

Nacionalidade e diáspora negra na música de Marcelo D2

Este artigo analisa como as produções culturais de Marcelo D2, um dos pioneiros do hip-hop brasileiro, atuam nas narrativas transnacionais de negritude e na visão de nação mestiça. Ao demonstrar as contradições de raça, gênero e sexualidade nos textos culturais de Marcelo D2, examino como estas categorias inter-relacionadas são usadas para reinventar ideias de nacionalidade brasileira e de uma identidade diaspórica negra alternativa.

Palavras-chave: identidade nacional; diáspora negra; hip-hop.



Nationality and black diaspora in Marcelo D2's music

This paper looks at how the cultural productions of Marcelo D2, one of the pioneers of Brazilian hip-hop, play into transnational narratives of blackness as well as the vision of the racially mixed nation. By showing the contradictions of race, gender, and sexuality within Marcelo D2's cultural texts, I examine how these intersecting categories are used to reinvent ideas of Brazilian nationality and an alternative black diasporic identity.

Keywords: National identity; black diaspora; hip-hop.

Jasmine Mitchell: Doutoranda em estudos americanos na Universidade de Minnesota.

1 INTRODUÇÃO

Surgindo em comunidades marginalizadas de São Paulo, Rio de Janeiro e outras cidades, o *hip-hop* brasileiro é uma importante expressão cultural que tanto oferece sentido quanto explora as ansiedades e discussões acerca de raça, classe, gênero e sexualidade. Geralmente impedidos de agir politicamente na esfera política tradicional, muitos artistas do *hip-hop*, sobretudo os afro-brasileiros, veem no *hip-hop* uma forma de disseminar informação, desenvolver a consciência, protestar e desafiar as desigualdades sociais existentes. No Brasil, o *hip-hop* tem estabelecido um espaço performático para que os negros mobilizem tanto uma identidade negra diaspórica quanto uma identidade brasileira de afirmação das raízes africanas. O *hip-hop* brasileiro é parte de uma cultura *hip-hop* global e de uma expressiva cultura diaspórica negra transnacional, já que se refere de modo constante à diáspora africana e, ao mesmo tempo, cria uma forma musical distinta que é exclusivamente brasileira, no tocante a sua musicalidade e seu discurso específico de temas sociais brasileiros. A meu ver, a narrativa transnacional de negritude está relacionada à consciência diaspórica ou à compreensão de uma condição diaspórica, embora, ao mesmo tempo, questione frequentemente o conceito de negritude como uma complexa convergência de histórias, culturas e realidades variadas.

Este trabalho examina especificamente as produções culturais de Marcelo D2, geralmente apontado como um dos pioneiros do *hip-hop* brasileiro, e trata de narrativas de negritude transnacionais, além de observar o papel da negritude em uma nação miscigenada. Marcelo D2 oferece uma postura tanto progressiva como conservadora de raça e gênero dentro de um *ethos hip-hop* masculinizado. Uma análise crítica da sua música e dos seus videoclipes expõe as limitações, contradições e possibilidades de articulações de raça, gênero e sexualidade por meio do *hip-hop* e, conseqüentemente, como isto se conecta com os imaginários nacional, diaspórico negro e transnacional.

Busco observar como raça, gênero e sexualidade são apresentados nos trabalhos de Marcelo D2 e como estas intervenções são frequentemente usadas de maneira contraditória a fim de contribuir com as articulações tanto de uma identidade brasileira quanto de uma identidade trans-

nacional. Ao mostrar as contradições de raça, gênero e sexualidade entre e dentro de textos culturais, o artigo examina como estas categorias inter-relacionadas são usadas para reinventar ideias de uma identidade nacional brasileira, bem como de uma identidade diaspórica negra alternativa. Mediante a análise de como raça, gênero e sexualidade são incorporados e representados no *hip-hop*, este artigo propõe uma abordagem de Marcelo D2 baseada em um sistema interseccional, que analisa o gênero como uma categoria que se cruza com raça, sexualidade, classe e nação.¹ Assim, este trabalho não considera estas categorias de forma hierárquica, mas sim integrada. Um sistema interseccional auxilia na desconstrução do poder e, deste modo, torna visível não apenas as diferenças, mas também as normas invisíveis que estruturam as relações de poder (BEDOLLA, 2007, p.232-248).

O artigo considera as múltiplas e frequentemente contraditórias maneiras com as quais Marcelo D2 apresenta e cria a diáspora negra e a masculinidade brasileira. Com vistas a localizar este *happer* em um contexto sociocultural, este artigo também examina o *hip-hop* brasileiro em geral, bem como as influentes teorias de Gilberto Freyre sobre a identidade nacional.

2 ORIGENS DO HIP-HOP BRASILEIRO

Este movimento surgiu no Brasil no começo dos anos 1980, primeiramente em São Paulo, através do *break* e do grafite, dois dos quatro componentes fundamentais do *hip-hop*. A juventude brasileira se reunia na estação São Bento do metrô de São Paulo e na Galeria 24 de Março para dançar, competir, ouvir música e trocar informações (ALVES, 2004). O lançamento do filme hollywoodiano "*Beat street*", em 1984, foi essencial para a popularização do *hip-hop* no Brasil (ALVES, 2004, p.35). Televisão, cinema e rádio eram importantes meios de comunicação para a disseminação do *hip-hop* no país. Formas de comunicação e informação, como videoclipes, capas de álbuns musicais e imagens estilizadas do modo de vida afro-americano, como apareciam nos filmes de Spike Lee, logo alcançaram a periferia e as favelas de São Paulo e Rio de Janeiro. Nos anos 1990, a MTV Brasil e outros meios de comunicação contribuíram para a distribuição massiva da cultura *hip-*

hop (MAGALDI, 1999, p.314). Em particular, a crescente conscientização racial e política do *hip-hop* estadunidense influenciou enormemente o *hip-hop* brasileiro, assim como conceitos mais amplos e culturas de consciência da diáspora negra.

