers* enquanto performam não aparece no roteiro, sugerindo a interpretação de que as mulheres estão dançando praticamente nuas exclusivamente para a satisfação dos homens na festa. A realização de fetiches sexuais masculinos também é presente nas narrativas, como em *Candy Shop*, no qual, em um sonho, 50 Cent realiza várias fantasias sexuais em uma mansão repleta de mulheres gostosas e *Be My Bitch*, no qual 50 Cent pratica voyeurismo enquanto duas mulheres transam. É característico dos videoclipes do *Gangsta Rap* o caráter dúbio e dissimulado das imagens das mulheres: facilmente podem ser confundidas como prostitutas nas narrativas, porém não são inseridas em condições de auto agenciamento de seus corpos, e sim passíveis do agenciamento masculino que as transformam em corpo-objeto e corpo-mercadoria. Nos videoclipes mais antigos de Jay-Z mulheres

aparecem compondo balés, dançando enquanto Jay-Z performa pra câmera, como nos videoclipes de *Nigga What, Nigga Who (Originator 99)*, *Money, Cash, Hoes, Can I Get A...*, *Girl's Best Friend*, ambientando as narrativas como qualquer outro objeto cênico. Quando há agenciamento, as mulheres servem aos homens que protagonizam as narrativas, como a atendente de *drive-thru* em *Candy Shop* e as atendentes da loja de sapatos em *Window Shopper*. As masculinidades *gangsta* fetichizam o corpo feminino, principalmente da mulher negra, em uma frequente e exaustiva supererotização e hipersexualização.

É importante ressaltar que existe um considerável protagonismo feminino da cantora de R&B Olivia, artista vinculada a *G-Unit*, gravadora de 50 Cent. As imagens relacionadas a ela diferenciam-se das outras mulheres principalmente por ocupar esse status, negociado com os verdadeiros protagonistas que são os homens rappers: é praticamente a única que participa das canções (*featuring*) cantando os refrões e possui até pequenas falas, como é percebido em *Candy Shop* e *Best Friend*. Porém, a artista também está relacionada a imagens de erotismo e sensualidade: em *Candy Shop* é ela que apresenta, como uma anfitriã, a mansão onírica de fetiches sexuais, conduzindo 50 Cent por seus cômodos; em *Window Shop* ela aparece como acompanhante de 50 Cent e amigos que fazem compras e ostentam em Mônaco. Em *Best Friend* Olivia aparece menos estereotipada em uma atmosfera romântica, abordada a partir das afetividades negras. A *rapper* Precious, em *Queens, NY*, também protagoniza consideravelmente grande parte das cenas, performando de maneira sensual para a câmera em uma casa noturna. Foxy Brown, em *Ain't No Nigga*, também protagoniza parte das cenas do videoclipe, performando para a câmera ao lado de Jay-Z, mas não está insenta de sensualidade como em *Sunshine (Always Be My)*. É interessante o roteiro de *Who You Wit*, videoclipe baseado em uma estética *blaxploitation* no qual uma mulher entra em uma casa noturna frequentada por homens e suas respectivas mulheres, acompanhada de homens negros musculosos e viris, como se invertesse o jogo simbólico sendo uma *pimp*. Em *Major Distribution* mulheres portam armas douradas e posam de maneira austera, porém sensual para as câmeras, simulando serem membros de uma gangue.

(...)

Contudo, pode-se constatar, através dos videoclipes investigados que compreendem a obra audiovisual dos *rappers* Jay-Z e 50 Cent, a existência de um conjunto específico de símbolos e códigos de masculinidades que são manipulados exaustivamente não somente por estes artistas, mas também por outros *rappers gangsta* nas construções de representações iconográficas de masculinidades negras, presentes no imaginário racial coletivo estadunidense

na transição dos séculos XX-XXI. O exercício de repetição de tais elementos imagéticos, além de compreenderem e consolidarem a identidade visual e a imagem pública dos artistas, possuem uma alta e potente carga simbólica de representação das masculinidades negras da cultura Hip Hop e dos âmbitos sociais externos a esta, referenciadas discursivamente como imagens autênticas dos homens negros na atualidade. Apesar das obras audiovisuais de ambos os artistas possuírem suas singularidades e especificidades, foi possível identificar a existência de um possível quadro de referências em comum que é acionado nos processos criativos de construção das narrativas e estéticas audiovisuais. Espaços de ambientação, objetos cênicos, contextos, situações e comportamentos integram tal quadro chamado de *gangsta box*, que possui um alto grau de complexidade para problematização e análise, impossível de ser esgotado neste trabalho. Aqui foram destacados os símbolos e códigos que mais se repetem e funcionam como dispositivos de interpretação das masculinidades *gangsta*, não estando somente concentradas no *Gangsta Rap* mas também na estética dos videoclipes de outras vertentes do gênero musical. Tais símbolos são interpretados aqui como metáforas de poder masculino negro e funcionam como próteses de gênero que viabilizam as práticas de masculinização dos *rappers*: há processos de montagens e desmontagens contínuas de tipos de masculinidades negras nas performances dos videoclipes. Vimos também que a maioria dos referenciais e influências de masculinidades negras de Jay-Z e 50 Cent são provenientes dos territórios urbanos dos guetos e subúrbios nova-iorquinos, nos quais alguns tipos sociais são incorporados nas narrativas audiovisuais como personagens ou como referências de identificação masculina de suas *personas*. *Gangsters*, traficantes, *pimps*, dentre outros tipos sociais criminosos, constituem alguns dos tipos de masculinidades não-hegemônicas que estruturam as masculinidades *rappers*: masculinidades que emergem da marginalidade e subalternidade sociocultural dos Estados Unidos.

Enquanto essa dissertação estava sendo concluída, em julho de 2017, foi divulgado mais um videoclipe do *rapper* Kendrick Lamar, *ELEMENT.*, faixa de seu mais novo álbum *DAMN.* (2017). Inspirado pela fotografia de Gordon Parks, grande ícone da cultura afro-americana e da era do cinema *Blaxploitation*, o videoclipe, composto de uma estética visual absurdamente incrível, evidencia mais uma vez a perpetuação do regime de representação iconográfico sobre os homens negros, agora sob a agência do *Gangsta Rap*. Compreendendo uma narrativa de ultraviolência generalizada, *ELEMENT.* apaga as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade, anunciando o império do necropoder em nossos tempos, nos termos de Achille Mbembe (2017). Nas cenas, as masculinidades negras dos guetos

de Compton, berço do filho bastardo do Hip Hop, explodem em performances de violência corporal, seja em reação à brutalidade policial, seja em reação ao inferno das abjeções que consome os corpos negros em suas chamas, dia após dia. O céu é destinado somente às mulheres negras, santificadas de maneira sublime, zona de amor e lucidez em meio à loucura. No século do Novo Racismo, os meninos negros ainda devem aprender a se defender, usando a potência física de seu corpo munido pelo vil metal da arma de fogo. É marcante a repetição coletiva dos golpes de luta e incentivo à autodefesa negra masculina. São chocantes as agressões que banham a tela de sangue, registradas e propagadas pelos *smartphones*. Kendrick Lamar profetiza tempos difíceis, nos quais os homens negros devem munir seus corpos e suas almas. Nós permaneceremos estáticos e em choque, como o menino que observa o corpo negro que cai do edifício em busca da liberdade?

