

***BLACK MEDALLIONS, NO GOLD: IDENTIDADE CULTURAL E DIÁSPORA
NAS MÚSICAS DE RAP DO NATIVE TONGUES***

Vinícius Novaes Ricardo

Mestrando em História Social da Cultura

Universidade Federal de Minas Gerais

vinicius_novaesricardo@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como cerne a discussão do movimento musical intitulado *Native Tongues*, composto, entre outros, pelos grupos *De la Soul*, *Jungle Brothers*, *A Tribe Called Quest* e Queen Latifah. Serão investigadas músicas, e seus videoclipes, que apresentem como ponto basilar a inserção da noção de diáspora africana – processo histórico de migração forçada de milhões de africanos negros para as Américas iniciado pelo tráfico transatlântico de escravizados no século XVI – na construção identitária dos jovens negros estadunidenses através de discursos e estéticas africanistas, especificamente pela análise dos raps *Straight out of the Jungle (Jungle Brothers)*, *Ladies First (Queen Latifah)*, *Me, Myself and I (De La Soul)*. Portanto, a diáspora será investigada como arcabouço simbólico para construção dos discursos antirracistas veiculados pelas músicas, reiterando a importância da música negra na disputa pela hegemonia cultural, como destacado por Stuart Hall (2011). Compreendendo o rap enquanto simultaneamente um produto cultural e um produto de mercado, serão analisados os recursos sonoros e visuais articulados pelo *Native Tongues* para expressar uma identidade cultural que destoava da promovida nos raps de maior comercialização pela indústria fonográfica: com nome genérico de *gangsta rap*, são caracterizados pela estética da bravata e narrativas sobre as vivências em ambientes pobres e violentos da cidade.

Palavras-chave: Rap; Identidade cultural; Atlântico negro

Introdução

Para responder o questionamento proposto por esta comunicação, isto é, quais mecanismos, símbolos e linguagens são mobilizados pelos integrantes do movimento musical *Native Tongues* com o objetivo de promover uma identidade cultural cujo cerne é a noção de diáspora africana, é necessário um preâmbulo sobre o objeto de estudo, o recorte espaço-temporal adotado e a explicitação do aporte teórico-metodológico.

O *Native Tongues* foi um movimento musical do rap estadunidense ocorrido em fins da década de 1980 e que se estende de maneira inconstante até a primeira metade da década de 1990. Formado pelos grupos de rap *De La Soul*, *A Tribe Called Quest* e *Jungle Brothers*, e as rappers Monie Love e Queen Latifah, tinha como característica principal a promoção de discursos e estéticas que mobilizavam a diáspora africana – entendida aqui como o processo de migração forçada de milhões de africanos negros

para as Américas desencadeado pelo tráfico transatlântico de escravizados ocorrido entre os séculos XVI e XIX, mas que também compreende uma série de efeitos socioculturais e políticos posteriores – enquanto arcabouço simbólico articulado em suas produções musicais.

Ainda neste sentido, é imprescindível destacar que a diáspora não é apenas um fator exógeno para as produções musicais deste coletivo de rap. Nesse sentido, não é apenas um arcabouço simbólico mobilizado, mas é também o próprio fenômeno histórico que possibilitou a associação do rap ao *hip-hop*, respectivamente, um estilo musical jamaicano e um movimento cultural urbano estadunidense. Nesta feita, Paul Gilroy (2001) ao investigar a música negra nos EUA afirma que o *hip-hop* é um produto da “fecundação cruzada das culturas vernaculares africano-americanas com seus equivalentes caribenhos” (2001, p. 211).

A inserção do rap em festas de *hip-hop*, realizada pelo DJ Kool Herc no início dos anos 1970, associa esse gênero musical ao compromisso antirracista formalizado na cultura *hip-hop* por seus integrantes, que motivados pelo contexto de intensa mobilização política e cultural da população negra dos EUA, expressaram através da linguagem corporal, visual e sonora¹ seu combate à mentalidade racista do país. A atuação de líderes políticos como Martin Luther King Jr. e Malcolm X, além da participação direta do Partido dos Panteras Negras na formação das bases ideológicas do movimento², introjetaram a experiência pública da luta por direitos nos discursos do *hip-hop*.

Ainda nesse sentido, para o entendimento desta cultura urbana e sua associação com o rap é preciso levar em consideração a dimensão histórica imediata em que ocorre a sua formação nos EUA. Portanto, Tricia Rose (1994) destaca que as reformas urbanas de Nova Iorque realizadas na primeira metade do século XX com o objetivo de desindustrializar o espaço urbano, além do processo de especulação imobiliária subsequente, tiveram notável importância na topografia da cidade e conseqüentemente nas sociabilidades dos habitantes. A relação entre os sujeitos e o ambiente em que estão inseridos é de crucial importância para compreensão das culturas urbanas.