3 MÚSICA POPULAR NEGRA E FLUXOS DIASPÓRICOS

Em “O atlântico negro”, Gilroy (1993) destaca a música popular negra como parte de disseminações globais de cultura e política que respondem a histórias similares de desigualdade racial, herança colonial e neo-colonialismo na África e da diáspora africana na Europa e nas Américas. Por exemplo, Thaíde, um dos fundadores do *hip-hop* brasileiro, cita *Afrika Bambaataa* e outros fundadores do *hip-hop* estadunidense como a grande influência em seu reconhecimento do propósito do rap, visto como alicerce de uma cultura que considera a descendência africana como fonte de orgulho (ALVES, 2004, p.35). Thaíde e outros entenderam que a conscientização do movimento *hip-hop* começa dessa compreensão transnacional das periferias para além da região de São Paulo e da organização massiva da juventude negra visando criar uma cultura de valores positivos, respeito próprio e dignidade, apesar da marginalização e da exclusão social das periferias e dos negros brasileiros (ALVES, 2004, p.38). Na argumentação de Pardue (2004, p.253-286), muitos artistas do *hip-hop* apresentam sua marginalidade social e econômica por meio de discursos e práticas de negritude que apontam para uma origem diaspórica. Com essa percepção da habilidade de usar o *rap* como uma arma contra a marginalização, veio também a responsabilidade de difundir a mensagem do *hip-hop*.

Da mesma forma que Hanchard (1994) demonstrou com o movimento *Black Soul* brasileiro, no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, a disseminação de ideias e da cultura dos Estados Unidos constituiu outra forma de compromisso com uma diáspora negra transnacional. Como Hanchard (1994, p.113) coloca sobre o movimento *Black Soul*, “nunca antes os negros brasileiros se identificaram coletivamente com modelos culturais que eram negros, mas que não eram nem africanos nem brasileiros [...]”. Essa identidade coletiva se enraizou num simbolismo cultural e político e na música, os quais enfatizaram a negritude como uma

forma legítima de autoridade. Entretanto, ao mesmo tempo, o movimento *Black Soul* era largamente criticado e reprimido. Lideranças conservadoras, inclusive Gilberto Freyre, insistiam que tal movimento era racista e artificial, e que tinha uma percepção separatista negra, incompatível com uma identidade mestiça (VIANNA, 1988, p.28). Assim, o *hip-hop* brasileiro precisa ser visto neste contexto mais amplo de narrativas negras transnacionais e articulações de identidades afro-brasileiras, bem como de desafios para o desenvolvimento de uma consciência negra.

O *hip-hop* brasileiro carrega um legado de transculturação diaspórica, dado o modo como transforma vários elementos da diáspora africana para criar uma nova forma musical. É importante notar também que o *hip-hop* dos Estados Unidos, ao contrário do mito, nunca foi apenas uma forma musical afro-americana. Suas próprias raízes sugerem uma influência global mútua da diáspora africana dos Estados Unidos, da Jamaica e de Porto Rico, que ocorreu no sul do Bronx. O DJ Kool Herc, considerado um dos fundadores do *hip-hop*, trouxe tecnologias dos sistemas de som jamaicanos para o Bronx e influenciou o som do que, mais tarde, se tornaria o *hip-hop* (CHANG, 2005, p.67-85). A convivência de diferentes grupos étnicos e as rivalidades de gangues afro-americanas e porto-riquenhas também introduziram formas híbridas de dança, arte visual e música para criar um som e um estilo de vida *hip-hop*. Diz Kool Herc (apud CHANG, 2005): “O *hip-hop* é uma família, por isso todos devem contribuir. Leste, oeste, norte ou sul – nós viemos de uma única costa, e esta costa foi a África”. Neste sentido, o *hip-hop* brasileiro pode ser visto como parte da família *hip-hop* da diáspora negra e forma de expressão unicamente brasileira, já que incorpora temas sociais específicos – as favelas – e música tradicional brasileira – o samba.

Enfocando contextos anglófonos, o trabalho de Gilroy (1993) em “O atlântico negro” destaca a natureza sincrética de culturas negras diaspóricas, que resiste a noções fundamentalistas de autenticidade cultural ou racial. Particularmente, a música de Marcelo D2 expressa diálogos entre culturas do Brasil, da diáspora negra e dos Estados Unidos que resultam em produções culturais que não são a síntese de tais influências, mas parte de diversos processos de formação cultural e identitário em andamento. Entretanto, com esse foco no *hip-hop*, é essencial pensar sobre as dimensões raciais, de gênero e sexuais da cultura brasilei-

ra. Para abordar o trabalho de Marcelo D2, torna-se absolutamente necessário um entendimento da situação racial no Brasil. De modo a analisar a produção cultural de Marcelo D2, começo com alguns elementos-chave acerca de raça e gênero no Brasil e, então, tendo como referência estes estudos, contextualizo seu trabalho no *hip-hop* brasileiro e, ainda, no *hip-hop* global.

