

CORPO E NEGRITUDE NO DISCURSO DO RAP CUBANO E DO RAP BRASILEIRO: DIÁLOGOS (D)E RESISTÊNCIA

BODY AND BLACKNESS IN CUBAN RAP AND BRAZILIAN RAP DISCOURSE: DIALOGUES OF/ AND RESISTANCE

Yanelys Abreu Babi

Universidade Estadual Paulista, Brasil

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo fundamental analisar e descrever, nos discursos do *rap* cubano e do *rap* brasileiro, alguns dos mecanismos relacionados com as noções teóricas de condições de produção, formação ideológica e formação discursiva, que são usados na construção de sentidos em torno do corpo negro. Para tanto, tomou-se como base o universo teórico da Análise do Discurso de Michel Pêcheux, que coloca a importância dessas noções para a construção do discurso. Foram analisadas seis letras de *rap*, sendo quatro de *rap* cubano e duas de *rap* brasileiro, compostas por *rappers* negros de Havana e São Paulo no período entre 2000-2012.

Palavras chave: Corpo; Negritude; Discurso; Resistência; Rap.

Abstract

This work has as fundamental objective to analyze and describe some of the mechanisms that refer to the theoretical notions of conditions of production, ideological formation and discursive formation and are involved in the construction of meanings about the black body on the discourse of Cuban and Brazilian rap music. In order to do so, this research is situated in the theoretical horizon of Michel Pêcheux's Discourse Analysis, placing in the construction of the discourse the importance of these notions. Six raps were analyzed: 4 from Cuba and 2 from Brazil. Black rappers from Havana and Sao Paulo, between the years 2000 and 2012, composed these raps.

Keywords: Body; Blackness; Discourse; Resistance; Rap.

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo fundamental analizar y describir algunos de los mecanismos relacionados con las nociones teóricas de condiciones de producción, formación ideológica y formación discursiva, que son usados en la construcción de sentidos para el cuerpo negro en los discursos de rap cubano y de rap brasileño. Para ello, se tomó como base el universo teórico del Análisis del Discurso de Michel Pêcheux, que destaca la importancia de esas nociones para la construcción de un discurso. Fueron analizados seis raps (4 cubanos y dos brasileños), compuestos por raperos negros de las ciudades de La Habana y São Paulo, en el período comprendido entre 2000 y 2012.

Palabras clave: Cuerpo; Negritud; Discurso; Resistencia; Rap.

Introdução

De acordo com Gomes (2002, p. 41), “o corpo fala a respeito do nosso estar no mundo, pois a nossa localização na sociedade dá-se pela sua mediação no espaço e no tempo”. O corpo tem parte importante na maneira como somos lidos pelos outros, em decorrência das ideologias em jogo em cada contexto histórico-social. O corpo negro, especificamente, chegou às Américas na condição de objeto comercializável e explorável. Os sentidos atribuídos a ele eram e são construídos tomando o corpo branco como modelo do aceitável e do belo. No caso das mulheres negras, o corpo passou ainda por um processo de hipersexualização que as despiu de toda intelectualidade e humanidade e as reduziu a mero instrumento de prazer sexual e de “produção” de mão de obra.

Nesse contexto, os sentidos do corpo negro que se enraizaram nas sociedades cubana e brasileira têm a ver com a inferiorização de traços fenotípicos como a cor da pele, o cabelo e o nariz. É comum escutar que o cabelo das pessoas negras é ruim, é sujo ou é exótico. Que o nariz é largo demais, portanto, feio. Ou que essas pessoas deveriam se casar com brancos para “melhorar” a raça e trazer ao mundo filhos menos negros (houve, inclusive, uma tentativa de branqueamento da população em ambos os países, seguindo essa lógica de pensamento). Esses dizeres circulam ampla e frequentemente no dia a dia de cubanos e brasileiros e são tidos como normais pela maior parte da sociedade.

Os dizeres associados ao corpo negro e tidos como universais são construídos levando em conta, fundamentalmente, os padrões impostos no campo da estética e da sexualidade. Para se encaixarem nesses padrões, sujeitos negros são levados a alterar seus corpos, tentando se aproximar da estética branca, socialmente valorizada. De acordo com Gomes (2002, p. 42),

A relação do homem com o corpo é pautada por um imperioso processo de alteração [...]. A medida que o corpo vai sendo tocado e alterado, ele é submetido a um processo de humanização e desumanização. A experiência corporal é sempre modificada pela

cultura, segundo padrões culturalmente estabelecidos e relacionados à busca de afirmação de uma identidade grupal específica.

Como consequência da pressão social exercida sobre o grupo social negro, procedimentos como o alisamento do cabelo crespo ou cacheado, que tipifica esse grupo, a aplicação de cremes que clareiam a pele e a realização de procedimentos cirúrgicos que afinam o nariz ou os lábios são frequentes na vida dessa população.

Porém, não todos os negros adotam esses procedimentos como forma de obter reconhecimento social, se aproximando da estética branca. Há membros desse grupo social que procuram associar sentidos positivos ao corpo, como forma de resistência e combate ao racismo dominante. De maneira geral, ativistas da luta antirracista usam turbantes, cabelo *black power*, tranças *nagô*, *box braids*, *dreadlocks* e outros penteados que remetem à tradição de várias culturas africanas. Também é comum o uso de acessórios, como pulseiras, braceletes, colares, brincos e tornozeleiras que valorizam esse universo. É frequente a utilização de vestimentas (especialmente camisetas) com dizeres, como “meu cabelo não é ruim, ruim é seu racismo”, “meu cabelo é como música boa, só combina com volume alto”, “em terra de chapinha quem tem cachos é rainha”, “meu cabelo é uma obra de arte, olhe, mas não toque”, que afirmam os traços negros. É uma maneira outra de se relacionar com o próprio corpo em um contexto social em que ele é constantemente inferiorizado, agredido ou hipersexualizado. O corpo se torna um instrumento de combate ao racismo, ao mesmo tempo em que escancara as tensões impostas pelas forças em confronto no universo das relações étnico-raciais em Cuba e no Brasil.