1A cultura *hip-hop* organizou-se em quatro elementos: a expressão pelo corpo com o *break dance*, a expressão visual com o *grafitti*, o DJ e o MC que se associaram na expressão sonora.

2A participação de vários movimentos sociais na formação deste movimento em solo novaiorquino, principalmente o Partido dos Panteras Negras, é explicitada por Rogério Silva (2013)

Em vista disso, as reflexões de Michel de Certeau em *A invenção do Cotidiano* (1994), obra em que descreve as formas como os sujeitos dialogam com o mundo ao redor, seja pela dimensão discursiva ou por práticas, enriquecem as reflexões sobre o surgimento do *hip-hop*. Neste trabalho, o autor apresenta o conceito de “maneiras de fazer”, que remete às formas como os indivíduos consomem o mundo, transformando-o em um subproduto de sua autoria. Nesse sentido, as práticas culturais urbanas seriam expressões dessas formas de compreensão e ação no ambiente. Portanto, perceber a organização do espaço citadino enquanto portador de significado histórico culmina com a constatação de que os comportamentos dos sujeitos inseridos nesse espaço são igualmente significativos. A cidade, enquanto um espaço geográfico, comporta uma miríade de cidades, enquanto *locus* sociocultural. Curiosamente, Certeau nos informa que: “Se fosse necessária, apesar de tudo, uma ilustração, seriam as imagens trânsito (...) que bradam sem gritar e listram os solos da cidade, (...) acompanhadas pelos ruídos abafados dos trens do metrô: os *graffiti* de Nova York.” (CERTEAU, 1994, p.169)

Isto é, considera um dos elementos da cultura *hip-hop* um exemplo de como os sujeitos produzem novos espaços a partir da apropriação. Nesse sentido, as sociabilidades urbanas são fundamentais para este movimento cultural que passou a se organizar em centros comunitários espalhados pela cidade. Afrika Bambaataa, fundador da ONG *Zulu Nation* – que organizava disputas de *break dance* e de rima nos bairros pobres da cidade – estabelece em 1973 o quinto elemento da cultura: o conhecimento. Esse elemento é um componente basilar de todo universo semântico do *hip-hop* e da construção musical do rap.

Nesse sentido, Rogério Silva (2013) compreende neste movimento cultural urbano a incorporação das narrativas de enfrentamento de um grupo de “excluídos do mundo todo”, como postulado por Arnaldo Contier (2005). A incorporação destas narrativas, através do suporte musical do rap, visava também historicizar esta realidade e permite analisar as “maneiras de vestir, falar, cantar, dançar e desenhar” (CONTIER, 2005, p. 1) como formas de dialogar com o ambiente, encontrando na expressão musical sua principal força comunicativa.

Mesmo não pretendendo um estudo em nível técnico musical, é indispensável uma análise da narrativa estabelecida pelas *samples*³ utilizadas. Nesse sentido, é

3A *sample* é um excerto sonoro com conteúdo variável que é utilizada na composição das músicas e estabelece uma série de intertextualidades sonoras. O processo consiste em extrair e se apropriar de

necessário considerar que os discursos contra hegemônicos de alguns raps manifestam-se em diversas estruturas musicais e, em vista da linguagem própria do rap, não é possível tangenciar a experiência musical sem que sejam analisadas as miríades semânticas proporcionadas por este documento.

O trato documental adequado viabiliza o entendimento da música enquanto um objeto sociocultural complexo e multifacetado, como argumentado por Marcos Napolitano (2002). Paralelo a isso, para a utilização de músicas enquanto fontes históricas, como o pretendido por esta comunicação, é preciso pensar o rap enquanto simultaneamente um produto cultural e um produto de mercado. Esse raciocínio implica na constatação da sua produção e distribuição enquanto regida por múltiplos interesses, principalmente o da indústria fonográfica.

Igualmente, é preciso considerar que as escutas são constituídas pela atuação de estruturas objetivas, como o comércio e a cultura, e pela ação de diversos agentes sociais e instituições envolvidas com a “normatização da experiência social da música numa dada sociedade” (NAPOLITANO, 2002, p. 88). Essas noções incutem ao processo de análise o entendimento do rap enquanto um “fato social” e possibilita a incursão crítica na “esfera pública da experiência musical” (NAPOLITANO, 2002, p. 89).

Tangenciar a esfera pública da experiência musical permite o entendimento das linguagens e símbolos mobilizados como meios de expressão dos sujeitos. Nesse sentido, é possível perceber que as narrativas de rap articulam significados socialmente dispersos em um horizonte de inteligibilidade, utilizados para fundamentar a comunicação. Em decorrência disso, e considerando o objetivo primordial de circulação da música, a análise destes documentos viabiliza o estudo de aspectos da sociedade que a produz.