4 RAÇA E GÊNERO NO BRASIL

O trabalho de Marcelo D2 está assentado na adoção, reinvenção ou refutação da identidade nacional brasileira. Por vezes, essas produções culturais representam um esforço para criar uma identidade afro-brasileira ou diaspórica negra alternativa, como uma resposta que se opõe à identidade nacional dominante construída, em grande parte, por Gilberto Freyre. Distanciando-se radicalmente da maioria dos seus predecessores, inclusive do influente Oliveira Vianna, que promoveu políticas de racismo científico no Brasil, Gilberto Freyre tentou desacreditar ideias correntes de racismo científico, que supunham a superioridade branca, os perigos da mistura racial e a degeneração de pessoas mestiças. Em vez de apoiar uma retórica de “branqueamento”, que defendia que a população poderia ser clareada pela imigração europeia e casamentos inter-raciais, Freyre apresenta a ideia de que a mistura racial criou um vigor híbrido adequado aos trópicos e esta nova população prepararia o caminho para um futuro próspero e moderno, contrariando crenças anteriores de uma nação condenada ao atraso. Naquele tempo, a valorização que Freyre fez do lugar do negro seria vista como uma virada radical em direção a uma retórica antirracista, mas também teve profundas implicações para a criação do mito de democracia racial baseada em relações intensamente sexualizadas e de gênero. A defesa de Freyre acerca dos benefícios da mestiçagem, ou da mistura racial, consagrou a ideia segundo a qual, por meio da mistura, não havia diferença racial e todo brasileiro poderia reivindicar sua parte numa ancestralidade africana, europeia ou indígena (SILVA, 1998, p.201-234).

Em “Casa grande e senzala” (1933), Freyre (1978) também lançou bases para ideias que surgiram mais tarde de democracia racial,² na qual a mistura e integração sexual e cultural de africanos, portugueses e indíge-

nas convergiram para a formação da identidade nacional e de uma nova raça tropical híbrida. Segundo Freyre (1978) sugere, o tipo de estrutura da casa grande e da senzala permitiu a miscigenação dentro de famílias do patriarcado rural. Ele propõe que a relativa diminuição na quantidade de mulheres brancas e a atração natural dos homens portugueses por mulheres mulatas e negras foram essenciais aos processos da colonização brasileira e da nação brasileira. Para Freyre (1978), a estrutura familiar da casa grande modelou a sociedade brasileira desde o período colonial até o século XIX. Contudo, note-se: a ênfase nas construções de Freyre de uniões sexuais inter-raciais é predominantemente de senhores brancos com escravas negras e mulatas.

Esta narrativa erótica produz a figura racial da mulata, celebrada como o símbolo unificador da “brasildade”. No sistema de Freyre, a miscigenação racial preponderante na história brasileira e a celebração da mulata se tornaram provas de uma sociedade brasileira racialmente harmônica. Este sistema funciona, em parte, porque as relações sexuais inter-raciais são construídas como uma alegoria amorosa, sem registrar a violência sexual e colonial, e a exaltação da sexualidade da mulata é usada para justificar a exploração sexual (GIACOMINI, 1988, p.66).

Os mitos sexuais da lascividade e do desejo da mulata também têm suas origens históricas nas narrativas de Freyre e assim demonstram a maleabilidade e a construção erótica da mulata, sempre presente no trabalho de Marcelo D2. Pela análise de Freyre (1978), homens negros e mulheres brancas estão bastante ausentes deste processo de construção da nação brasileira. Portanto, é fundamental considerar que ideias da construção nacional brasileira são também marcadamente de gênero em um sistema patriarcal branco racista. Este ponto é essencial para refletir sobre como Marcelo D2 apresenta identidades sexuais e de gênero definidas através da raça dentro deste modelo. Por meio destas intimidades imaginadas de uma narrativa patriarcal, Freyre (1978) relacionou a construção cultural brasileira à miscigenação e, assim, ajudou a construir uma identidade nacional baseada na mistura de raças.

5 ANTECEDENTES DE MARCELO D2

Ex-vocalista do controverso grupo de rock *Planet Hemp*,³ Marcelo D2 é um dos artistas mais bem-sucedidos comercialmente. Ao contrário de grupos de *rap* como “Os Racionais”, a música de Marcelo D2 tende a ser menos política e radical, mas mantém a ligação com a cultura urbana. A explosão massiva dos seus vídeos na mídia, a popularidade da sua música entre a juventude da classe média urbana, a assinatura do seu contrato com o selo *Sony Music*, sua participação em eventos como o *Skol Beats* e a infusão de samba e *pop*, diferente das raízes do *hip-hop* e do estilo do *hip-hop* paulista, justificam o sucesso de Marcelo D2. No entanto, o *rapper* carioca deveria ainda ser levado a sério no estudo da cultura popular brasileira em virtude do grande apelo da sua música, como ficou demonstrado pelos recordes de vendas e *downloads*, e sua passagem da periferia para o asfalto, fora das zonas marginalizadas. Marcelo D2 mostra ser o *hip-hop* brasileiro um fenômeno de mídia que penetrou uma esfera pública mais ampla, para além das periferias. Com acesso a diversas classes sociais, este *happer* tem a capacidade de influenciar vários setores da sociedade brasileira. Ademais, o sucesso comercial internacional e popular do *hip-hop* não deve ser menosprezado.

A inserção do *hip-hop* brasileiro nestes fluxos transnacionais e, especificamente, a popularidade global de Marcelo D2 no referente à disseminação e consumo da sua música garante que tal pesquisa tem implicações para o estudo da cultura popular e mediações de raça, gênero e sexualidade para além das fronteiras brasileiras. Como em várias discussões relacionadas à popularidade do *hip-hop* nos Estados Unidos junto à classe média, as implicações da “travessia” de Marcelo D2 chamam atenção tanto em sua forma elaborada como de resistência, levantam importantes questões referentes à autenticidade e identidade racial. Assim, as expressões culturais de Marcelo D2 se tornaram um intrigante objeto de estudo para a análise de raça, gênero e sexualidade, concernentes à identidade nacional brasileira e à cultura *hip-hop* global.