Dentre os grupos de ativistas antirracistas que utilizam o corpo como espaço simbólico para expressar e ressignificar a própria história e identidade, destacam-se os *rappers* cubanos e brasileiros. Com letras, *beats* e uma forma de se vestir particular, *rappers* de ambos os países contestam o racismo dominante e atribuem sentidos positivos para o corpo negro. Essa posição tem a ver com a relação entre *rap* e negritude¹, que remete ao próprio nascimento do gênero, nos Estados Unidos, influenciado pela luta pelos direitos civis da população negra, pela emigração de jovens jamaicanos e pelo universo da chamada *black music*.

Nos Estados Unidos, na década de 1960, o movimento de luta da população negra pelos direitos civis se tornou significativo para o mundo. O movimento, por meio de protestos populares, exigia reformas na Constituição que garantissem os direitos civis da população negra, explorada durante a escravidão e vítima de ódio, desigualdade e segregação após a abolição da escravatura. A etapa se caracterizou pelo enfrentamento entre brancos e negros, pela fundação de importantes grupos políticos negros, como o partido Panteras Negras, e pelo

1 No presente trabalho, farei referência à negritude em dois sentidos: o primeiro é o proposto por Munanga (1988), de acordo com o qual a negritude faz referência a tudo aquilo que tange ao grupo étnico-racial negro e à consciência de pertencer a ele; o segundo é o relacionado com a definição de Bernd (1988), a partir da qual a negritude é, em um sentido amplo, uma “tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a consequente reação pela busca de uma identidade negra” (BERND, 1988, p. 20).

destaque de algumas figuras públicas, como Martin Luther King, Malcom X e Angela Davis.

A partir desse movimento, o orgulho de ser negro se tornou bandeira e símbolo de luta e se expressava por meio do resgate da história, das vestimentas e dos penteados de tradição africana. Muitos negros tomaram consciência sobre a necessidade de se mudar a realidade político-social dos Estados Unidos. Eles saíram dos lugares em que a sociedade racista os tinha colocado e ocuparam um outro lugar, de protesto, reivindicação, humanidade, nos centros das cidades, nas escolas e universidades, na política. A expressão musical dessa mudança nas periferias era o *soul* (que junto ao *funk*, o *jazz*, o *blues* e o *rhythm and blues* conforma o universo da chamada *black music*), que se transformou em símbolo do orgulho de ser negro que caracterizava aquele período.

Nesse contexto político e social de ressignificações da negritude e do lugar do negro na sociedade estadunidense nasceu uma nova forma de expressão, marcada pelo ritmo e pela poesia: o *rap* (abreviatura de *rhythm and poetry*). Para Rose (1994, p. 2), o gênero é “uma forma rimada de contar histórias, acompanhada de música altamente rítmica e embasada eletronicamente”.²

A constituição do *rap* esteve marcada também pela emigração, na década de 1970, de jovens jamaicanos que fugiam da deteriorada situação política e econômica da Jamaica à procura de melhores condições de vida. Os emigrantes jamaicanos levaram com eles o costume das festas na rua com sistemas de som e *toasting*, forma de canto falado realizado sobre uma base rítmica. A tradição do *toasting* tinha uma forte herança africana, cuja referência principal era a figura do *griot*³, típica das comunidades do norte da África.

Essa tradição entrou no *rap* na figura do MC (mestre de cerimônia), inspirada nos *toasters* jamaicanos. O MC conta uma história do cotidiano da sua comunidade, como uma espécie de *griot* contemporâneo. Outro elemento importante no *rap* é o DJ (abreviatura de *disc jockey*), cuja função é a criação de bases musicais sobre as quais o MC canta. A imagem do DJ também está ligada à tradição africana, particularmente ao tambor.

Segundo Santos (2002), historicamente o tambor tem sido utilizado por várias etnias africanas para a comunicação entre tribos. É um instrumento considerado sagrado pelo seu uso nas religiões e pela sua função social. O seu som grave serviu de inspiração para os primeiros DJs criarem sons percussivos que, de acordo com Farias (2003), caracterizam o *rap* do ponto de vista musical. São eles, o *scratch* (som produzido pelo DJ a partir do contato entre a agulha do toca discos e o disco de vinil), o *beat-box* (aparelho eletrônico que imita o som da bateria) e o *sampler* (máquina de registro de *samples*).

O *rap* faz parte do *hip hop*, movimento cultural nascido nos Estados Unidos, na cidade

2 Rap music is a form of rhymed storytelling accompanied by highly rhythmic, electronically based music [Os textos citados neste trabalho, que não estiverem originalmente em língua portuguesa, serão traduzidos, visando, fundamentalmente, facilitar a compreensão do leitor].

3 De acordo com Santos (2002), os *griot* são contadores de histórias, considerados sábios e exemplo da importância da oralidade em várias culturas africanas. A prática dos *griot* é uma mistura de canto e fala, com características recitativas. Eles narram suas histórias acompanhados do corá, instrumento de cordas africano.

de Nova York, na década de 1970. O movimento está constituído por quatro elementos: *rap*, DJ, grafite (manifestação pictórica urbana composta por desenhos e inscrições feitas com spray nos muros das cidades) e *breakdance* (tipo acrobático de dança de rua).