As discussões em torno do sistema iconográfico de representação das masculinidades negras estão pautadas atualmente nos Estados Unidos e direcionam as agendas políticas dos movimentos de militância e ativismo negro. Desde a sua emergência, o *Gangsta Rap* provocou grandes polêmicas e incômodos não só às instituições hegemônicas de poder, como também às comunidades negras estadunidenses. As críticas, em certas medidas conservadoras das elites de cor e as necessárias provocações do Feminismo Negro, como argumenta Kathryn T. Gines (2006), revelaram o poder de representação dos homens e mulheres negras que o *Gangsta Rap* possui e sua relevância para o futuro das políticas raciais e de gênero das masculinidades negras, perpetuado através dos trabalhos de *rappers* como Kendrick Lamar. As dimensões do seu impacto na vida das populações negras e nas políticas de raça, gênero e sexualidade é algo ainda a ser analisado. A imagem pública do homem negro na diáspora atlântica permanece eclipsada e ocultada pelo racismo, afogada em ambiguidades e paradoxos emasculados, como a fotografia de *ELEMENT*. Esta é realmente a imagem do homem negro do futuro pós-colonial?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

I'll never love somebody/I'll never love somebody/Leave me cold/Trouble song in the moonlight/Will be my bride/I'll never need somebody/I'll never need somebody/Leave me alone/A worried mind in the violence/Will be my guide [Eu nunca vou amar alguém/Eu nunca vou amar alguém/Deixe-me frio/Uma canção aflita sob a luz do luar/Será minha noiva/Eu nunca vou precisar de ninguém/Eu nunca vou precisar de ninguém/Deixe-me só/Uma mente atormentada com a violência/Será o meu guia].

(*I'll Never Love*, Michael Kiwanuka)

Nunca demonstre amor: ele pode te matar.

(Marcus, no filme *Fique Rico ou Morra Tentando*)

One glad morning, when this life is over/I'll fly away/To a land where joy shall never end, oh/I'll fly away/Oh I'll fly away oh glory/I'll fly away/When I die Hallelujah bye and bye/I'll fly away [Em uma manhã feliz, quando essa vida acabar/Eu voarei/Para uma terra onde a alegria nunca termina, oh/Eu voarei/Oh eu voarei, oh glória/Eu voarei/Quando eu morrer, aleluia, adeus e adeus/Eu voarei].

(*I'll Fly Away*, Kanye West)

Ao invés de fazer o que se espera nas considerações finais de uma dissertação, quero compartilhar uma experiência da minha infância no término deste trabalho. Fui adotado e criado por uma mulher negra, pobre, solteira e analfabeta, a qual me ensinou as primeiras lições sobre o Feminismo Negro, porém um feminismo do pragmatismo cru e visceral da vida, sofisticado após os contatos que tive com as epistemologias negras e feministas na universidade, com as quais compactuo. Minha mãe me constituiu enquanto um homem negro resistente e sagaz, tal qual Kalief Browder²⁴, tornando-me apto para a sobrevivência às instituições, opressões e aos jogos de poder em todo meu processo de subjetivação, impactado com sua morte quando eu tinha quatorze anos. Relacionar-se com a iminência da morte, em uma sociedade necropolítica que extermina mulheres, negros, LGBT's e outros seres abjetos em escala industrial, já era algo que foi me ensinado de maneira inconsciente desde pequeno. Em uma pedagogia desenvolvida através de sua sabedoria e amor ancestral, construída em mais de meio século de vida e contaminada pelo cristianismo protestante, minha mãe foi a responsável pelos meus ritos de masculinização: era necessário proteger e revestir um corpo resgatado do descarte tornando-o civilizado e educado, mesmo que na precariedade. As marcas e inscrições da negritude em meu corpo, por mais que fossem bastante visíveis e explícitas em meu fenótipo, ainda permaneciam codificadas em senhas sobre a minha pele. A negritude e sua consciência veio bem depois com a adolescência, nunca mencionada como divindades que não se pode pronunciar o nome. Antes de tudo, a masculinidade em seus padrões, normas e dimensões heterossexistas, cisgêneras e compulsórias era o que meu corpo deveria corporificar.

Algo intrínseco ao meu processo de subjetivação foi identificado por mim em um fluxo de memória que tive durante a conclusão deste processo de pesquisa e investigação. Minha mãe explorava de uma maneira bastante estranha e inusitada a ausência de uma figura masculina paterna em minha vida, mesmo eu sabendo desde muito cedo que era adotado, fato que nunca despertou em mim uma curiosidade obsessiva em descobrir uma descendência biológica, tão temida por ela. Desde criança, o conceito de família enquanto construto histórico e social já era algo bem lógico em minha consciência: a maternidade, para mim, sempre foi algo além do

²⁴ Conheci a história de Kalief Browder através do documentário *A 13ª Ementa* (2016) e da série *Tempo: A História de Kalief Browder* (2017), sendo esta co-produzida por Jay-Z. Acusado e preso injustamente aos 16 anos por um crime que não cometeu, Kalief enfrentou com todas suas forças o racismo institucional do Estado necropolítico dos EUA e exigiu, sob condições subumanas de encarceramento, um julgamento digno, previsto por legislação enquanto direito civil de qualquer cidadão estadunidense. Após enlouquecer com a brutal experiência da prisão, em 5 de junho de 2015 Kalief se suicidou. Me identifiquei profundamente com sua história de vida principalmente por ele também ser filho adotado, porém separado compulsoriamente de sua mãe biológica pelas políticas de assistência social pelo fato de ela ser dependente química do crack.