6 A MÚSICA DE MARCELO D2 COMO TEXTOS CULTURAIS

O trabalho deste carioca mostra vestígios do legado de Freyre, mediante a identificação ou rejeição dos seus construtos de nação, raça, gênero e sexualidade. Portanto, sua música deve ter em conta estes precedentes de Gilberto Freyre, além do *hip-hop* e do samba. Sendo ele um dos principais propositores da exaltação da cultura afro-brasileira, a mudança da repressão ao samba para sua aceitação pelo Estado Novo também pode ser relacionada, em parte, a Gilberto Freyre. Sob o governo Vargas, certos elementos culturais tipicamente afro-brasileiros, como a feijoada e o samba, se tornaram símbolos nacionais representativos de uma identidade brasileira miscigenada (McCANN, 2004). Entretanto, mesmo com essa valorização e cooptação da cultura afro-brasileira, uma estrutura patriarcal ainda prevalecia. Por exemplo, a contínua preponderância de músicas sexistas, conotações sexuais explícitas e o uso de mulheres, especialmente mulatas, como objeto sexual de desejo são bastante comuns.⁴ Assim, a mistura original de samba e *hip-hop* feita por Marcelo D2 deveria ser vista dentro do contexto de raça e gênero em discussão.

Minha metodologia para discussão das músicas de Marcelo D2 “Samba de primeira” e “Qual é?” exige uma análise textual das letras bem como das práticas visuais no cinema e no vídeo musical. A análise questiona que aspectos da cultura brasileira ou da cultura e identidade diaspórica negra são representados nos textos; também dá atenção crítica à forma como raça, gênero e sexualidade são apresentados nos textos. A música e os videoclipes de Marcelo D2 expressam as representações geralmente contraditórias de raça e gênero. O artigo se concentra na letra e no videoclipe das músicas “Samba de primeira”, de 1998, e “Qual é?”, de 2003.

7 LETRA E VÍDEO DE “SAMBA DE PRIMEIRA”

Em boa parte da letra de “Samba de primeira”, lançada em 1998, Marcelo D2 defende que sua música apresenta a fusão do *hip-hop* e do samba como processos contínuos de reinvenção da cultura brasileira e do *hip-hop*. A tensão entre o *hip-hop* global e as inflexões locais do samba é apresentada como possibilidade de uma expressão cultural exclusivamente

brasileira: “Meu samba é duro na queda/não é conversa fiada/é e sempre foi a voz da rapaziada”. Marcelo D2 trabalha claramente dentro de um sistema de absorção e adaptação de tecnologias, sons e estéticas dos Estados Unidos e outros *hip-hops* internacionais. Ele cria uma justaposição do *hip-hop* brasileiro em relação às indústrias culturais brasileira, norte-americana e global: “O DJ é o pandeiro, o MC é o parteiro/tem samba no meu *hip-hop* / porque eu sou brasileiro”. Segundo sugere, ele precisa incorporar samba ao *hip-hop* por causa de sua “brasilidade”. Como Thaíde e outros *rappers*, Marcelo D2 vê a cultura e as tradições brasileiras como uma das muitas fontes de inspiração para suas músicas e, assim, desafia as fronteiras culturais de um *hip-hop* estático vindo dos Estados Unidos e de um samba imutável refratário a outras influências culturais e nacionais. Além disso, apresenta o *hip-hop* como uma nova forma cultural que não entra em conflito com as raízes brasileiras do samba. Sua música permite argumentar que a incorporação do samba ao *hip-hop* é uma manifestação de “brasilidade”. Assim, a identidade de Marcelo D2 está tanto na tradição transnacional do *hip-hop* quanto nas raízes do samba.

Sua música também demonstra preocupação com o desenvolvimento, preservação e expressão do samba. De acordo com Marcelo D2, ele é o zelador e defensor da cultura popular brasileira: “Essa é pra você que vem do lado de lá/Tentando acabar com a nossa cultura popular”. Em vez disto, sugere que está continuando a tradição do samba para a nova geração: “Eu sou da nova geração e minha ginga é de bamba”. Sua produção de *hip-hop* e de samba é extraída das ruas e da vida diária. Suas letras e seu ritmo apresentam um sabor das ruas de modo a mostrar a riqueza musical e a vida que surgem dessas áreas. Ele canta: “A batida é crua e você vai à lua e as letras mermão/vêm direto das ruas”. Formando as bases da sua música nas ruas e na música da fala, do canto e outras cacofonias como inspiração do *hip-hop* brasileiro e da cultura derivada da rua, ele narra, a partir da sua vivência: “Eu canto as coisas que vejo na minha vida”.

Além disso, as letras de Marcelo D2 aludem às misturas raciais e culturais. Quando descreve sua rima como “cinza”, adota uma inflexão de mistura racial e cultural como uma estética cultural do “cinza”, que forma um espaço brasileiro e diaspórico miscigenado através do *hip-hop*. É

possível que Marcelo D2 use um sistema de classificação de cor brasileiro para uma função de reprodução social complementar a uma síntese de diferentes elementos raciais, culturais e nacionais do *hip-hop* e do samba. Neste sentido, ele pode corroborar a visão de Gilberto Freyre de uma “brasilidade” assentada na mistura racial. Entretanto, esta ideia de “cinza” pode sugerir também um posicionamento flexível do indivíduo, que assimila, reinventa e resiste ao significado da mistura racial e do sujeito mestiço.