Black medallions, no gold

Ao estudar a estrutura institucional de opressão aos povos negros nos EUA, Loic Wacquant (2002) explicita o dispositivo de coerção desenvolvido nas últimas décadas do século XX, que descreve enquanto uma associação acumulativa entre a segregação socioespacial e a pena de privação de liberdade. Este dispositivo é precedido por três estágios anteriores – a escravidão, as leis segregacionistas *Jim Crow* e os guetos – que

elementos variados já gravados em outros discos como trechos de músicas, discursos e sonoplastia: sirene, vidro, tiros, moedas e etc.

apresenta efeitos evidentes: na década de 1990 a probabilidade de ser preso era de 4% para os brancos frente a 29% para os negros (2002, p. 15), em 1997 um sexto dos negros estavam excluídos das urnas em razão de condenação e desde o ano de 1988 os negros já haviam se tornado maioria numérica nos presídios (WACQUANT, 2002). Ainda nesse sentido, o autor afirma que “a simbiose estrutural e funcional entre gueto e prisão encontra uma expressão cultural surpreendente nas letras musicais e no estilo de vida desdenhoso dos músicos de *gangsta rap*” (2007, p. 14)

O *gangsta rap* é um subgênero de rap surgido na Califórnia em fins da década de 1980. Tem como principal característica ter a narrativa da letra e da dimensão audiovisual centrada na descrição das vivências dos jovens residentes em áreas marcadas pela marginalização da pobreza e da violência. Esse é o caso da cidade de Compton, local emblemático para o rap californiano, que em fins da década de 1980 e, principalmente, início da década de 1990 se tornou o tipo de rap mais consumido e promovido pela indústria cultural. Começou a ser produzido em diversas cidades, principalmente Los Angeles e as cidades próximas, além da região da Baía de São Francisco, e tinha como cerne a descrição do ambiente e as relações socioespaciais dos habitantes destas cidades, partindo da perspectiva da experiência de vida do principal alvo deste dispositivo coercitivo, uma vez que em “todo o sistema de justiça criminal urbana, a fórmula ‘Jovem + Negro + Sexo Masculino’ é hoje abertamente igualada a ‘causa provável’ (...) que justifica a detenção de milhões de afro-americanos.” (WACQUANT, 2002, p.25)

Um dos grupos fundadores desse subgênero foi o grupo de rap *Niggaz Wit Attitudes*⁴, que lançou seu primeiro álbum em 1988, de nome *Straight Outta Compton*. Neste disco, as músicas oferecem aos ouvintes as representações que os integrantes do grupo têm de Los Angeles e das regiões próximas. Apesar de apenas a cidade de Compton ser nominalmente citada no título da música, outras cidades e regiões são citadas na letra, nas *samples*⁵ utilizadas e no formato audiovisual proporcionado pelo videoclipe, que também mantém essa relação de representação.

4O termo *nigga* é uma corruptela do termo *nigger*, ofensa utilizada pelos supremacistas brancos desde fins do século XIX. Isso se estabelece pela transformação das desinências “er” em “a” no dialeto conhecido como *jive*, frequentemente utilizado na construção das letras de rap. A apropriação do termo e a subversão de seu significado e sonoridade é uma forma de demarcação identitária.

5A batida da música é composta pelas *samples* das músicas *Amen Brother* (*The Winstons*, 1969), *You'll Like it tô* (*Funkadelic*, 1980), *West Coast Poplock* (*Ronnie Hudson & The Street People*, 1982). Estas e as demais *samples* identificadas neste trabalho foram obtidas no banco de dados do site www.whosampled.com.

Em decorrência disso, foram inseridos na música e na dimensão visual elementos que visavam expressar as vivências nesse ambiente. Neste contexto, a corrente de ouro, símbolo de riqueza, assume uma nova conotação, isto é, a subversão da situação a qual estes sujeitos estavam submetidos. Utilizada como medalhão, tornou-se a indicação de poder e respeito dos rappers, frequentemente estilizada e específica para cada artista, é utilizada como identidade.

Nesta feita, é importante salientar as reflexões de Stuart Hall (2011) ao estudar a música negra afirma que esta veicula a “expressão de uma vida social subalterna específica” (2011, p. 323). Todavia, justamente por estar imbricada em diversas outras redes de significado – destacando-se, mais uma vez, a autonomia relativa frente a indústria fonográfica – que inclusive desvela a cultura negra como resultado de negociações e disputas de representação, o autor destaca que sua posição subalterna não “será mutuamente libertadora e progressista em todas as outras dimensões” (2011, p. 328). O movimento musical *Native Tongues* se apresentou como um contraponto ao *gangsta rap*. Mesmo não circunscrevendo sua produção musical nesse contraponto, este coletivo de rap mobilizava outros elementos para construção de uma identidade cultural que fugia e contestava a estética da bravata e da hipermasculinidade recorrentes nesse estilo.