útero e do sangue. Mesmo possuindo autoridade enquanto matriarca, minha mãe costumava me ameaçar utilizando um dos meus irmãos – que possuem idade para serem meus pais por serem bem mais velhos – como um dispositivo de controle e disciplinarização de meu corpo. Mediante qualquer atitude de desobediência eu estava passível a ser punido por meu irmão, o qual deveria chamar de pai mesmo não o reconhecendo como um. Minha mãe era uma mulher negra: a ela deveria atribuir sentimentalmente amor e obediência. Meu irmão é um homem negro: a ele deveria atribuir sentimentalmente temor e medo. Minha relação com meu irmão era parecida com a relação entre Cory e seu pai Troy Maxson, no arrebatador filme *Um Limite Entre Nós* (2016), protagonizado e dirigido por Denzel Washington, marcada por tensões, agressividade, punições e silêncios.

Constatei que minha mãe me ensinou a ter medo dos homens negros através dessa relação que foi estabelecida com meu irmão. Mesmo que ele não tenha sido muito presente e me punido tanto com violências físicas e simbólicas, tão presentes nos relatos de infâncias negras, como nos rememora bell hooks, ele simboliza um dos sintomas primevos do racismo em meu processo de subjetivação. Cresci com o sentimento de medo não só do meu irmão, mas dos homens negros de maneira geral, medo que foi aumentando e asfixiado com o passar dos anos. O medo é um parasita que se instala nas entranhas do imaginário e se alimenta principalmente das imagens e representações que simbolizam tudo aquilo que deve ser temido. Eu adorava assistir televisão, e minha mãe costumava assistir muito comigo os programas policiais no final da tarde e início da noite: ela contorcia os músculos da face diante dos assassinatos, sequestros, assaltos e outros fenômenos do mundo da criminologia. É impressionante como a programação televisiva está organizada: antes das famílias nucleares brancas, ricas, higiênicas, perfeitas e felizes tomarem a dimensão da tela nas telenovelas, as portas das zonas inóspitas da abjeção devem ser abertas cotidianamente pelos telejornais, convidando o público espectador para um safári midiático aterrorizante. Sem sair da zona de conforto de casa, aprendi que marginais, bandidos e criminosos são os verdadeiros monstros, sombrios em sua negrura. Minha mãe utilizava a televisão enquanto recurso metodológico para me ensinar: “muitos que foram abandonados e não tiveram a mesma sorte que você, acabaram assim: você não deve ser igual a eles”. Os homens negros eram o modelo de incivilidade e anti-humanidade que eu deveria odiar. Lembro-me o quanto esse sentimento era confuso dentro de mim, principalmente quando, em 12 de junho de 2000 no Rio de Janeiro, dia no qual o amor deveria imperar, a televisão brasileira transmitiu ao vivo o sequestro ao ônibus 174, no qual Sandro Barbosa do Nascimento, em sua efêmera e macabra fama, foi assassinado. Sentia terror,

sentia ódio pelas vítimas, mas também não conseguia entender porque aquele homem tinha feito aquilo. Sandro tinha levado uma parte de mim e eu não sabia. Sandro tinha levado um pedaço de minha humanidade, linchada e asfixiada ao vivo na televisão pela polícia militar, tragédia revivida outras vezes por mim através do documentário *Ônibus 174* (2002) de José Padilha e pelo filme *Última Parada 174* (2008). Por grande parte da minha vida o homem negro sempre foi visto por mim como o outro, uma espécie de miopia que tomou meus olhos e se agravou com a descoberta gradativa da minha homossexualidade.

O *#TheGangstaProject* compreende em seu íntimo a minha subjetividade profundamente marcada pela minha relação com os homens negros e o meu processo de auto reconhecimento enquanto um. Foi um exercício mais intenso de descolonização do medo que ocupou meu corpo e minha *psique* em suas assustadoras proporções desde a infância. Esse processo possui antecedentes relacionados a minha inserção na universidade, na qual me graduei em História, quando esse medo começou a me perturbar de maneira mais frequente no meu entre-lugar enquanto sujeito negro e gay, sempre tensionado pelos espaços de ativismo e militância negra aos quais tentava me integrar. A heterossexualidade compulsória dos movimentos negros e o racismo dos movimentos LGBT's até hoje me causa um grande deslocamento e mal-estar. Habitar a topografia das fraturas, fronteiras, limites, margens, interditos e precipícios indentitários deveria ser uma dádiva, um privilégio, algo que aprendi muito nos últimos anos com as dissidências sexuais e de gênero. Mas após decifrar as senhas de meu corpo e acessar minha negritude, pude perceber que o status de humanidade que sempre me habitou era algo que eu deveria reivindicar para mim. Essa humanidade está bem longe dos parâmetros estéticos estabelecidos pela modernidade europeia em seu humanismo caucasiano, seu antropocentrismo cis-heteronormativo e seu eurocentrismo colonialista e escravocrata. A humanidade que eu reivindico está centralizada na potência da minha abjeção, marginalidade e subalternidade.

Os homens negros *rappers* me ajudaram a descolonizar o meu medo, porém despertaram outros. A minha grande aventura no universo da cultura Hip Hop iniciada há quase quatro anos, ampliou a cartografia de minha existência à qual incorporei seus territórios, permitindo uma reaproximação com minha negritude em sua singularidade de uma maneira cosmopolita e atualizada. Sou grato pelos processos de identificação que provocaram em mim um forte sentimento de pertença, reeducando meu corpo e meus sentidos. Os *rappers* foram os primeiros homens negros que, de fato, despertaram meu desejo e fascínio pelos fenômenos históricos e sociais tão discutidos nessa dissertação de mestrado. Porém, suas masculinidades me violentam

profundamente em suas dimensões simbólicas através das práticas de machismo, sexismo e LGBTfobias, incitadas pelo regime de heterossexualidade compulsória que afeta significativamente a cultura Hip Hop. As masculinidades *rappers* marginalizam, subalternizam e até mesmo excluem os sujeitos dissidentes como estratégias de manutenção de seu poder, além de criarem um aspecto monolítico e homogêneo das masculinidades negras que vem sendo desafiadas pelo Rap Feminino e pelo Queer Rap, vertentes que, gradativamente, estão tomando as cenas artísticas atuais de assalto. Nomes como Rico Dalasam, Karol Conka, Gloria Groove, Linn da Quebrada, Frank Ocean, iLoveMakonnen, Childish Gambino, Tyler The Creator, Kaytranada, Taylor Bennett, Milan Christopher, Todrick Hall, Cakes da Killa, dentre outrxs ainda não tão evidentes no *mainstream* estão hasteando a bandeira do arco-íris como vanguarda em uma guerra que só está começando, mas que já surte alguns efeitos.