Com o auge do *hip hop* nos EUA e a visibilidade internacional que adquiriu a luta pelos direitos civis da comunidade negra, a música *rap* disseminou-se e internacionalizou-se. Os jovens das periferias de vários países assumiram o movimento de *hip hop* e o *rap* como forma de expressão. Dentre os países em que se deu esse fenômeno estão Cuba e Brasil.

Em Cuba, os primeiros indícios da chegada do *hip hop* situam-se na década de 1970 quando, por meio das emissoras de rádio de Miami, começou-se a escutar *rap* nos bairros de Havana. Posteriormente, no começo dos anos 1980, o *breakdance* também começou a ter presença na ilha, a partir da influência de alguns filmes norte-americanos, como *Breakin'*, de Joel Silberg (1984), e *Beat Street*, de Stan Lathan (1984), que eram exibidos na ilha e criavam um efeito de identificação nos jovens cubanos, a partir da representação de uma realidade protagonizada por jovens negros e latinos na mesma condição que eles. Ver outros jovens lutando por direitos ligados à população negra contribuiu para que o *hip hop* em geral se espalhasse entre os jovens negros cubanos e começasse a ter presença nas ruas.

Nas festas que eram feitas em bairros da capital cubana, como *Santos Suárez* e *Vibora*, se tocava música *black* estadunidense, incluindo o *rap*, fato que contribuiu também para a difusão do gênero entre os jovens.

Com o decorrer do tempo, o *rap* adaptou-se à realidade cubana, tanto temática quanto formalmente. Nas letras, começaram a serem tratados temas relacionados à sociedade cubana, marcada na década de 1990 pelas carências materiais, decorrentes de uma profunda crise econômica. Nesse contexto, vieram à tona os problemas das relações étnico-raciais que se mantinham, após a Revolução pela falta de políticas específicas e de discussão sobre o tema, e que possibilitassem a desnaturalização de sentidos negativos que circulam amplamente em torno da negritude. Do ponto de vista formal, houve também uma mudança, pois os *backgrounds* que eram tomados dos *raps* estadunidenses, na maioria dos casos, começaram a ser feitos pelos DJs cubanos e a conter instrumentos próprios da música cubana, como os trompetes e as congas (instrumento de tradição africana).

O *rap* é, em Cuba, um dos contextos em que mais se discute e se denuncia o racismo existente, assim como a falta de políticas públicas para combatê-lo. De acordo com Abreu Babi (2010), elementos como a luta contra o preconceito racial e o orgulho de ser negro são alguns dos aspectos mais trabalhados no *rap* cubano *underground*.

Em 2011, o grupo Obsesión lançou na ilha *El disco negro*, o primeiro disco de *rap* cubano em que a questão étnico-racial perpassa todas as faixas. É composto por doze músicas, das quais oito são *raps* e quatro são interlúdios.⁴ Nesse disco são apresentados os mecanismos pelos quais o racismo opera em Cuba. O assédio policial, os padrões de beleza, a

4 Elemento da música clássica, definido como uma breve composição que, modernamente, é executada como intervalo entre uma música instrumental e outra.

representatividade na mídia, as religiões de matriz africana, a solidariedade e o orgulho de ser negro são expostos.

Quando o objeto do discurso é a figura feminina, a questão étnico-racial é colocada a partir da referência à maternidade, à sensualidade, à violência de gênero e à prostituição que afeta, principalmente, mulheres pobres, negras, moradoras dos bairros populares da cidade. Também são trazidos à tona no discurso a sexualidade e o jeito de andar e dançar das mulheres cubanas, especialmente das negras ou mestiças.

No Brasil, o *hip hop* chegou na década de 1980 como resultado da influência exercida pela mídia ao mostrar a força do movimento *black* americano e do *hip hop* como parte dele.

O berço do *hip hop* no Brasil é a cidade de São Paulo e, nela, a rua 24 de maio, em cujas galerias se concentravam os adeptos do movimento. Na década de 1990, a estação de metrô São Bento e a Praça Roosevelt também foram espaços na cidade que acolheram o *hip hop*. Segundo Fonseca (2011, p. 65),

São Paulo é, sem dúvida, o mais emblemático dos estados brasileiros em termos de movimento *hip-hop*. E isso não só por ter sua capital como “mãe” do movimento no Brasil, mas, sobretudo, por ser berço de dois dos três maiores discursos fundadores do *rap* nacional: o que se refere à fase da autoafirmação frequentemente festiva dos descendentes de negros, nos anos 1980, e o da fase das denúncias das desigualdades urbanas, sociais, étnicas e econômicas, nos anos 1990.

Fonseca (2011) coloca um elemento de muita importância quando se fala em *rap* brasileiro: a questão da autoafirmação em forma de diversão da população negra nos anos 1980. Já desde os anos 1960, como resultado da força do movimento negro nos Estados Unidos, o *funk* e o *soul* tinham se transformado em símbolos da identidade negra. No Brasil, especificamente em São Paulo, na segunda metade dos anos 1970 a população negra abraçou esses estilos e o que eles representavam por meio de festas, chamadas de bailes *black*, nas quais se tocava música *black* e a maioria das pessoas presentes era negra. Esses bailes foram um espaço de onde o *rap* se nutriu no início. Os primeiros *rappers* rimavam sobre bases de *funk* e *soul*, até a música eletrônica chegar ao cenário dos bailes, que também foram importantes para a promoção dos primeiros concursos de *rap*. O *rap* nasce na cidade de São Paulo na segunda metade da década de 1980. No contexto do auge do *breakdance*, alguns dos B-boys começaram a escrever letras de *rap*, fato que influenciou o desenvolvimento do gênero, primeiro nos bailes *black* e depois nas ruas.