Portanto, talvez Marcelo D2 adote a ideia de miscigenação racial não apenas com o propósito de conformação hegemônica a uma identidade nacional, mas como estratégia de “empoderamento” cultural e expressão de orgulho na hibridez racial e cultural de indivíduos e sujeitos nacionais, como apresentados no samba e no *hip-hop*. Contudo, ao mesmo tempo, aponta: “O cabelo é piaçava”. Esta referência ao cabelo como piaçava (material fibroso feito de uma palmeira brasileira encontrada principalmente na Bahia e no Pará, e frequentemente usado para fabricação de vassouras) traz conotações de cabelo ruim e grosseiro. Neste caso, Marcelo D2 alude a imagens de cabelo negro, situando a estética política e cultural dentro de amplas identidades coletivas afro-brasileiras e da diáspora negra. A descrição que ele faz da textura do cabelo assume uma marca de diferença racial e, mais adiante, ele usa essa marca como um indicador de identidade baseada na raça. As implicações raciais explícitas do cabelo marcam uma visibilidade da descendência africana. Antes de tentar esconder ou mudar a textura do cabelo, Marcelo D2 usa o cabelo piaçava como uma construção autoconsciente de identidade racial e uma política contrária aos ideais eurocentristas que desvalorizam aparências e estéticas visivelmente negras.

Ainda assim, a política potencialmente progressiva e radical da letra de “Samba de primeira” é suavizada através do videoclipe da música. O vídeo musical é outro espaço para explorar as maneiras como a raça, o gênero, a classe e a sexualidade se cruzam na cultura popular. Além disso, as atitudes expressas no videoclipe geralmente contradizem as letras das músicas. O vídeo de “Samba de primeira” começa com as paisagens do Rio de Janeiro, retiradas de cenas do clássico filme “Orfeu negro” (1959), e segue com cenas de samba na rua e durante o carnaval, também extraídas do filme. “Orfeu negro” é frequentemente associado à

cultura brasileira e atuou como um veículo global para a promoção e disseminação de uma visão da cultura brasileira.

Enquanto a utilização de “Orfeu negro” introduz uma versão de uma paisagem embelezada do Rio de Janeiro, do carnaval e do samba, a próxima sequência do vídeo mostra um plano de fundo branco básico, com Marcelo D2, um *deejay* e passistas mulatas. Embora o vídeo tente desfazer o mito da cultura brasileira apresentado em “Orfeu negro”, através da subsequente implosão de uma fusão de samba e *hip-hop*, a próxima cena traz Marcelo D2 cantando *rap* entre as mulatas, vestidas em microfantasia de carnaval. Mais do que dar complexidade à imagem do Brasil, o vídeo reforça estereótipos, mitos e imagens existentes da cultura brasileira. Apesar do foco do vídeo no *hip-hop* e no *funk* trazer as novas condições da música e da cultura brasileiras, as imagens representam a mulata como objeto de desejo e de consumo sexual e midiático. O videoclipe insere a mulata em uma moldura conservadora, que a idealiza como mero símbolo silencioso, não como uma voz potencial ou uma colaboradora ativa da nacionalidade brasileira.

O espaço branco e vazio onde estão Marcelo D2 e as mulatas contrasta com as ricas imagens do filme “Orfeu negro” e cria uma visão que enquadra somente Marcelo D2 e as passistas. Este espaço em branco funciona não como ilustração da realidade, mas como espaço autônomo para produzir um ideal de lazer, identidade, fantasia e desejo com um viés de gênero profundamente sexualizado e racista. O quadro vazio reinventa e rearticula a mulata como a mulher desejada ideal e, assim, preserva antigas características do samba e algumas imagens da sensualidade da mulata evocadas por Gilberto Freyre. Consequentemente, a mulata do vídeo é pensada apenas em termos corporais, envolta em imagens de uma “brasilidade” assentada em termos de gênero, raça e sexo, que funde samba e uma identidade nacional personificada pela mulata que dança. O vídeo “Samba de primeira” mexe com mitos nacionais fundantes e percepções internacionais do Brasil, mediante a incorporação de “Orfeu negro” e dos corpos das mulatas.

No entanto, o vídeo de Marcelo D2 não apenas faz sugestões relativas à representação das mulheres, mas também apresenta uma visão de masculinidade. O videoclipe se fia em uma fantasia sexualizada na qual o espaço em branco funciona como espaço performático para a repre-

sentação do desejo masculino. No vídeo, as mulatas agem como símbolos de afirmação e expressão de uma masculinidade estável. As mulheres nem falam nem cantam, apenas seus corpos dançantes são valorizados. Esta sexualização das sambistas no vídeo garante um controle da imagem feminina, enquanto Marcelo D2 constrói ativamente sua própria voz através da sua habilidade de cantar *rap* e, assim, anunciar sua identidade. O vídeo, então, funciona como meio ou tecnologia de uma subjetividade masculina, criada em parte pela produção de uma sambista baseada em elementos de sexo, raça e gênero.

Teóricas feministas como Mulvey (1975) têm observado o modo pelo qual culturas patriarcais representam as mulheres como objetos do “olhar masculino”. Em seu influente ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”, Mulvey (1975) postula que um olhar masculino ativo predomina na estrutura patriarcal dominante no cinema atual. Por meio da identificação com o protagonista masculino e a câmera, o espectador tem a sensação de superioridade, ao ocupar o ponto de vista masculino sobre o objeto feminino (MULVEY, 1975, p.6-18). Este processo começa quando Marcelo D2 se coloca como o principal narrador do seu vídeo, ao se posicionar no centro na maioria das cenas. Mulvey (1975) argumenta ser o objeto feminino erotizado e fetichizado pelo processo deste olhar. Assim, a identificação com o protagonista masculino e a coisificação do sujeito feminino garantem uma sensação de superioridade e poder.