Termino esse trabalho com uma breve reflexão sobre o filme *Moonlight* (2016), vencedor do Oscar deste ano na categoria Melhor Filme, considerado por mim um marco atual bastante significativo no regime iconográfico de representação das masculinidades negras, dirigido pelo cineasta Barry Jenkins, adaptado de uma peça teatral de Tarell Alvin McCraney. O belíssimo personagem Juan, interpretado por Mahershala Ali, é um traficante de drogas em Miami que estabelece uma relação de cumplicidade, companheirismo, amizade e sobretudo amor com o menino Chiron, protagonista da narrativa interpretado por Alex R. Hibbert de maneira arrebatadora. Perseguido e atormentado por seus colegas da escola e pelos meninos de seu bairro, Chiron é uma criança em pleno processo de subjetivação enquanto um menino negro e gay, registrado em três fases profundamente marcadas pela violência, pobreza, loucura e solidão. Hoje, o olhar perturbador de Chiron para Juan é o meu olhar para os homens negros, tentando calcular as distâncias desse entre-lugar azul e quebrar esse silêncio ensurdecedor que nos separa e aproxima de forma tão misteriosa. Como Juan em sua relação com Chiron, eu reaprendi e escolhi amar os homens negros, pois me reconheço neles em nossa abjeção, que nos expulsa, a todo momento, a humanidade dos nossos corpos através do racismo e das opressões de gênero e sexualidade. Nossas relações com a morte e as tradições herdadas do colonialismo escravocrata nos transformaram em indivíduos que devem ser odiados e exterminados, indignos de viverem e serem amados. Essa dissertação é uma forma de expressão e prática do amor enquanto uma política revolucionária. O amor nunca tem feito nada por nós por que até isso nos foi historicamente usurpado: nosso insuportável legado colonial é o ódio, a dor e a revolta. Devemos reaprender a amar, pois só o amor garantirá nossa sobrevivência. O amor de uma

mulher negra me salvou. Martin Luther King nunca esteve equivocado: só o amor nos conduzirá ao reino da liberdade.

FONTES

Fontes Primárias

Álbuns

50 Cent

Get Rich or Die Tryin' (2003)

The Massacre (2005)

Curtis (2007)

Before I Self Destruct (2009)

Street King Immortal (2013)

Animal Ambition (2014)

Jay-Z

Reasonable Doubt (1996)

In My Lifetime, Vol. 1 (1997)

Vol. 2... Hard Knock Life (1998)

Vol. 3... Life and Times of S. Carter (1999)

The Dynasty: Roc La Familia (2000)

The Blueprint (2004)

The Blueprint²: The Gift & the Curse (2002)

The Black Album (2003)

Kingdom Come (2006)

American Gangster (2007)

The Blueprint 3 (2009)

Magna Carta... Holy Grail (2013)

4:44 (2017)

Videoclipes

50 Cent

Wanksta (2002)

In Da Club (2003)

21 Questions ft. Nate Dogg (2003)

Many Men (Wish Death) (2003)

Heat (2003)

P.I.M.P. (Remix) ft. Snoop Dogg, Lloyd Banks e Young Buck (2003)

Disco Inferno (2005)

Candy Shop ft. Olivia (2005)

Just a Lil Bit (2005)

Outta Control ft. Mobb Deep (2005)

This Is 50 (2005)

Piggy Bank (2005)

GATman and Robbin ft. Eminem (2005)

I Don't Need 'Em (2005)

Hustler's Ambition (2005)

Window Shopper (2005)

Best Friend (Remix) ft. Olivia (2006)

You Don't Know ft. Eminem, Cashis e Lloyd Banks (2006)

Straight to the Bank (2007)

Amusement Park (2007)

I Get Money (2007)

Ayo Technology ft. Justin Timberlake e Timbaland (2007)

I'll Still Kill ft. Akon (2007)

Follow My Lead ft. Robin Thicke (2007)

Get Up (2008)

OK, You're Right (2009)

Baby By Me ft. Ne-Yo (2009)

Do You Think About Me (2009)

Crime Wave (2009)

Flight 187 (2009)
I'll Do Anything (2009)
Queens, NY ft. Precious Paris (2011)
I Just Wanna ft. Tony Yayo (2011)
Wait Until Tonight (2011)
Off And On (2011)
They Burn Me (2011)
Put Ya Hands Up (2011)
Nah Nah Nah ft. Tony Yayo (2011)
Shooting Guns ft. Kidd Kidd (2012)
Murder One (2012)
Get Busy ft. Kidd Kidd (2012)
All His Love (2012)
OJ ft. Kidd Kidd (2012)
Double Up ft. Hayes (2012)
Complicated (2012)
I Ain't Gonna Lie ft. Robbie Nova (2012)
Be My Bitch ft. Brevi (2012)
Definition of Sexy (2012)
Money (2012)
First Date ft. Too Short (2012)
United Nations (2012)
My Life ft. Eminem e Adam Levine (2012)
Major Distribution ft. Young Jeezy e Snoop Dogg (2013)
Financial Freedom (2013)
We Up ft. Kendrick Lamar (2013)
The Funeral (2014)
Don't Worry 'Bout It (2014)
Hold On (2014)
Pilot (2014)
Smoke (2014)
Big Rich Town ft. Joe (2014)

Hustler (2014)

Chase the Paper ft. Prodigy, Kidd Kidd e Styles P (2014)

Everytime I Come Around ft. Kidd Kidd (2014)

Irregular Heartbeat ft. Kidd Kidd e Jadakiss (2014)

Winners Circle ft. Guordan Banks (2014)

Twisted ft. Mr Probz (2014)

Animal Ambition (2014)

You Know (2014)

Jay-Z

I Can't Get With That (1994)

Ain't No Nigga ft. Foxy Brown (1996?)

Friend Or Foe (?)

Brooklyn's Finest ft. Notorious Biggie (?)

Can't Knock The Hustle ft. Mary J. Blige (?)

Dead Presidents (?)

Feelin It (?)

(Always Be My) Sunshine Feat. Foxy Brown e Babyface (1997?)

Imaginary Player (?)

Streets Is Watching (?)

The City Is Mine ft. Blackstreet (?)

Where I'm From (?)

Who You Whit Il (?)

You Must Love Me ft. Kelly Price (?)

Hard Knock Life (Ghetto Anthem) (1998)

Nigga What, Nigga Who (Originator 99) ft. Big Jaz (?)

Money, Cash, Hoes ft. DMX (?)

Can I Get A... ft. Amil e Ja Rule (?)

It's Alright ft. Memphis Bleek (?)

Money Ain't a Thang ft. Jermaine Dupri (?)

Do It Again (Put Ya Hands Up) ft. Beanie Sigel e Amil (1999)

Big Pimpin ft. UGK (?)