De acordo com Fonseca (2011), o *rap* brasileiro passou por três etapas, significativas por sua relação com a negritude como objeto do discurso do gênero. Na primeira fase, na década de 1980, houve uma forte autoafirmação da identidade negra e da produção cultural urbana ligada à juventude de periferia. O *rap* dialogava com o *funk*, o *soul* e o samba-rock. Na segunda fase, que começou em 1988, as relações étnico-raciais se tornam objeto do discurso a partir da denúncia dos problemas sociais que afetavam os moradores das periferias, dentre os quais se sobressaíam o racismo e a violência urbana. Por fim, na terceira etapa, que se iniciou

no ano 2000 e se desenvolveu em Niterói, Rio de Janeiro, volta o diálogo do *rap* com outros ritmos de origem negra, como o samba, o *reggae* e o *funk* carioca.

Embora as três etapas estejam cronologicamente marcadas na análise de Fonseca (2011), é necessário destacar que a segunda e a terceira coexistem hoje no *rap* brasileiro, no qual se percebe tanto uma forte crítica social nos discursos quanto uma mistura com os ritmos brasileiros e estrangeiros que dialogam com a tradição negra.

Na atualidade, a ligação do *rap* com a negritude continua muito forte. Muitas das principais figuras são militantes ativos do movimento negro brasileiro e colocam nos seus discursos suas principais reivindicações, como a reparação, a representatividade dos negros na mídia e na vida política do país e o fim da violência policial nas comunidades mais carentes, em que a presença negra é majoritária.

Assim como em Cuba, também no Brasil, a questão étnico-racial tem sido frequentemente objeto do discurso, por meio do qual se constrói a identidade dos *rappers* e seguidores do gênero. O fato de os sujeitos falarem do lugar de quem é negro em uma sociedade dominada pela ideologia racista faz com que eles falem da discriminação sofrida pelo seu grupo de pertencimento, assim como da forma como eles lidam com isso; do orgulho de ser negro; dos ícones do movimento negro brasileiro e internacional. O discurso do *rap* é, em alguns contextos, um chamado para a valorização da negritude.

O discurso do *rap* brasileiro se coloca como espaço de denúncia contra o racismo e suas formas de manifestação. O clipe “Boa esperança”, lançado por Emicida, em 2015, constitui um exemplo. No clipe, o *rapper* coloca as relações entre empregadas domésticas (negras em sua maioria no Brasil) e seus patrões como desiguais e espelhos das relações entre os senhores de escravos e as escravas. MCs como Tássia Reis, Preta Rara e Yzalú também lançaram nos últimos anos trabalhos, como “Tássia Reis” (2014), “Audácia” (2015) e “Minha bossa é treta” (2016), respectivamente, em que a denúncia do racismo e a construção de sentidos positivos para a negritude são fundamentais.

As ações afirmativas, políticas públicas efetuadas pelo governo ou pela iniciativa privada a fim de corrigir desigualdades raciais, são objeto frequente do discurso do *rap*. Elas constituem uma resposta do movimento negro aos discursos da meritocracia e da democracia racial, produzidos na formação ideológica dominante.

Levando-se em consideração a importância das relações étnico-raciais para o universo do *rap*, e do corpo negro para a construção e valorização identidade negra, o presente trabalho tem como objetivo analisar e descrever alguns dos mecanismos usados no discurso do *rap* cubano e do *rap* brasileiro para a construção de sentidos em torno do corpo negro. Esses mecanismos se relacionam com as noções teóricas de condições de produção, formação ideológica e formação discursiva, definidas pela Análise do Discurso de Michel Pêcheux, que será tomada como base da análise aqui proposta. Para tanto, as noções citadas serão apresentadas na subseção a seguir.

A Análise do Discurso de Michel Pêcheux: condições de produção, formação ideológica e formação discursiva

O pensamento e a obra de Michel Pêcheux são significativos para os estudos da linguagem, na medida em que marcaram, na década de 1960, o surgimento de uma nova linha de pesquisa nos estudos linguísticos: a Análise do Discurso. O fazer de Pêcheux destacou-se ao relacionar, nesse novo campo de estudo, o linguístico ao que lhe é exterior e, mais concretamente, ao histórico.

A compreensão pecheutiana de que os mecanismos que operam em uma sequência discursiva não se limitam ao texto ou ao que é estritamente linguístico fez com que fosse possível entender que tudo o que é dito guarda uma relação tanto com o entorno social em que o sujeito que enuncia se insere, quanto com aqueles dizeres produzidos com anterioridade. A partir daí, a teoria do discurso de Pêcheux abriu um leque de possibilidades para a análise dos mecanismos envolvidos nos processos discursivos que fazem parte das múltiplas cenas da vida humana.

Para poder analisar os mecanismos usados para construir os sentidos em torno do corpo negro é preciso levantar algumas das noções teóricas mais importantes da Análise do Discurso proposta por Pêcheux, a saber: condições de produção, formação ideológica e formação discursiva.

Quando Pêcheux (1993) esboçou a sua teoria do discurso, estabeleceu que os componentes básicos das condições de produção tinham a ver com o lugar dos protagonistas, assim como com aquilo sobre o que o discurso era produzido. Os “lugares”, designados como A e B no discurso, não significavam presença física, mas lugares na estrutura de uma formação social, definidos pela situação, referente ao aspecto socioeconômico da formação ideológica na qual o sujeito se inscrevia, e pela posição, que dizia respeito à postura ideológica do sujeito perante as diferentes formações ideológicas em uma sociedade. “Esses lugares estão representados no processo discursivo em que são colocados em jogo” (PÊCHEUX, 1993, p. 82), em que são ativados. Essas representações são imaginárias e dizem respeito à imagem que os protagonistas do discurso fazem de si mesmos e de seus respectivos lugares. Sendo assim, um protagonista do discurso pode ter inúmeras posições que são ativadas em função do processo discursivo em que ele pensa estar se colocando.