O nome escolhido carrega um importante significado, uma vez que marca um local de origem com a palavra *native* (nativo) e, em associação ao termo *tongues* (línguas), expressa a proposta de comunicação centrada na perspectiva desse sujeito supostamente “exótico”, mas que na verdade é nativo: o afro-americano. Estabeleceram em suas músicas uma lógica que pode ser entendida como metonímia para um movimento mais amplo que Stuart Hall (2011) analisou no artigo *Que “negro” é esse na cultura negra?*:

O que esse movimento burla é a essencialização da diferença dentro das duas oposições mútuas ou/ou. (...) os negros da diáspora britânica devem, neste momento histórico, recusar o binário negro *ou* britânico. Eles devem recusar porque o “ou” permanece o local de *contestação constante*, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o “ou” pela potencialidade e pela possibilidade de um “e”, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária. (HALL, 2011, p. 326)

O *Native Tongues* inseriu a noção de diáspora do nome à letra, passando pela representação visual, e encontrou nesse arcabouço simbólico o elemento basilar da

identidade cultural que buscou promover. Portanto, a noção de uma dupla consciência na vivência do sujeito afro-americano é o cerne da narrativa de suas produções audiovisuais. Em decorrência disso, contestavam alguns elementos do rap californiano e endossavam que grande parte do problema era o incentivo dado pela indústria fonográfica para esta temática de rap. Nesse sentido, Paul Gilroy destaca os “africentrismos lúdicos dos Jungle Brothers, De La Soul e A Tribe Called Quest” e afirma que estes grupos representam “uma terceira alternativa – tanto em sua representação respeitosa e igualitária das mulheres como em sua relação mais ambivalente com a América e o americanismo” (2001, p. 178) e avalia esse americanismo (nacionalismo negro) em função do contraste com o etiopianismo e pan-africanismo (internacionalismo negro).

Todavia, é imprescindível evidenciar a produção inconstante deste coletivo, que pode ser compreendido mais pela influência mútua entre seus participantes, manifestadas nas interpolações entre os artistas, do que em sua única obra conjunta. Levando em consideração as condições objetivas de produção musical, o *Native Tongues* concentrou seus esforços coletivos através da produção musical individual dos entes do movimento, que compartilhavam de um nexos artístico. A única música e videoclipe que lançaram foi o rap *Buddy*, que tinha como mote principal a defesa da igualdade entre os indivíduos. Nos primeiros segundos do videoclipe da música é exibido um pequeno monólogo: “Paz! Prince Paul é o nome e eu estou aqui para explicar a definição de *Buddy*. *Buddy* não significa garota, ou sexo nessa perspectiva. *Buddy* simplesmente significa corpo. Todos os tipos de corpos. Dito isso, vamos começar o vídeo.”⁶

Essa música sintetiza a proposta do movimento de outra identidade cultural, expressa pelas roupas coloridas, pela performance festiva dos artistas que estão dançando, comportamento descontraído e pela presença de crianças no vídeo. Produzido no formato de *cypher*, estilo de gravação que consiste na participação de vários artistas em uma mesma música, conta com rimas dos grupos *De La Soul*, *A Tribe Called Quest*, *Monie Love*, *Queen Latifah* e *Jungle Brothers*, inclusive, é na participação deste último, especificamente no trecho rimado por Michael Small, que surgiu o título deste trabalho: *black medallions, no gold*

⁶*Peace! Prince Paul is the name and I'm here to breakdown the definition of Buddy. Buddy doesn't mean girl, or sex for that matter. Buddy simply means body. Boddies of all kind. So with that note, we beggin with our video.* (Tradução minha)

A recusa de um dos principais símbolos de respeito no rap, expressada pela afirmação *no gold* que indicava a negação da corrente de ouro, em detrimento de um elemento que afirmava a origem diaspórica dos indivíduos, explicitada pela assertiva *black medallions*, captava o posicionamento deste coletivo. Sem refutar o entrecruzamento de raça e classe, o grupo se opõe ao enriquecimento como força motriz dessa expressão musical.

Por fim, considerando as reflexões supracitadas, foram escolhidos três documentos que serão estudados a seguir. Levando em consideração o funcionamento deste coletivo que, como afirmado anteriormente, pode ser melhor definido pela influência mútua e interpolações nas produções musicais de cada um dos integrantes do *Native Tongues*, foram selecionados os videocliques de três raps: *Ladies First* (Queen Latifah), *Straight out of the Jungle* (*Jungle Brothers*) e *Me, Myself and I* (*De La Soul*).

*Ladies First*⁷

Lançada por Queen Latifah em 1989, esta música tem como ideia central a promoção de um rap que tenha a mulher enquanto detentora do discurso. A letra é centrada na afirmação da capacidade da mulher de fazer um rap, aspecto endossado pela coautora Monie Love que afirma no primeiro minuto da música que a intenção é marcar uma posição. Esta posição que as rappers buscam estabelecer não se limita no papel da mulher na indústria do entretenimento, mas também indica a figura feminina como agente histórico da mudança, aspecto explicitado, sobretudo, pelo videoclipe. O título da música, que remete a uma expressão popular (primeiro as damas) tem como cerne a afirmação da necessidade da conquista de protagonismo das mulheres, que tomam a frente do discurso veiculado na música. Entretanto, esta mensagem não é passada apenas pela letra, mas também mobiliza uma série de recursos audiovisuais para expressar o posicionamento que conflui noções do afrocentrismo com o feminismo (ROBERTS, 1994).