Girl's Best Friend (1999)
Anything (?)
Change The Game ft. Beanie Sigel e Memphis Bleek (2000)
I Just Wanna Love U (Give It 2 Me) (?)
Guilty Until Proven Innocent ft. R. Kelly (2001)
Izzo (H.O.V.A.) (2001)
Girls, Girls, Girls (?)
Song Cry (?)
'03 Bonnie & Clyde ft. Beyoncé (2002)
Excuse Me Miss ft. Pharrell Williams (2003)
Change Clothes ft. Pharrell Williams (2003)
Dirt Off Your Shoulder (?)
99 Problems (?)
My 1st Song (?)
Show Me What You Got (2006)
Lost One ft. Chrisette Michele (?)
Minority Report ft. Ne-Yo (?)
Roc Boys (And the Winner Is...) (2007)
I Know ft. Pharrell Williams (2008)
Blue Magic (?)
D.O.A. (Death of Auto-Tune) (?)
Run This Town ft. Rihanna e Kanye West (?)
Empire State of Mind ft. Alicia Keys (?)
Holy Grail ft. Justin Timberlake (?)
Picasso Baby (?)
Otis ft. Kanye West e Otis Redding (2011)
No Church in the Wild ft. Kanye West e Frank Ocean (2012)
*Ni**as In Paris* ft. Kanye West (2012)
The Story of O.J. (2017)

Fontes Secundárias

Filmes

- 8 Mile – Rua das Ilusões* (2002)
A 13ª Ementa (2016)
A Arte do Rap (2012)
Above The Him – O Lance do Crime (1994)
A Canção do Sul (1946)
Adivinhe Quem Vem Para Jantar (1967)
À Espera de Um Milagre (1999)
Ali (2001)
A Luta de um Campeão (2011)
Ao Mestre, Com Carinho (1967)
A Pequena Rebelde (1935)
A Respeito da Violência (2014)
Bad Boys (1995/2003)
Bamboozled – A Hora do Show (2000)
Batman: O Cavaleiro das Trevas (2005)
Beasts of no Nation (2015)
Beat Street – A Loucura do Ritmo (1984)
Biggie & Tupac (2002)
Black Dynamite (2009)
Boys N The Hood – Os Donos da Rua (1991)
Breakin’ (1984)
Breakin’ 2 – Electric Boogaloo (1984)
CB4 – Uma História Sem Happy End (1993)
Chi-Raq (2015)
Chocolat (2016)
Cidade de Deus (2002)
Código de Silêncio (2017)
Colors – As Cores da Violência (1988)

Conduzindo Miss Daisy (1989)
Corra! (2017)
Death of a Dynasty (2003)
Dia de Treinamento (2001)
Dois Doidões em Harvard (2001)
Django Livre (2012)
Dope – Um Deslize Perigoso (2015)
Doze Anos de Escravidão (2013)
Dumbo (1941)
Duro Aprendizado (1995)
Esquadrão Red Tails (2012)
Eu Sou Ali (2014)
Faça a Coisa Certa (1989)
Febre da Selva (1991)
Fique Rico ou Morra Tentando (2005)
Fresh – Inocência Perdida (1994)
Fresh Dressed (2015)
Freestyle – A Arte da Rima (2000)
Sexta-Feira em Apuros (1995/2000/2002)
He Got Game (1998)
Uma Festa de Arromba (1990/1991/1994)
Iceberg Slim – Portrait of a Pimp (2012)
Jay-Z – Fade To Black (2004)
Juice – Uma Questão de Respeito (1992)
Krush Groove (1985)
Os Bons Companheiros (1990)
O Gângster (2007)
O.J. Simpson: Made in America (2016)
O Mordomo da Casa Branca (2013)
O Nascimento de Uma Nação (1915/2016)
Ônibus 174 (2004)
O Poderoso Chefão (1972/1974/1990)

O Rei das Armas (2010)
Os Intocáveis (1987)
Ouro Branco (2002)
Perdido em Marte (2015)
Poetic Justice – Sem Medo no Coração (1993)
Preciosa: Uma História de Esperança (2009)
Propriedade do Estado (2002)
Quando Éramos Reis (1996)
Malcolm X (1992)
Mandingo (1975)
Menace II Society – Perigo Para Sociedade (1993)
Menina de Ouro (2004)
Mississippi em Chamas (1988)
Moonlight: Sob a Luz do Luar (2016)
Nas – Time Is Illmatic (2014)
New Jack City – A Gangue Brutal (1991)
Nocaute (2015)
Notorious (2009)
Redenção (2004)
Ritmo de um Sonho (2005)
Robbin Hood (1991)
Rubble Kings (2010)
Scarface (1983)
Selma – Uma Luta Pela Igualdade (2014)
Shaft (1971/1972/1973)
Sneakerheadz (2015)
South Central – O Bairro Proibido (1992)
Straight Outta Compton – A História do N.W.A. (2015)
Stretch and Bobbito: Radio That Changed Lives (2015)
Style Wars (1983)
Superfly (1972)
Sweet Sweetbacks Baadasssss Song (1971)

The Art Of Organized Noize (2016)
The Black Panthers: Vanguard of the Revolution (2015)
The Black Power Mixtape: 1967-1975 (2011)
The Mask You Live In (2015)
The Strip Game (2005)
The Warriors – Os Selvagens da Noite (1979)
The Watermelon Man (1970)
Tiros em Columbine (2002)
Última Parada 174 (2008)
Uma História Real (2002)
Um Limite Entre Nós (2016)
Um Salão do Barulho (2002/2004/2016)
Wild Style (1983)

Séries

Atlanta – temporada 1 (2016)
American Crime Story: O Povo Contra O. J. Simpson (2016)
Ballers – temporadas 1 e 2 (2015/2016)
black-ish – temporada 1 (2014)
Empire – temporadas 1, 2 e 3 (2015/2016)
Hip-Hop Evolution (2016)
Luke Cage – temporada 1 (2016)
Power – temporadas 1, 2 e 3 (2014/2015/2016)
Raízes (2016)
Tempo: A História de Kalief Browson (2017)
The Book Of Negroes (2015)
The Get Down – partes 1 e 2 (2016)
Todo Mundo Odeia o Chris – todas as temporadas (2005-2009)
Um Maluco No Pedraço – todas as temporadas (1990-1996)
Underground – temporada 1 (2016)

Outros Álbuns**Curtis Mayfield**

Curtis (1970)

Kendrick Lamar

To Pimp a Butterfly (2015)

DAMN. (2017)

Kanye West

The College Dropout (1999)

Late Registration (2005)

Michael Kiwanuka

Love & Hate (2016)

N.W.A.