No caso dos discursos do *rap* cubano e do brasileiro, descrever os mecanismos envolvidos na produção de sentidos em torno do corpo negro implica analisar o lugar que os protagonistas desses discursos ocupam na formação social, que está permeado tanto por sua posição ideológica com respeito às relações étnico-raciais, quanto pela situação socioeconômica em que vivem. Desses dois aspectos, deriva-se a maneira como eles se enxergam e se representam no discurso (a imagem deles mesmos) e como avaliam o outro para quem o discurso é dirigido.

Pêcheux (1993) resume as formações imaginárias e suas implicações para o discurso da seguinte forma: a imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A pressupõe a questão, “quem sou eu para lhe falar assim?”; a imagem do lugar de B, para o sujeito colocado em A, implica “quem é ele para que eu lhe fale assim?”; a imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B traz a questão, “quem sou eu para que ele me fale assim?”; e, por fim, a imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B sugere “quem é ele para que me fale assim?”. Pêcheux (1993, p. 83-84) ainda reforça a pertinência do objeto do discurso para as formações imaginárias, nas quais ficaria representado como ponto de vista de A e B sobre o “contexto” no qual se produz o discurso (“de que lhe falo assim?” e “de que ele me fala assim?”, respectivamente).

Além de descrever quem é o sujeito dos discursos do *rap* cubano e do brasileiro, de que lugar ele fala e para quem, faz-se necessário caracterizar o objeto do discurso, isto é, o corpo negro no contexto das relações étnico-raciais em Cuba e no Brasil. Só será possível analisar os sentidos atribuídos para esse corpo nos discursos selecionados levando em consideração o contexto histórico-social em que eles foram construídos e circulam. Para Pêcheux (1993), um discurso é sempre atravessado por discursos anteriores, derivados de outras condições de produção que implicam posições diferentes na formação social. Nos discursos escolhidos para análise, os sujeitos constroem sentidos para o corpo negro que são atravessados por outros que derivam de condições de produção diferentes, ou seja, de sujeitos colocados em lugares socialmente diferentes e, em alguns casos, também em épocas diferentes.

Porém, não se trata aqui de estabelecer uma origem dos sentidos em torno do corpo negro porque, de acordo com Pêcheux (1993), não é possível estabelecer uma origem das condições de produção, uma vez que elas sempre fazem referência a processos anteriores e não delimitáveis. Trata-se de analisar o processo de produção dos discursos do *rap* cubano e do brasileiro sobre o corpo negro como resultante “da composição das condições de produção com um sistema linguístico dado” (PÊCHEUX, 1993, p. 88-89), pois a “escolha” que os sujeitos fazem tanto dos elementos linguísticos como das relações de sentido entre eles depende do funcionamento das formações imaginárias e do objeto do discurso em jogo.

Ainda com o intuito de examinar os mecanismos envolvidos na produção dos sentidos dados para o corpo negro nos discursos selecionados, é importante destacar que os lugares que os sujeitos atribuem para si e para os outros têm a ver também com a antecipação que o protagonista do discurso faz da imagem do seu interlocutor. De acordo com Pêcheux (1993, p. 85), “a antecipação de B por A depende da ‘distância’ que A supõe entre A e B”. Ou seja, os sujeitos dos discursos que aqui serão analisados produziram determinadas relações de sentido para o corpo negro, a partir da distância que eles supuseram existir entre eles mesmos e os outros para quem os discursos são dirigidos. Os elementos constitutivos das condições de produção não têm uma relação horizontal ou homogênea. Existe entre eles uma relação de dominância, em que um elemento prevalece sobre os outros em função do processo discursivo.

A análise das condições de produção permite enxergar o discurso como a relação da materialidade linguística com fatores externos, socialmente condicionados. A posição do sujeito do discurso está relacionada com as ideologias que circulam na formação social em que ele se constitui como tal. Entender como as ideologias interferem no que o sujeito diz, é um aspecto fundamental da teoria do discurso pecheutiana, que o autor trabalhou sob a denominação de formação ideológica, cujo componente fundamental são as formações discursivas.

De acordo com Pêcheux e Fuchs (1993) a formação ideológica se define como um conjunto de forças em confronto na conjuntura ideológica de uma formação social dada, estando essas forças relacionadas a posições de classes em conflito. Decorre dessa definição que, para determinar a posição dos sujeitos dos discursos do *rap* cubano e do brasileiro, é preciso analisar quais são as forças em confronto no marco das relações étnico-raciais em que se constroem os sentidos em torno do corpo negro. Tanto em Cuba quanto no Brasil, essas relações expressam posições de classes em conflito, portanto a análise vincula-se também à situação socioeconômica dos sujeitos e do grupo social que eles representam: o negro.

As formações ideológicas incidem sobre o processo de produção dos discursos de maneira indireta, por meio das formações discursivas que as compõem e que “controlam” o que pode ser ou não dito “a partir de uma relação de lugares no interior de um aparelho ideológico” (PÊCHEUX; FUCHS, 1993, p. 167).

As formações ideológicas têm também uma relação de exterioridade relativa com respeito às formações discursivas, que se expressa, de acordo com Pêcheux e Fuchs (1993), por meio dos elementos ideológicos não discursivos na própria formação discursiva. Essa relação constitui o que seria o “esquecimento nº 1”, associado à prática subjetiva da linguagem. A subjetividade está ligada ao processo de produção de sentido pelo sujeito do discurso, para quem a chamada “matriz do sentido” está formada por uma família de sequências parafrásticas. O sujeito enunciador do discurso acredita que ele é o dono do que diz, porque existe “um sentido universal preexistente” (PÊCHEUX; FUCHS, 1993, p. 169). Esta crença oculta a relação direta entre a construção do sentido de uma sequência determinada e sua inscrição em uma formação discursiva. Deriva-se daqui que não é possível entender o que é dito pelos sujeitos dos discursos do *rap* cubano e do brasileiro como isolado do que os leva a se constituírem como sujeitos. Todos os sentidos atribuídos ao corpo negro nos discursos que serão analisados são o produto das formações ideológicas em que os indivíduos são interpelados em sujeitos. A partir daí, os sentidos devem ser entendidos como resultado da correlação entre o que é dito, do ponto de vista linguístico, e o contexto histórico-social em que se diz.