Queen Latifah iniciou sua carreira musical em meados dos anos 1980 e lançou seu primeiro disco em fins da mesma década. Desde seu primeiro álbum estabeleceu como temática de suas músicas a noção da diáspora africana como arcabouço simbólico de fundamentação de seu discurso, aspecto que pode ser percebido, inclusive, em seu nome. Dana Owens, nascida em 1970, assume o nome de ascendência africana e

⁷É possível identificar as *samples* de *Listen to the Music* de King Errisson (1976) e *Daisy Laidy* do grupo *7th Wonder* (1979).

incorpora em sua imagem artística uma série de elementos que remetem ao continente africano ou a uma proximidade entre este continente e os afro-americanos, como forma de afirmar um local de origem. Utilizando de roupas e acessórios que indicam sua relação com o continente africano, como os *black medallions*, se representou como Nefertiti, rainha egípcia, na capa de seu segundo trabalho.

Em sua produção musical estabeleceu como centro da sua narrativa a perspectiva da mulher⁸ sobre o racismo. O duplo empoderamento inserido em suas músicas pode ser sintetizado na titulação que precede seu nome: *Queen* demonstra, simultaneamente, uma representação ativa da mulher, por rainha ser o posto de máximo poder que pode ser ocupado por uma mulher em uma monarquia, e da ancestralidade negra, que associa seu passado à realeza africana.

O rap *Ladies First* se insere no esforço de contraposição de uma “masculinidade ampliada e exagerada” (GILROY, 2001, p. 179) tão cara ao rap enquanto expressão musical. Nesse sentido, a letra explicita a habilidade das duas artistas, que serve de metonímia para uma capacidade de agência política histórica. Para além da afirmação da potência das mulheres, estas são compreendidas também como o berço da revolução pela afirmação de que “Nós somos quem dá a vida/ para a nova geração de profetas, pois é primeiro as damas”⁹. Essa assertiva remonta, inclusive, a percepção que as mulheres militantes do Partido dos Panteras Negras¹⁰, tinham sobre si mesmas e sua agência histórica.

O videoclipe é iniciado com a exibição de cinco fotos de mulheres negras relevantes para a história dos EUA e da África do Sul, respectivamente: Harriet Tubman, ex-escrava e importante abolicionista durante a segunda metade do século XIX; Madame C. J. Walker, que acumulou grande fortuna na virada do século XIX para o XX; Sojourner Truth, outra importante abolicionista do século XIX; Angela Davis, filósofa que teve importantíssima participação nos movimentos políticos antirracistas da década

8Nessa perspectiva destacam-se as músicas *Just Another Day* e *Evil That Men Do* que explicitam o entrecruzamento entre raça, classe e gênero. Outra música de grande importância em sua produção musical é *U.N.I.T.Y.* na qual versa sobre a perspectiva antirracista dentro do feminismo e do feminismo dentro do antirracismo.

9*We are the ones that give birth/ To the new generation of prophets because it's Ladies First.* (Tradução minha)

10A carta de título “Mensagem às mulheres revolucionárias” escrita por Candi Robinson e publicada no jornal *The Black Panther* em 1969, defende a importância da atuação das mulheres para o partido e para derrota do racismo. Esta carta é encerrada com a asserção “somos as mães da revolução!” (ROBINSON, 1969, p. 1). Ainda nesse sentido, Queen Latifah participou da trilha sonora do filme *Panther*, dirigido por Mario van Peebles em 1995, com a música *Freedom*, cujo mote principal era justamente a afirmação do papel das militantes dentro do partido.

de 1970; Winnie Mandela, importante ativista que lutou contra o Apartheid na África do Sul.

Após a veiculação das imagens, Queen Latifah aparece trajada em uma farda de general e, logo em seguida, vestindo outra farda, está em frente de um mapa da África. Neste mapa estão posicionadas peças entalhadas em formato de um homem de terno e chapéu segurando uma maleta, utilizadas para representar os governantes destes países africanos, em específico os da parte sul do continente. As cenas filmadas para o videoclipe são interpoladas com imagens dos protestos ocorridos durante os anos finais do Apartheid na África do Sul e, inclusive, essas gravações do rap de Queen Latifah aconteceram em um momento que a população negra sul-africana conquistou importantes direitos civis. Após uma parte introdutória em que é cantado o refrão da música, a rapper começa a rimar em primeiro plano enquanto, em segundo plano, as fotos das mulheres negras supracitadas são exibidas, como forma de explicitar uma influência em seu discurso.