Straight Outta Compton (1988)

ScHoolboy Q

Blank Face LP (2016)

Outros Videoclipes**Kendrick Lamar**

ELEMENT. (2017)

ScHoolboy Q

Black THougHts (2016)

By Any Means (2016)

JoHn Muir (2016)

Tookie Knows II (2016)

REFERÊNCIAS

50 CENT; EX, Kris. **Do Lixo Ao Luxo: A Autobiografia do Grande Astro do Hip Hop 50 Cent**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

ADICHIE, Chimamanda. **Sejamos Todos Feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADELMAN, Miriam; RIAL, Carmen. “Uma Trajetória Pessoal e Acadêmica: Entrevista com Raewyn Connell”. In: **Revista Estudos Feministas**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100012>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

ANDRADE, Elaine Nunes (Org.). **Rap e Educação, Rap é Educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: A Arte de Inventar o Passado – Ensaio de Teoria da História**. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

AMEUR, Farid. **A Guerra da Secessão**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

APPIAH, Kwame Anthony. **O Código de Honra: Como Ocorrem as Revoluções Morais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARAGÃO, Rafael. “O Homem é Desse Mundo: Para Entender a Masculinidade Como um Processo Histórico”. In: COLLING, Leandro; THÜRLER, Djalma (Orgs.) **Estudos e Políticas do CuS – Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade**. Salvador: EDUFBA, 2013.

_____. **Cartas de Priapo: A Construção da Masculinidade Via Corpo na Revista Playboy**. 2012. 146 p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil: O Negro na Telenovela Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: SENAC, 2004.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BEAUMONT, Mark. **Jay-Z: O Rei da América**. São Paulo: Madras, 2013.

BENOSKI, Diogo Albino. **Violência e Mobilidade Social nos Filmes de Gângster**. 2009. 320 p. Tese de (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

BENTO, Berenice. **Homem Não Tece a Dor: Queixas e Perplexidades Masculinas**. Natal: EDUFRN, 2012.

BERLIN, Ira. **Gerações de Cativo: Uma História da Escravidão nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BERMÚDEZ, Mónica de Martino. “Connell y el Concepto de Masculinidades Hegemónicas: Notas Críticas Desde la Obra de Pierre Bourdieu”. In: **Revista Estudos Feministas**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100015>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina: A Condição Feminina e a Violência Simbólica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002

BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei: A Construção da Imagem Pública de Luís XIV**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. “Corpos que Pesam: Sobre os Limites Discursivos do ‘Sexo’”. In: LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BUZO, Alessandro. **Hip Hop: Por Dentro do Movimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

CAMARGOS, Roberto. **Rap e Política: Percepções da Vida Social Brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015.

CARRIL, Lourdes; AMARAL, Mônica do (Orgs.). **O Hip Hop e as Diásporas Africanas: Uma Discussão Contemporânea Sobre Cultura e Educação**. São Paulo: Alameda, 2015.

CARVALHO, João Batista Soares de. **A Constituição de Identidades, Representações e Violência de Gênero nas Letras de Rap (São Paulo na Década de 1990)**. 2006. 199 p. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

CASHMORE, Ellis. **Dicionário de Relações Étnicas e Raciais**. São Paulo: Selo Negro, 2000.

CAWTHORNE, Nígel. **A História da Máfia**. São Paulo: Madras, 2012.

CECCHETTO, Fátima Regina. **Violência e Estilos de Masculinidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004 (Série Violência, Cultura e Poder).

CLAYBORNE, Carson (Org.). **A Autobiografia de Martin Luther King**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

CLEAVER, Eldridge. **Alma no Exílio: Autobiografia Espiritual e Intelectual de um Líder Negro Norte-Americano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 (Coleção Biblioteca do Leitor Moderno, vl. 132)

COATES, Ta-Nehisi. **Entre o Mundo e Eu**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Sexual Politics: African Americans, Gender and the New Racism**. New York; London: Routledge, 2004.

CONNEL, Raewyn. **Gênero em Termos Reais**. São Paulo: nVersos, 2016.

_____.; PEARSE, Rebecca. **Gênero: Uma Perspectiva Global**. São Paulo: nVersos, 2015.

_____. **La Organización Social de la Masculinidad**. Disponível em: <http://www.engagingmen.net/files/resources/2010/EME/organizacion_social_masculimascu.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2016.

_____. “Políticas da Masculinidade”. In: **Revista Educação e Realidade**. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1224>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

_____.; MESSERSCHMIDT, James W. “Masculinidade Hegemônica: Repensando o Conceito”. In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 21, nº 1, p. 241-282, jan./abr. 2013.

COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História da Virilidade: A Virilidade em Crise? Séculos XX-XXI**. Vl. 3. Petrópolis: Vozes, 2013.

CRENSHAW, Kimberlé. **A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero**. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

_____. “Documento Para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero”. In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 10, nº 1, p. 171-188, 2002.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Mike. **Cidade de Quartzos: Escavando o Futuro em Los Angeles**. São Paulo: Boitempo, 2009.

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato Pinto. **Ancestrais: Uma Introdução à História da África Atlântica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier: Campus, 2004.

DJ TR. **Acorda, Hip Hop!** Despertando um Movimento em Transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

DOUGLAS, Frederick. **Narrativa de Frederick Douglas, Um Escravo Americano**. Tradução de Leonardo Pogliã Vidal, 2012.

FALUDI, Susan. **Domados: Como a Cultura Traiu o Homem Americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

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

_____. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAUSTINO, Deivison Mendes, “**Por que Fanon? Por que agora?**”: Frantz Fanon e os Fanonismos no Brasil. 2015. 261 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

FELIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano**. 2005. 206 p. Tese (Doutorado e Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

FOIX, Alain. **Martin Luther King**. Porto Alegre: LP&M, 2016 (Série Biografias LP&M Pocket)

FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Orgs.). **That's The Joint!** The Hip-Hop Studies Reader. New York; London: Routledge, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade** – Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FRIEDMAN, David M. **Uma Mente Própria: A História Cultural do Pênis**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

GEREMIAS, Luiz. **A Fúria Negra Ressuscita: As Raízes Subjetivas do Hip-Hop Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/geremias-luiz-furia-negra-ressuscita.pdf>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

GILROY, Paul. **Entre Campos: Nações, Cultura e o Fascínio da Raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GRENNE, Robert; 50 CENT. **A 50ª Lei**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

GROSSI, Miriam Pillar. **Masculinidades: Uma Revisão Teórica**. Disponível em: <<http://miriamgrossi.paginas.ufsc.br/files/2012/03/Visualizar3.pdf>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

HALEY, Alex. **A Autobiografia de Malcolm X**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. **Negras Raízes**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAROCHE, Claudine. “Antropologias da Virilidade: O Medo da Impotência”. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História da Virilidade: A Virilidade em Crise? Séculos XX-XXI**. Vl. 3. Petrópolis: Vozes, 2013.