É por esse motivo que os discursos selecionados expressam relações de paráfrase em uma matriz de sentido inerente a uma formação discursiva, na qual “palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam” (PÊCHEUX, 1997, p. 160). Os sentidos dependem da formação discursiva na qual se dá o processo de produção, de modo que uma mesma frase pode ter diferentes significados se for produzida em formações discursivas distintas.

Destaca-se, ainda, que as mudanças de sentidos estão associadas também às relações de força em uma formação social dada. Tomando a palavra *negro* como referência, observa-se que os sentidos ligados a ela vão depender da formação discursiva na qual for empregada. Para o movimento negro, por exemplo, ela significa cor da pele, orgulho, luta e resistência, enquanto para quem compactua com o racismo ela se refere a comportamentos socialmente desvalorizados como preguiça, delinquência e marginalidade. Esses sentidos derivam, por sua vez, das formações ideológicas por trás das formações discursivas citadas e coexistem na formação social, em que um vai predominar sobre o outro, a partir das relações de força que permeiam a luta de classes.

Porém, não só um discurso vai circular mais do que o outro em função da formação ideológica dominante, mas também aquele que for predominante vai moldar a maneira como os sujeitos afetados pelo domínio dessa ideologia se colocam. Em outras palavras, o sentido produzido na formação ideológica dominante vai atravessar também os discursos produzidos na formação ideológica de resistência. Para Gregolin (2006), a relação entre formação ideológica dominante e dominada (ou de resistência) não é de exterioridade, pois a formação ideológica dominante não só vai permear o discurso da formação dominada, mas também a sua própria organização.

Segundo Pêcheux (1997, p. 304), “não há dominação sem resistência”. Considerando que os discursos analisados neste trabalho foram produzidos por pessoas negras vítimas do racismo dominante que as coloca como inferiores nas sociedades cubana e brasileira, eles serão compreendidos como uma forma de resistência ao poder que a ideologia racista dominante exerce sobre os sujeitos e seus corpos.

Tudo o que é dito pelo sujeito enunciatador do discurso guarda relação com o que não é dito, criando um espaço no qual se colocam dois eixos: tudo que seria possível dizer e tudo que se opõe ao que foi dito. Esse processo de ocultamento parcial, caracterizado pelo não-dito, define o chamado “esquecimento nº 2”, que se realiza nos processos de enunciação (PÊCHEUX; FUCHS, 1993) e constitui o mecanismo por meio do qual o sujeito “escolhe” enunciados ou sequências por cima de outros que poderiam reformulá-lo na formação discursiva em que o discurso é produzido (PÊCHEUX, 1997).

Para Pêcheux (1997), a falta de liberdade do sujeito, o seu assujeitamento, está diretamente relacionada com a constituição dos sentidos. A interpelação do indivíduo em sujeito, por meio da ideologia, traz um elemento paradoxal, pois, por um lado, ela pressupõe a transformação do indivíduo (não-sujeito) em sujeito, e por outro lado, essa transformação é constante, fazendo com que “todo indivíduo seja sempre-já-sujeito” (PÊCHEUX, 1997, p. 155). Esse paradoxo cria o chamado “efeito de pré-construído”, entendido como a modalidade discursiva da contradição segundo a qual o indivíduo é interpelado em sujeito, sendo ele “sempre-já- sujeito”.

De acordo com Pêcheux (1997, p. 99), o termo pré-construído foi proposto por Henry se referindo àquilo que “remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente,

em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado”. Ele corresponde ao “sempre-já-aí”, a partir do qual a realidade é fornecida ao sujeito sob a forma de universalidade.

Ainda, o pré-construído se refere, simultaneamente, ao conjunto de coisas que “todo mundo sabe” e são tidas como universais e àquilo que pode ser entendido por qualquer pessoa em uma situação específica (ibidem, p. 171). Ele é determinado materialmente na estrutura do interdiscurso, entendido como o “princípio de funcionamento” a partir do qual uma sequência pertencente a uma formação discursiva pode ser importada para outra, permitindo a construção e o deslocamento histórico das referências discursivas (PÊCHEUX, 2011).

Para Pêcheux (1997), o pré-construído é, junto da articulação, definido como efeito de sustentação do discurso, um elemento do interdiscurso, que determina o sujeito e dissimula o seu assujeitamento, como se tudo que ele dissesse estivesse sob o domínio da sua liberdade. Esses elementos do interdiscurso servem de base também para a identificação do sujeito com a formação discursiva em que se constitui como tal. Eles marcam, no discurso de um sujeito, em que são reinscritos, aquilo que o determina.