O videoclipe apresenta as sambistas como objetos a serem desejados, admirados e fetichizados. A câmera dá uma panorâmica e registra os movimentos das dançarinas, frequentemente colocando seus corpos em exibição, através do posicionamento da câmera para focar partes específicas do corpo e fazer imagens demoradas destas partes. Assim, o espectador assume o lugar de participante e do que se presume seja um ponto de vista masculino, de acordo com Mulvey (1975). A sambista, então, se torna um objeto de erotismo e espetáculo do desejo, sendo vista de cima por Marcelo D2 e pelo espectador. A plateia é autorizada a participar de uma fantasia coletiva através do ponto de vista do vídeo e, deste modo, rejeitar ou aceitar a visão que Marcelo D2 tem da identidade brasileira baseada na mulata. Ao mesmo tempo, a celebração da mulata como símbolo da miscigenação e da identidade nacional brasileira talvez também revele a rejeição e desvalorização da mulher negra.

Entretanto, como dito anteriormente, a música deste carioca é amiúde de contraditória, sobretudo no tocante a questões de gênero. Enquanto em “Samba de primeira”, as mulheres eram objetos sexuais estereotipados dos desejos masculinos, questões de gênero surgem de forma mais sutil e menos ostensivamente sexista no videoclipe “Qual é?”. Estas inconsistências podem ser encaradas como parte da grande variedade de contradições das formas culturais. Tais variantes são constantemente negociadas nos discursos radicais e conservadores, hegemônicos e alternativos. A música de Marcelo D2 expõe uma multidimensionalidade e uma hibridez que a altera e contradiz a si mesma, e que não vem de nenhum espaço dialético, mas, antes, é parte de um processo dialógico que se junta a outras vozes, culturas e discursos do Brasil e do exterior. Esta noção de um discurso dialógico aberto é crítica, pois permite que políticas complexas e contraditórias de identidade e comunidade surjam sem a intenção de evitar compromissos e confrontos.

8 LETRA E VIDEOCLIFE DE “QUAL É?”

Em “Qual é?”, Marcelo D2 oferece uma visão do imaginário brasileiro e da diáspora negra. No videoclipe, ele cria uma narrativa transnacional de negritude. Assim, o vídeo e a letra deste *rapper* misturam elementos culturais afro-brasileiros com outros elementos diaspóricos em uma narrativa multifacetada. Seu vídeo para a música “Qual é?” mostra imagens coloridas da vizinhança, com crianças negras brincando na rua, mulheres passando, homens mais velhos tocando samba, jovens ouvindo música em caixas de som. Além disso, Marcelo D2 mostra no vídeo que está enraizado na comunidade, através do passeio visual pela vizinhança e as amplas reuniões musicais e culinárias de múltiplas gerações. Enquanto “Samba de primeira” começa com uma visão panorâmica do Rio de Janeiro, extraída do filme “Orfeu negro”, “Qual é?” apresenta uma visão aérea da rua, mas nunca abandona a vizinhança.

Marcelo D2 situa esses imaginários locais e transnacionais de negritude em um contexto de luta e resistência ao *status quo*. Entretanto, não fica explícito o resultado de tal movimento ou luta. Ele se dirige a seu ouvinte e transmite ideias e exigências. Enquanto o *rapper* parece advogar um comportamento pessoal e coletivo e a vontade de participar da

luta, a luta propriamente dita não é nomeada: “Que você mantém a conduta / Será?/ Que segue firme e forte na luta.” A defesa da obrigação pessoal para com a família e a comunidade é afirmada pela exigência de que se desenvolva uma consciência coletiva de responsabilidade econômico-social: “Daqueles que quando/ Sua família precisa/ Cê dá no pé?” Marcelo D2, então, coloca o *hip-hop* como um processo em desenvolvimento e um espaço de luta e negociação. O desdobramento do discurso de luta e mobilidade social é situado em um contexto de luta contra histórias alongadas de colonização e escravidão: “Há 500 anos/Essa banca manda à vera/Abaixou a cabeça já era”. Assim, leva seu ouvinte a combater a subordinação política, econômica e social.

Com a letra desta música, ele também expressa consciência de uma grande marginalização da diáspora negra como um meio global de opressão. Em “Qual é?”, ele se dirige repetidamente a seu ouvinte chamando-o de “neguinho”, como em “Qual é, neguinho?”. O uso de “neguinho” demonstra uma incerteza de termos, pois este tanto pode ser um diminutivo racista da variante “negro”, como um sinal afetivo de intimidade ou, ainda, uma referência genérica. Todavia, o uso repetido do termo, junto com a utilização das palavras inglesas *black* e *brother* no decorrer da música, parece sugerir que o vocativo pode ser específico para afro-brasileiros. O refrão “Amar como ama um *black, brother*/Falar como fala um *black, brother*/Andar como anda um *black, brother*/Usar sempre o complemento *black, brother*” incorpora o inglês a sua letra com o significante de “irmão”. Esta utilização da língua inglesa denota entendimento de uma comunidade coletiva negra que está além das fronteiras das favelas e do Brasil.

Ao cantar *rap* em inglês e português, Marcelo D2 também demonstra uma solidariedade negra transnacional. O *hip-hop* é um meio de comunicação que ultrapassa barreiras linguísticas e culturais, de modo a criar um imaginário negro transnacional e a sustentar uma luta negra por justiça social. Trocas culturais, memória e entendimento mútuo da condição diaspórica negra são fundamentais para formar um senso de transnacionalidade e identidade diaspórica negra. Contudo, ao mesmo tempo, a negritude não pode ser tomada como um ideal universal ou determinante, pois questões de interseccionalidade e condições nacionais e locais divergentes causam impacto no significado cultural, social e político

da negritude. Assim, Marcelo D2 inclui uma mistura de samba e *hip-hop* bem como uma variedade de estéticas negras.