HART, Carl. **Um Preço Muito Alto: A Jornada de um Neurocientista que Desafia Nossa Visão Sobre as Drogas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

HAYGOOD, Wil. **O Mordomo da Casa Branca: A História Real que Originou o Filme Com Forest Whitaker e Oprah Winfrey**. Barueri: Novo Século, 2013.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena**. 2ª ed. Editora UFRJ, 2005.

HOOKS, bell. **Vivendo de Amor**. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor>>. Acesso em: 29 mai. 2016.

_____. **An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional**. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4177045>>. Acesso em: 29 mai. 2016.

_____. “Mulheres Negras: Moldando a Teoria Feminista”. In: **Revista Brasileira de Ciência Política**. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/15309/10931>>. Acesso em: 06 jan. 2017.

_____. **Não Sou Eu Uma Mulher: Mulheres Negras e Feminismo**. Disponível em: <https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2016.

_____. “Intelectuais Negras”. In: **Revista Estudos Feministas**. vol. 03, n. 02, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465>. Acesso em: 29 mai. 2016.

_____. “Escolarizando Homens Negros”. In: **Revista Estudos Feministas**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/41784/30373>>. Acesso em: 05 jan, 2017.

JACOBSON, Mark. **Gângster Americano e Outras Histórias de Nova York**. São Paulo: Martins, 2008.

JAY-Z. **Decoded**. New York: Spiegel & Grau, 2010.

JESUS, Diego Santos Vieira de. “Bravos Novos Mundos: Uma Leitura Pós-Colonialista Sobre Masculinidades Ocidentais”. In: **Revista Estudos Feministas**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100010>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: Das Origens ao Século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KIMMEL, Michael S. “A Produção Simultânea de Masculinidades Hegemônicas e Subalternas”. In: **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, outubro de 1998.

KLEIN, Naomi. **Sem Logo: A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho: Ensaios Sobre Sexualidade e Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MARABLE, Manning. **Malcolm X: Uma Vida de Reinvenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MBEMBE, Achille. “Necropolítica”. In: **Revista Arte & Ensaio**. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>>. Acesso em: 29 set. 2017.

MEDRADO, Benedito; LYRA, Jorge. “Por Uma Matriz Feminista de Gênero Para os Estudos Sobre Homens e Masculinidades”. In: **Revista Estudos Feministas**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000300005>>. Acesso em: 31 mai. 2016

MESSEDER, Suely Aldir. Ser ou Não Ser: **Uma Questão Para "Pegar" a Masculinidade: Um Estudo Sobre a Performatividade Pública da Masculinidade de Rapazes Negros na Cidade do Salvador**. Salvador: EDUNEB, 2008.

_____. **“Lá você vai ser um pedaço de carne...”:** Entrelaçando o Ato Performativo da Masculinidade Subalterna Com o Mercado Sexual Dos Homens Pretos da Galícia.

Disponível em:

<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/outros/5EncNacSobreMigracao/st1_la_vai_vo ce.pdf>. Acesso em: 3 de Nov. de 2010.

_____. **No Enlace dos Atos Performativos Masculinos a Teoria Feminista e a Teoria Queer: Articulando Classe, Raça, Gênero e Sexualidades.** Disponível em: <

<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24582.pdf>>. Acesso em: 26 Jun. 2013.

MESSIAS, Ivan dos Santos. **Hip-Hop: Educação e Poder** – O Rap Como Instrumento de Educação. Salvador: EDUFBA, 2015.

MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. **O Nascimento da Cultura Afro-Americana: Uma Perspectiva Antropológica.** Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. **Perspectivas de Rappers Brancos/as Brasileiros/as Sobre as Relações Raciais:** Um Olhar Sobre a Branquitude. 2015. p. 180. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) – Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia, Salvador.

MOORE, Henrietta L. “Fantasias de Poder e Fantasias de Identidade: Gênero, Raça e Violência”. In: **Cadernos Pagu**. Disponível em:

<<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635341>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

MUHLSTEIN, Anka. **A Ilha Prometida: A História de Nova York do Século XVII Aos Nossos Dias.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MV BILL; ATHAYDE, Celso. **Falcão: Meninos do Tráfico.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. **Cabeça de Porco.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

NKOSI, Deivison Faustino. “O Pênis Sem Falo: Algumas Reflexões Sobre Homens Negros, Masculinidades, e Racismo”. In: BLAY, Eva Alterman (Org.). **Feminismos e Masculinidades: Novos Caminhos Para Enfrentar a Violência Contra a Mulher.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

NOLASCO, Sócrates. **De Tarzan a Homer Simpson: Banalização da Violência Masculina em Sociedades Contemporâneas Ocidentais.** Rio de Janeiro: Rocco. 2001.

NORTHUP, Solomon. **Doze Anos de Escravidão.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

OIWA, Victor Makoto. **Filmes e Trilhas no Cinema Negro dos EUA dos Anos 1970: Uma Análise do Ciclo Blaxploitation.** 2011. 71 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Contemporânea) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. “Discursos Sobre a Masculinidade”. In: **Revista Estudos Feministas.** Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12036>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

PATTERSON, Orlando. **Escravidão e Morte Social: Um Estudo Comparativo.** São Paulo: EDUSP, 2009.

PERROT, Michelle. **As Mulheres ou Os Silêncios da História**. Bauru: EDUSC, 2005 (Coleção História).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Coleção História & Reflexões; 5).

PIMENTEL, Spensy. **O Livro Vermelho do Hip Hop**. Disponível em: <https://issuu.com/fabioraphael/docs/olivrovermelhodohiphop.pdf>. Acesso em: 31 mai. 2016.

PINHO, Osmundo de Araújo. “‘Voz Ativa’: Rap – Notas Para Leitura de um Discurso Contra-Hegemônico”. In: **Revista Sociedade e Cultura**. Disponível em: <<https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/fchf/article/viewFile/528/462>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

_____. “Relações Raciais e Sexualidade”. In: PINHO, Osmundo; SANSONE, Livio (Orgs.). **Raça: Novas Perspectivas Antropológicas**. 2ª ed. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia; EDUFBA, 2008.

_____. “‘Putaria’: Masculinidade, Negritude e Desejo no Pagode Baiano”. In: **Revista Maguaré**. Disponível em: <https://www.academia.edu/30544948/_PUTARIA_MASCULINIDADE_NEGRITUDE_E_DDESEJ_NO_PAGODE_BAIANO>. Acesso em: 05 jan. 2017.