Entre os múltiplos significados proporcionados pela dimensão audiovisual, o mais relevante deles, neste caso, é a forma como Queen Latifah altera o mapa da África do Sul. Seu procedimento é substituir as peças anteriormente fixadas por peças que representam o punho cerrado, em referência ao movimento *Black Power*. Esse procedimento garante não apenas a libertação do povo sul-africano, mas de todos os povos negros a partir da exibição de uma parte da porção sul do continente – é possível visualizar a Namíbia, Zimbábue, Botsuana e África do Sul – tomada por peças que Latifah colocou. Em suma, é possível afirmar que:

Ladies First, a segunda música do primeiro álbum de Queen Latifah, *All Hail the Queen*, é um excelente exemplo da centralização da voz pública de uma mulher negra forte. Analisados conjuntamente, o vídeo e a letra de *Ladies First* são um clamor pela união, independência e poder das mulheres negras, além de um discurso anticolonial sobre a região sul da África e reconhecimento da importância das ativistas políticas negras (...) ¹¹ (ROSE, 1994, p. 164, tradução minha)

¹¹*Ladies First*, Queen Latifah's second release from her debut album *All Hail the Queen* is a landmark example of centralizing a strong black female public voice. Taken together, the video and lyrics for *Ladies First* are a statement for black female unity, independence, and power, as well as an anticolonial statement concerning Africa's southern region and recognition of the importance of black female political activists (...)

*Straight out of the Jungle*¹²

De autoria do grupo *Jungle Brothers*, este rap lançado em 1988 estabelece um contraponto ao rap *Straight Outta Compton* ao estabelecer uma disputa pela noção do local de origem. Ao passo que a música do *N.W.A.* localizava na cidade do Compton sua origem, *Straight out of the Jungle* insere sua origem na noção de *Jungle* (selva). Entretanto, não afirma apenas uma origem, mas também um itinerário, aspecto que é reforçado pelo videoclipe ao mostrar os integrantes do grupo em dois ambientes diferentes: um local de vegetação alta e um terraço de um prédio, que tinha por objetivo representar de forma estereotípica, respectivamente, a selva africana e um centro urbano estadunidense. Aliás, é importante ressaltar a sequência em que os ambientes são apresentados, uma vez que a exibição do local de vegetação antes do terraço do prédio explicita qual é o itinerário que o rap se refere, isto é, o da diáspora africana.

A superposição de ambas as definições de selva é estabelecida também pela utilização de duas *samples*: a primeira, referente à música *The Message*, é considerada um dos marcos iniciais do rap enquanto reedição da música negra de protesto nos EUA; e a segunda é a música *Weya* do saxofonista camaronês Manu Dibango, um importante representante do *afrobeat*, gênero musical popularizado pelo nigeriano Fela Kuti durante a década de 1970. Os refrões de ambas – cujas letras, respectivamente, afirmam uma comparação entre a selva e os bairros pobres de Nova Iorque (É como uma selva às vezes/ eu me pergunto como consigo resistir¹³) e o termo em Duala, uma das línguas nativas de Camarões, que inclusive intitula a música – foram extraídos e sobrepostos em um momento de destaque na música do *Jungle Brothers*, aspecto que tinha por objetivo demonstrar uma aproximação metafórica, reafirmando a ideia da diáspora.

O *Jungle Brothers* foi um dos primeiros grupos, junto com *De La Soul*, a compor o *Native Tongues*. Sua produção musical consiste justamente nesta noção de selva¹⁴ promovida pela música analisada nesta seção, que inclusive serviu de nome para seu primeiro álbum, lançado em 1988, e para parte do nome do próprio grupo. Na parte final da música é explicitada a compreensão do termo selva: perigo. A analogia da selva se estende à fauna, que revela os riscos da vivência nesse ambiente e a luta pela

12É possível identificar as *samples* das músicas *Mango Meat* do grupo *Mandrill* (1973); *Kissing My Love* de Bill Withers (1972); *Soul, Soul, Soul* do grupo *The Wild Magnolias* (1974); *The Message* de *GrandMasterFlashand The Furious Five* (1982); *Weya* de Manu Dibango (1973).

13It's like a jungle sometimes/ It makes me wonder how I keep from goin' under (tradução minha)

14Em seu primeiro álbum foi lançada a música *Sounds Of the Safari*, que é inteiramente composta por sons da fauna africana que são acompanhados por instrumentos de percussão e técnicas de mixagem como o *scratch*.

sobrevivência. Deste modo, os membros do grupo aproximam os dois ambientes pela perspectiva da violência e da ausência de civilidade que identificam em ambos os lugares.