A relação entre o pré-construído e a articulação influencia a maneira como o sujeito do discurso expressa o desdobramento entre sujeito da enunciação e sujeito universal. Para Pêcheux (1997) há duas formas possíveis para isso: a superposição dos dois sujeitos ou seu afastamento. No primeiro caso, o sujeito da enunciação e o sujeito universal parecem o mesmo. No segundo, o sujeito da enunciação se afasta do sujeito universal, fazendo uso de elementos linguísticos que denotam discordância. Pêcheux (1997, p. 215) usa como exemplo, a expressão “aquilo que você chama de...”, a partir da qual evidencia o desacordo do sujeito da enunciação com a denominação citada, que representa, no discurso, o sujeito universal. Para o autor, o afastamento entre sujeito da enunciação e sujeito universal produz “as formas filosóficas e políticas do discurso-*contra*”. Essa definição é muito importante para a atual pesquisa, pois nas sociedades cubana e brasileira em que se produzem os discursos analisados o que é dado como universal (“o que todo mundo sabe”) é aquilo pautado pela formação ideológica racista e dominante. O que os sujeitos colocam no discurso do *rap* cubano e do brasileiro sobre o corpo negro foge dessa universalidade, contestando-a.

Considerando-se os traços que definem o pré-construído para Pêcheux (1997), a análise proposta neste trabalho deverá levar em conta aqueles elementos construídos com anterioridade e exterioridade sobre o corpo negro, que são resgatados nos discursos do *rap* cubano e do brasileiro do ponto de vista dos sujeitos.

Nos trabalhos de Pêcheux, as reflexões sobre a constituição dos corpora são consideradas importantes para a análise dos processos discursivos. De acordo com Pêcheux e Fuchs (1993, p.182), “um *cópus* é constituído por uma série de superfícies linguísticas (discursos concretos) ou de objetos discursivos [...], estando estas superfícies dominadas por condições de produção estáveis e homogêneas.” Com base nessa colocação, o *cópus* deste trabalho foi constituído considerando a estabilidade das condições de produção como fator determinante, a partir do qual os discursos que serão analisados foram produzidos em condições históricas, políticas

e sociais semelhantes, de modo que, tanto nas formações imaginárias quanto no objeto do discurso, é possível detectar pontos em comum. Para tanto, foram considerados os fatores enunciados a seguir.

Em primeiro lugar, a pesquisa foi desenvolvida considerando-se o contexto histórico, político e social das sociedades cubana e brasileira no período entre 2000 e 2012.

Em segundo lugar, as letras selecionadas foram produzidas nas cidades de Havana e de São Paulo, dois centros importantes para o nascimento e desenvolvimento do movimento *hip hop* tanto em Cuba como no Brasil, respectivamente.

Foi um critério na escolha das letras que as referências ao corpo negro no marco das relações étnico-raciais fosse um dos objetos do discurso fundamentais, permitindo a análise dos diferentes efeitos de sentido que são construídos sobre um mesmo objeto ideológico que, simultaneamente, é diferente dele mesmo e passível “de existir como uma unidade dividida, susceptível de se inscrever em um ou outro efeito conjuntural, politicamente sobredeterminado” (PÊCHEUX, 2011, p. 157).

Por fim, a seleção dos grupos e *rappers*, cujas letras compõem o cópuz analisado na atual pesquisa, foi feita levando em conta o fato de eles serem representativos do *rap* produzido em Havana e em São Paulo.

Ressalta-se ainda que as letras escolhidas foram escritas por pessoas negras que representam a perspectiva do oprimido, a partir de cujas posições são produzidos efeitos de sentido particulares. Essas letras foram, na sua maioria, coletadas em sites oficiais ou cedidas pelos próprios *rappers*. Nos casos em que não foi possível contatar os *rappers* ou achar as letras em páginas oficiais, foi feita a transcrição.

Este trabalho foi escrito a partir dos resultados da tese *A cor da resistência: os sentidos em torno da negritude no discurso do rap cubano e do rap brasileiro*, defendida por mim no ano de 2017, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Linguísticos, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto. Portanto, o cópuz ao qual faço referência neste artigo foi construído a partir daquelas letras que abordavam a questão do corpo nos *raps* selecionados para a tese, que incluíam outros objetos do discurso, que não são o centro deste trabalho. Por esse motivo, a análise aqui proposta será feita em quatro letras de *rap* cubano e duas de *rap* brasileiro. A diferença numérica se deve a que os *rappers* brasileiros priorizaram outros objetos do discurso, por viver em uma sociedade que os obriga a lutar por direitos que os *rappers* cubanos já possuem, como o acesso à educação, à saúde e até mesmo à vida.

Tomando-se como base as definições pecheutianas de condições de produção, formação ideológica e formação discursiva, assim como as condições homogêneas estáveis do cópuz selecionado, será realizada, na subseção a seguir, a análise dos mecanismos usados na atribuição de sentidos para o corpo negro no discurso de *rappers* cubanos e brasileiros.

Corpo e negritude no discurso do rap cubano e do rap brasileiro

Os discursos produzidos sobre o corpo negro no contexto do rap cubano trazem à tona vários dos pré-construídos que circulam na sociedade cubana e criam, a partir deles, sentidos positivos para as marcas físicas da negritude. Em “Mi belleza”⁵, por exemplo, quem fala é um sujeito feminino e negro, que contesta no seu discurso a padronização da beleza branca, como se pode ver no fragmento abaixo:

Mi belleza es punto de partida para cada hazaña / es limpia, no se disfrazo, no se engaña / comienza desde mi centro y me crea un aura de luz / de la que muchos se asustan y ponen lo dedos en cruz / yo soy bella y eso conserva mi espíritu, guía mis pasos / encausa mis azares... / me da clases de solfeo / mi belleza afronta mis desafíos, ahuyenta mis titubeos / no es la de revista, no es la que estás imaginando / no es la clásica belleza eurocéntricamente hablando / mi belleza no escandaliza a los ojos / ella elige las miradas y las maneja a su antojo / es tierna y brutal / así como el mar / de las que da que hablar / de armas tomar⁶

O sujeito toma a beleza, tradicionalmente associada ao grupo social branco, e a vincula à própria imagem, em decorrência da formação discursiva (materialização da formação ideológica de resistência) em que produz seu discurso. A beleza negra se torna objeto do discurso, como resposta a preconceitos que funcionam como universais e a deslegitimam. Esse tipo de beleza é chamada limpa, em um contexto social em que se assume frequentemente que o negro tem pouca higiene. A limpeza também se relaciona com transparência e verdade (“no se disfrazo, no se engaña”; “yo soy bella y eso conserva mi espíritu”) na sociedade em que a negritude tem de ser escondida ou amenizada para ser aceita.