_____. “‘Tiroteio’: Subjetificação e Violência no Pagode Baiano”. In: PINHO, Osmundo; VARGAS, João (Orgs.). **Antinegritude: O Impossível Sujeito Negro na Formação Social Brasileira**. Disponível em: <https://www.academia.edu/28324646/_Tiroteio_Subjetifica%C3%A7%C3%A3o_e_Viol%C3%Aancia_no_Pagode_Baiano>. Acesso em: 05 jan. 2017.

_____. **Race Fucker: Representações Raciais na Pornografia Gay**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/101342967/Race-Fucker-Representacoes-Raciais-na-Pornografia-Gay>>. Acesso em: 17 Jun. 2013.

_____. “Um Enigma Masculino: Interrogando a Masculinidade da Desigualdade Racial no Brasil”. In: **Revista Universitas Humanística**. Disponível em: <https://www.academia.edu/6605537/Um_enigma_masculino_Interrogando_a_masculinidade_da_desigualdade_racial_no_Brasil>. Acesso em: 05 jan. 2017.

_____. “A ‘Fiel’, a ‘Amante’ e o ‘Jovem Macho Sedutor’: Sujeitos de Gênero na Periferia Racializada”. In: **Revista Saúde e Sociedade**. Disponível em: <https://www.academia.edu/17543434/A_Fiel_a_Amante_e_o_Jovem_Macho_Sedutor_sujeit_os_de_genero_na_periferia_racializada>. Acesso em: 05 jan. 2017.

_____. “Qual é a Identidade do Homem Negro?” In: **Revista Democracia Viva**. Disponível em: <https://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro>. Acesso em: 05 jan. 2017.

PISKOR, Ed. **Hip Hop Genealogia**. São Paulo: Veneta, 2016.

PORTER, Roy. “História do Corpo”. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita Da História: Novas Perspectivas**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

POUTIGNAT, Phillippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade – Seguindo de Grupos Étnicos e Suas Fronteiras de Fredrik Barth**. 2ª ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. “Como os Corpos se Tornam Matéria: Entrevista com Judith Butler”. In: **Revista Estudos Feministas**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100009>>. Acesso em: 31. mai. 2016.

PRIORE, Mary Del; VENÂNCIO, Renato Pinto. **Ancestrais: Uma Introdução à História da África Atlântica**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier: Campus, 2004.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialismo do Poder, Eurocentrismo e América Latina”. In: **A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-Americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

REIMNICK, David. **O Rei do Mundo: Muhammad Ali e a Ascensão de um Herói Americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROCHA, Camilo. **Hip Hop**. São Paulo: Abril, 2005 (coleção Para Saber Mais – Revista Superinteressante).

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: A Periferia Grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, Vladimir Miguel. **O X de Malcolm e a Questão Racial Norte-Americana**. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

ROSA, Waldemir. **Homem Preto do Gueto: Um Estudo Sobre a Masculinidade no Rap Brasileiro**. 2006. 90 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, Brasília.

SAID, Edward W. . **Orientalismo: O Oriente Como Invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SANTOS, Matheus Araújo dos. “Abjeto em Disputa: Dissidências ou Não Entre Bataille, Kristeva e Butler”. In: COLLING, Leandro; THÜRLER, Djalma (Orgs.) **Estudos e Políticas do CuS** – Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade. Salvador: EDUFBA, 2013.

_____. **Imagem-Abjeto: Um Estudo Sobre Manifestações Estéticas da Abjeção**. 2006. 119 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SAWAYA, Silvio Ricardo. **Entre a Paranóia da Imaginação e a Percepção Alucinatória: Hip-Hop e Postura de Oposição na Sociedade do Fim da História**. 2011. 166 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SCHPUN, Mônica Raisal (Org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

SCOTT, Joan. “Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica”. In: **Revista Educação e Realidade**. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1210/scott_gender2.pdf?sequequ=1>. Acesso em: 31 mai. 2016.

SHUKER, Nancy. **Os Grandes Líderes: Martin Luther King**. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte: O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Adriano Bueno da Silva. **Luta de Classe e Tensão Racial na Palavra dos Manos: Uma Análise Sócio-histórica da Formação do Rap Como Gênero do Discurso**. 2010. 98 p. Monografia (Bacharelado em Pedagogia) – Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SILVA, Tomaz Tadeu da; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais**. 8ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SIMÕES, José Alberto. “Entre Percursos e Discursos Identitários: Etnicidade, Classe e Gênero na Cultura Hip Hop”. *In: Revista Estudos Feministas*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100006>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

SLIM, Iceberg. **Chicago Pimp – A História de Minha Vida**. Cruz Quebrada – Dafundo: Oficina do Livro, 2006.

SOARES, Thiago. **Videoclipe: O Elogio da Desarmonia**. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012.

_____. **A Construção Imagética dos Videoclipes: Canção, Gêneros e Performance na Análise de Audiovisuais da Cultura Midiática**. 2009. 303 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SOVIK, Liv (Org.). **Stuart Hall – Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. **Aqui Ninguém é Branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TEPERMAN, Ricardo. **Se Liga no Som: As Transformações do Rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015 (Coleção Agenda Brasileira).

TYSON, Mike. **Mike Tyson: A Verdade Nua e Crua**. São Paulo: Saraiva, 2014.

TONI C. **O Hip Hop Está Morto!:** A História do Hip Hop no Brasil. 2ª ed. São Paulo: LiteraRUA, 2014.

_____. **Hip Hop a Lápis: Literatura do Oprimido**. São Paulo: Editora do autor, 2009.

UCHÔA, Marco Antonio. **Crack: O Caminho das Pedras**. São Paulo: Ática, 1996.

VAINFAS, Ronaldo; CARDOSO, Ciro Flamarion (Org.). **Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

_____. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VOLOJ, Julian; AHLERING, Claudia. **Guetto Brother**: Uma Lenda do Bronx. São Paulo: Veneta, 2016.

WACQUANT, Loïc. **As Duas Faces do Gueto**. São Paulo: Boitempo, 2008.

WARE, Vron (Org.). **Branquidade**: Identidade Branca e Multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

WELZER-LANG, Daniel. “A Construção do Masculino: Dominação das Mulheres e Homofobia”. *In*: **Revista Estudos Feministas**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200008>>. Acesso em: 31 mai. 2016.

WEST, Cornel. **Questão de Raça**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WILLIAM, Irwin; DERRICK, Darby (Org.). **O Hip Hop e a Filosofia**. São Paulo: Madras, 2006.

ZEPHANIAH, Benjamin. **Gangsta Rap**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.