Ainda nesse sentido, é neste rap que é inicialmente proposta a ideia da refutação da corrente de ouro como símbolo de status no rap em detrimento dos colares referentes à cultura negra. Com frequência referiam-se ao continente africano pela designação de terra-mãe¹⁵ (*motherland*), aspecto estruturante de seu discurso e representação visual. Portanto, o estudo da produção musical do *Jungle Brothers* corrobora com a seguinte afirmação: “Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude (...) em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música.” (GILROY, 2001, p. 175)

*Me, Myself and I*¹⁶

O último rap que será analisado foi gravado pelo grupo *De La Soul* no ano de 1989 como *single* para divulgação do álbum que foi lançado no mesmo ano. A prática de lançar um *single* era frequente entre as gravadoras, pois auxiliava na divulgação do disco através das rádios e, em caso de gravação de um videoclipe, na televisão. Este também foi o ano em que a principal emissora especializada em música nos EUA, a *MTV* passou a transmitir rap em sua programação. Nesse sentido, a gravadora a qual o grupo estava assinado exigiu uma música para divulgação do trabalho que seria lançado no final do ano. Os rappers acataram a decisão de forma relutante, uma vez que possuíam apenas uma autonomia relativa sobre o produto final de seu trabalho em decorrência da detenção dos meios de distribuição da música ser controlada por algumas empresas¹⁷.

Todavia, a própria situação serviu de inspiração para a composição do rap e de seu videoclipe. O grupo decidiu satirizar o funcionamento da indústria fonográfica e a forma como concebiam a sua própria atuação inserida nessa lógica mercadológica. Em decorrência disso, teve como objetivo principal o estabelecimento de uma analogia entre

15Uma de suas produções que melhor expressa essa noção é *Acknowledge Your Own History* em que os rappers afirmam a necessidade de conhecer o passado diaspórico dos negros estadunidenses.

16É possível identificar as *samples* de *Knee Deep* do *Funkadelic* (1973), *Funky Worm* do *Ohio Players* (1972), *Rapper Dapper Snapper* lançada por Edwin Birdsong (1980), *Gonna Make you Mine* do *Loose Ends* (1986) e *Original Human Beat Box* de Doug E. Fresh (1984).

17Até o ano de 1990, toda a cadeia de distribuição de discos era controlada por 6 empresas: CBS, Polygram, Warner, BGM, Capitol-EMI, MCA. Na era do rap, as grandes gravadoras compraram as pequenas gravadoras e permitiram que elas funcionassem de maneira semiautônoma. (ROSE, 1994)

a indústria fonográfica e a detenção de uma escola. A detenção, processo educativo de caráter disciplinador tem como objetivo a correção de um comportamento incorreto ou mesmo um reforço escolar para aperfeiçoamento do domínio dos conteúdos ministrados nas aulas regulares.

O clipe é iniciado com os integrantes do grupo tomando conhecimento que ficaram de detenção com o mesmo professor. Logo em seguida os jovens se dirigem para a sala onde terão que passar as próximas horas e se deparam com um grande número de alunos. Estes alunos são representações de rappers famosos na época e que tinham grande impacto comercial – podem ser identificados LL Cool J, Bismarkie, Run DMC e MC Lyte – elemento que indica uma homogeneização entre os outros alunos ao mesmo tempo em que afirma uma explícita diferença em relação aos membros do *De La Soul*. Portando os *black medallions*, os integrantes do grupo sofrem bullying dos outros alunos a maior parte do videoclipe, justamente por serem diferentes do padrão ali estabelecido.

O professor é o disciplinador e simboliza o *gangsta rap*, ou seja, o subgênero de rap de maior impacto comercial, e procede de forma a ensinar aos alunos como se portar e vestir, escrevendo uma lista de regras na lousa. Em adição a esse aspecto, os membros do *De La Soul* revezam na apresentação de trabalho na frente da turma, e são rechaçados pelos colegas e pelo professor. Ao fundo da sala é possível perceber que um aluno com o rosto tampado e a palavra *mirror* (espelho) escrita em sua camisa observa toda a situação. Ao final do vídeo levanta de sua cadeira e entrega bilhetes de dispensa da detenção para cada um dos membros do grupo. Entretanto ao fazê-lo, seu rosto não está mais tampado e exhibe a face do integrante para o qual entrega o bilhete, de modo a exhibir em sequência a fisionomia dos integrantes do grupo. Esse processo pode ser compreendido como a aquisição de uma identidade musical própria que, em vista da liberação da detenção, adquiriu também respaldo da indústria fonográfica. Nesta feita, é possível compreender a música e o videoclipe como uma metáfora de seu próprio processo de composição.