Ele cria uma identidade baseada em termos raciais e estéticos por meio da tentativa de formar uma expressão negra. Por exemplo, em uma barbearia, uma cabeleireira negra estiliza o cabelo de Marcelo D2, fazendo um penteado afro e, depois, trançinhas. Interessante notar que a interação entre ele e a cabeleireira negra é respeitosa, não sexual e, mesmo assim, de intimidade. Desse modo, o espaço da barbearia revela certa ausência de estereótipos e socializações sexuais. Esta relativa falta de conotações sexuais também é observada em outras imagens de mulheres jovens andando pela rua, em reuniões familiares ou na vizinhança.

No entanto, apesar de não ser tão sexualmente explícita quanto “Samba de primeira”, “Qual é?” mostra imagens escuras de um quarto, no qual Marcelo D2 toca as costas de uma mulher quase nua, e longas cenas de barrigas femininas. Embora estas cenas ocorram, implicitamente, à noite, a sexualização das mulheres ainda prevalece. A sugestão de atividade sexual com várias mulheres valida a masculinidade de Marcelo D2 mediante demonstrações de sexualidade. A visão do corpo feminino como mercadoria conduz as mulheres para as estruturas patriarcais de gênero. Ademais, essa contradição parece se manifestar como uma dualidade entre relações familiares e de vizinhança na comunidade *versus* relações noturnas urbanas mais impessoais. O vídeo registra múltiplas expressões de masculinidade bem como relações de gênero questionáveis.

Em termos de estilo, Marcelo D2 encoraja uma identidade negra por meio da estética. O processo de transformar o cabelo de Marcelo D2 em penteado afro com tranças aparece durante os versos “Andar como anda um *black, brother*” e sugere que ele tenta estilizar um jeito específico de ser como uma estética negra específica que é transnacional. A ordem para “usar sempre o complemento *black, brother*” afirma um orgulho negro e uma mensagem para levar este orgulho e a comunidade para a vida cotidiana. O verso se alinha à imagem de Marcelo D2 com tranças afro e o punho cerrado erguido.⁵ Esta imagem remete ao símbolo do movimento *black-power* nos Estados Unidos e o uso que Marcelo D2 faz dela é emblemático do desenvolvimento de significantes internacionais de protesto negro.

Imagens como a dos atletas negros dos Estados Unidos recebendo suas medalhas das Olimpíadas de 1968 com o punho cerrado têm impacto transnacional e, como tal, têm sido assimiladas como parte de uma identidade política e cultural negra. Imagens tais como os punhos cerrados nas Olimpíadas de 1968, que simbolizam uma aliança não apenas com os Estados Unidos, mas com uma identidade coletiva transnacional, são ressignificadas para além das especificidades históricas dos Estados Unidos, em favor de uma adaptação e leitura diaspórica negra mais expansiva. Marcelo D2 usa estas imagens para recodificar e despertar uma consciência diaspórica negra transnacional que reúne potencial para uma mobilização política simbólica.

O punho cerrado, o estilo de cabelo e as vestimentas são parte de uma moda negra que pontua uma estética negra transnacional. Ao mesmo tempo, Marcelo D2 não fica restrito a tal estética. Por exemplo, os trajes do *rapper* vão desde roupas de rua a uma estética estilizada de *hip-hop* negro, especialmente através do penteado com trancinhas afro. Ele usa estilos de *bad-boys* mais velhos, correntes de ouro e boné Kangol com outros trajes estilizados, de cabelo despenteado e roupas largas. Esta mistura de estilos assegura que a negritude pode ser definida através de várias identidades e posições do sujeito.

Ademais, o uso visual do retrato de família de Marcelo D2 é importante porque também expande uma identidade negra transnacional. No verso "Amar como ama um *black, brother*", o vídeo mostra uma foto de Marcelo D2 e sua família sorrindo para a câmera. Esta imagem oferece uma representação visual e realista de uma família miscigenada e, conseqüentemente, da nação brasileira mestiça e *hip-hop*. A família deste *rapper* no vídeo é, presumivelmente, sua verdadeira família biológica e, assim, cultiva histórias de uma família mestiça e expande as fronteiras de negritude no contexto do videoclipe. Adicionalmente, o refrão que ordena amar se foca não em aspectos sexuais, mas, antes, inclui regras sobre como agir em relação à família e parcerias negras e racialmente mestiças. A ordem para amar "como um *black*" denota uma responsabilidade com a nação e a família.

No entanto, ao mesmo tempo, a sexualização que Marcelo D2 faz de várias mulheres em seu vídeo enfatiza a masculinidade por meio da atividade sexual masculina e, assim, posiciona sua responsabilidade com a

nação e a família por intermédio do sexo. Embora ele utilize frequentemente o termo “*brother*” na canção, não se pode assumir que tal referência também inclua mulheres como parte de uma comunidade transnacional negra e brasileira mais ampla. A raiz deste discurso é o conceito de nação como família/genealogia através de estruturas patriarcais. Marcelo D2 oferece uma identidade multifacetada, que abarca uma idéia dinâmica e flexível de “brasilidade” e negritude. Particularmente, demonstra que as identidades diaspórica negra, mestiça, brasileira e, especificamente, afro-brasileira podem coexistir e misturar-se entre si, às vezes de maneira harmoniosa ou contraditória.

9 CONCLUSÃO

O foco no trabalho de Marcelo D2 demonstra a construção de sujeitos diaspóricos nacionais e transnacionais, via mediações de raça, gênero e sexualidade. O uso da raça mostra a importância de imaginários nacionais e transnacionais que destacam significados políticos, culturais e sociais de negritude através das fronteiras. O significado e o uso da negritude como estética, consciência e política avança questões relativas à função da negritude e da diáspora bem como possíveis mudanças de posições do entendimento político, social e cultural. Em particular, este *rapper* não vê a mistura racial como colapso nacional ou desafio à identidade negra ou afro-brasileira, mas, antes, como parte da nação e de inclusões mais amplas de “brasilidade” e identidades negras transnacionais.

Marcelo D2 usa o *hip-hop* como ferramenta para cultivar identidade racial e de gênero, mas também como alternativa à marginalização. Entretanto, no *hip-hop*, contradições relativas à raça, gênero e sexualidade vêm à tona, desafiando a ideia de um bloco homogêneo unificado. Este artigo expõe como Marcelo D2 desafia certas normas culturais e sociais, mas também questiona como certas normas, especialmente no relacionado ao gênero, são frequentemente reescritas e distorcidas. O desejo e a sexualização das mulheres no vídeo de Marcelo D2 são considerados essenciais à “brasilidade”. Conseqüentemente, a “brasilidade” é codificada como masculina. Há muito pouco espaço alternativo para outras formas de identidade de gênero e sexo em seus vídeos. Os vários discursos

sobre raça, gênero e sexualidade, e as discrepâncias entre as letras e as imagens dos vídeos demonstram que identidade cultural é frequentemente multifacetada, maleável ou contraditória.

Traduzido do inglês por Camila Costa e Mônica Dias Martins

REFERÊNCIAS

- ALVES, C. **Pergunte a quem conhece Thaíde**. São Paulo: Labortexto, 2004.
- BARROSO, A. **É luxo só**. [S.l.]: Lumia, 1994. 1 CD. (Ary Barroso Songbook, v. 1).
- BLACK Orpheus. Direção: Marcel Camus. 1959. [S.l.]: Criterion Collection, 2009. 1 DVD.
- CHANG, J. **Can't stop won't stop: a history of the hip-hop generation**. New York: Picador, 2005.
- CRENSHAW, K. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, 1241-1299, 1991.
- FREYRE, G. **Casa grande & senzala**. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- GARCÍA BEDOLLA, L. Intersections of inequality: understanding marginalization and privilege in the post civil-rights era. **Politics and Gender**, v. 3, p. 232-248, 2007.
- GIACOMINI, S. M. **Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo de mulher negra no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.
- GILROY, P. **The black atlantic: modernity and double consciousness**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- GUIMARÃES, A. S. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Editora 34; Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo, 2002.
- HAKIM, A.; RAMAMURTHY, A. Fragments in the history of the visual culture of anti-colonial struggle. In: FAULKNER, S.; RAMAMURTHY, A. (ed.). **Visual culture and decolonisation in Britain**. London: Ashgate, 2006.
- HANCHARD, M. G. **Orpheus and power: the movimento negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- MAGALDI, C. Adopting imports: new images and alliances in Brazilian popular music of the 1990s'. **Popular Music**, v. 18, n. 3, p. 309-329, 1999.
- MARCELO D2. **Qual é**. À procura da batida perfeita. São Paulo: Sony BMG/Epic, 2003. 1 CD.
- _____. **Samba de primeira**. Eu tiro onda. São Paulo: Sony/Columbia, 1998. 1 CD.
- MCCANN, B. **Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil**. Durham, NC: Duke Univ. Press, 2004.
- MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

PARDUE, D. Putting mano to music: the mediation of race in brazilian rap. **Ethno-musicology Forum**, v. 13, p. 235-286, 2004.

SILVA, D. F. da. Facts of blackness: Brazil is not (quite) the United States. ...And racial politics in Brazil? **Social Identities**, v. 4, p. 201-234, 1998.

VIANNA, H. **O funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

NOTAS

¹ O termo “interseccional”, destacado pela primeira vez pela professora de Direito Kimberlé Crenshaw, chama atenção para a “multidimensionalidade” das experiências vivenciadas por sujeitos marginalizados e aponta uma alternativa ao sistema único em favor de uma análise que considera as interações entre raça e gênero (CRENSHAW, 1991, p.1244).

² É incerto que Gilberto Freyre tenha realmente cunhado este termo. Suas teorias sobre a nação brasileira, no entanto, são consideradas fundamentais para a ideia de democracia racial no Brasil. Ver Guimarães (2002).

³ O grupo *Planet Hemp* era controverso por defender a legalização da maconha. Marcelo D2 ainda é associado ao questionável uso dessa droga.

⁴ Por exemplo, o clássico de Ary Barroso, “É luxo só” (década de 1930), celebra a sensualidade e o movimento da mulata, bem como expressa desejo por ela. Grupos contemporâneos como o “É o Tchan” também utilizam a imagem da sambista mulata como parte de suas performances. Outros exemplos podem ser encontrados no consumo turístico de shows de mulatas.

⁵ O punho cerrado erguido também é associado a movimentos trabalhistas e comunistas nos Estados Unidos, bem como a lutas anticoloniais e antifascistas. Assim, este gesto já foi usado fora de movimentos transnacionais. A relação entre o punho cerrado, os “Panteras Negras” e o movimento *black-power* deve ter surgido destes antecedentes. Para saber mais sobre o uso do punho cerrado em lutas anticoloniais e antifascistas, consultar Hakim e Ramamurthy (2006).