O aspecto da identidade própria é afirmado também pela letra da música, que é iniciada com uma pergunta direcionada ao espelho e que obtêm como resposta a afirmação dos três pronomes pessoais existentes na língua inglesa: *me*, *myself* e *I*. Em vista disso, a mensagem passada é que este grupo tem um estilo e uma identidade própria que destoa do que é majoritariamente produzido pelos rappers. Essa crítica

promovida pelo grupo é recorrente em suas produções musicais¹⁸ e é um dos aspectos que justificam sua participação no coletivo *Native Tongues*. Portanto, é viável perceber a música como chave de leitura para compreensão das identidades:

A identidade negra (...) é vivida com um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos. (GILROY, 2001, p. 209)

Considerações Finais

Em vista das reflexões realizadas até aqui, é reiterado o objetivo desta comunicação em apresentar e analisar os mecanismos e símbolos utilizados pelo coletivo de rap *Native Tongues* para promoção de uma identidade cultural que centralizou a noção de diáspora africana como arcabouço de articulação de significados. Com a análise dos documentos selecionados foi possível perceber a cultura negra enquanto campo de disputas de representações e a multiplicidade da identidade na diáspora. Ponto paradigmático de partida deste estudo, Tricia Rose afirma que:

Nesse sentido, o rap é o palco contemporâneo do teatro dos despossuídos de poder. Nesse palco, os rappers encenam inversões de status de hierarquias, contam histórias alternativas do contato com os grupos dominantes nos quais seus discursos invertem/subvertem os discursos públicos dominantes. (ROSE, 1994, p. 101. Tradução minha)¹⁹

Essas inversões/subversões foram observadas nas fontes analisadas neste trabalho: o posicionamento da mulher negra como agente protagonista da luta antirracista e anticolonial realizado no videoclipe de *Ladies First* subverte o apagamento histórico da atuação política de uma série de mulheres negras; a ambiguidade do termo selva e o itinerário expresso no rap *Straight out of the Jungle* que insere a noção de diáspora africana na afirmação do local de origem; a sátira da indústria fonográfica feita pelo *De La Soul*, em que afirma uma identidade musical própria em oposição ao estereótipo do rap; e também a música do *N.W.A.* analisada

18Podem ser destacadas as músicas *Ego Trippin'*, que satiriza a ostentação financeira em raps de maior impacto comercial, e *Stakes is High*, que defende que o rap tem uma função social e uma potência discursiva que é descartada pelos rappers que veiculam mensagens prejudiciais com o objetivo exclusivo de enriquecer.

19In this way, rap music is a contemporary stage for the theater of the powerless. On this stage, rappers act out inversions of status hierarchies, tell alternative stories of contact with dominant groups in which the hidden transcript inverts/subverts the public, dominant transcript.

enquanto representante do *gangsta rap*, uma vez que simula uma reação contra os dispositivos de opressão, identificados na pobreza e violência. Portanto, o estudo de quais são as inversões/subversões e como são estabelecidas é de grande relevância para tangenciar a esfera pública da experiência musical e suscitar reflexões pertinentes para a História Social da Cultura.

Por fim, a análise dessas fontes contribui para o entendimento da importância da música negra na disputa pela hegemonia cultural, como abordado por Stuart Hall (2011), e para explicitar o nexos artístico do *Native Tongues*, que corrobora com a tentativa de acoplamento dos termos africano e americano, como destacado por Paul Gilroy (2001) com o estudo da dupla consciência no atlântico negro.

Bibliografia:

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 2. ed. Petrópolis, RJ; Vozes, 1994.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O rap brasileiro e os Racionais MC's**. Proceedings of the 1th Simpósio Internacional do Adolescente, 2005. Acessado em: 05/08/2018. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000082005000100010&script=sci_arttext&tlng=pt

GILROY, Paul.; MOREIRA, Cid Knipel. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. **Que “negro” é esse na cultura negra?** In: HALL, Stuart.; SOVIK, Liv.; RESENDE, Adeline La Guardia. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel (fontes audiovisuais)**. In: PINSKY, Carla B. (org.) *Fontes históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 254-273.

_____. **História & música: história cultural da música popular**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROBERTS, Robin. **"Ladies first": Queen Latifah's Afrocentric feminist music video**. *African American Review*, v. 28, n. 2, p. 245-257, 1994.

ROBINSON, Candi. **Mensagem às mulheres revolucionárias**. In: *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 1). São Paulo: Nova Cultura, 2018. (p. 173).

ROSE, Tricia. **Black noise: Rap music and black culture in contemporary America**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994.

SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem: A trajetória social e intelectual de Mano Brown.** 2012. 302 fls. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2012.

SOUZA, Angela Maria de. **Repensando as relações de gênero através das práticas musicais jovens: o movimento hip-hop.** Fazendo Gênero, Santa Catarina, n. 9, p. 1-9, agosto. 2010.

WACQUANT, Loic. **Da escravidão ao encarceramento em massa.** New Left Review, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002.

_____ **Uma cidade negra entre os brancos.** Revisitando o gueto negro da América. Política & Sociedade, v. 3, n. 5, p. 263-278, 2004.

_____ **O lugar da prisão na nova administração da pobreza.** Novos Estudos-CEBRAP, n. 80, p. 9-19, 2008.