A beleza é construída para além dos padrões impostos (“no es la de revista, no es la que estás imaginando, no es la clásica belleza eurocéntricamente hablando”). O uso da negação mostra como este discurso é construído como resposta àqueles que circulam na sociedade cubana e foram produzidos em outras condições. Por esse meio, o sujeito põe a sua beleza em confronto com outra, tida como padrão na sociedade.

Nesse processo, o sujeito da enunciação diverge do sujeito universal (ou seja, daquilo que a sociedade tem como universal). O que Pêcheux (1997, p. 171) denominou como “conteúdos de pensamento do sujeito universal” é antecipado pelo sujeito e trazido para o discurso por meio do emprego da segunda pessoa do singular. Esses conteúdos, que têm a ver com o padrão branco, são negados pelo sujeito da enunciação (“no es la que estás imaginando”), como parte do processo de produção do que Pêcheux (1997) definiu como contradiscurso.

O mais importante nesse discurso é a imagem que se faz do objeto, transformado

5 A música faz parte do álbum *El disco negro*, lançado em 2011 pelo grupo “Obsesión”.

6 Minha beleza é ponto de partida para cada façanha / é limpa, não se disfarça, não se engana / começa do meu centro e cria em mim uma aura de luz / diante da qual muitos se assustam e fazem o sinal da cruz / eu sou bela e isso conserva meu espírito, guia meus passos / lida com meus acasos / me dá aulas de solfejo / minha beleza afronta meus desafios, espanta meus titubeios / não é a da revista, não é a que você está imaginando / não é a clássica beleza eurocentrada / minha beleza não escandaliza os olhos / ela escolhe os olhares e os manipula como quer / é terna e brutal / assim como o mar / das que dão o que falar / atrevida.

em símbolo de resistência e de valorização da negritude. A beleza se delineia como sentido positivo atribuído ao ser negro e esse fato é tido pelo sujeito como fator importante para sua sobrevivência em uma sociedade racista. É um mecanismo usado para enfrentar o racismo e os sentidos negativos conferidos historicamente a seu grupo de pertencimento. Considerar-se bela nesse contexto faz da mulher negra uma pessoa corajosa e protege a sua autoestima (“mi belleza es punto de partida para cada hazaña”; “mi belleza afronta mis desafíos, ahuyenta mis titubeos”). É algo, que dito por alguém que sofre racismo, adquire sentidos de autoafirmação e aceitação.

O termo *beleza* se repete várias vezes, trazendo sentidos positivos associados, como os de luz, paz, coragem, independência e autenticidade. Em todas as repetições vem acompanhado do possessivo referente à primeira pessoa no espanhol *mi*, evidenciando a identificação do sujeito com o objeto de seu discurso.

O enunciado “yo soy bella”, na voz de uma mulher negra no contexto das relações étnico-raciais, em que o negro é inferiorizado, ganha matizes de resistência. No trecho acima, ele é colocado em contraposição com as opiniões dos sujeitos, cujas posições se afastam da ideologia de resistência (“de la que muchos se asustan y ponen los dedos en cruz / yo soy bella”). Esses sujeitos são trazidos para o discurso com o adverbio *muchos*, que contribui para reafirmar a ideia de que a rejeição ao corpo negro não é algo isolado, mas universalizado na sociedade em que o discurso é produzido.

A segunda vez que o enunciado aparece, é colocado em relação com o interlocutor do discurso, como se pode observar no fragmento abaixo:

Mi belleza no necesita patrocinio para su proyecto / ella cuenta con suficiente presupuesto / habla su propio lenguaje no se desvaloriza / yo soy bella, no me niegues que eso te alfabetiza / mi belleza no se desarma en piezas / es un todo apabullante que sale a divertirse y regresa / es tierna y brutal / así como el mar / de las que da que hablar / de armas tomar⁷

O sujeito do discurso reafirma seu lugar de formador de opinião, para quem a sua postura com respeito à beleza negra contribui para mudar a maneira como seu interlocutor avalia a negritude (“yo soy bella, no me niegues que eso te alfabetiza”). Ao mesmo tempo, continua atribuindo sentidos de aceitação, beleza, independência e resistência para o corpo negro (“habla su propio lenguaje, no se desvaloriza”; “mi belleza no se desarma en piezas, es un todo apabullante”).

Observam-se, no discurso do sujeito, as marcas dos dizeres que a formação ideológica racista faz circular. Ele traz as formas de exclusão do corpo negro, negando-as (“mi belleza no necesita patrocinio para su proyecto”; “habla su propio lenguaje, no se desvaloriza”). Essas negações são respostas a sentidos que estão consolidados e naturalizados na sociedade cubana.

⁷ Minha beleza não precisa de patrocínio para o projeto dela / ela conta com suficiente investimento / fala sua própria língua / não se desvaloriza / eu sou bela / não negue que isso te alfabetiza / minha beleza não se desfaz em peças / é um todo surpreendente que sai para se divertir e retorna / é terna e brutal / assim como o mar / das que dão o que falar / atrevida

Enquanto a formação ideológica racista desvaloriza a beleza negra e a exclui dos espaços de reconhecimento social, o sujeito a reconstrói e a ressignifica no seu discurso.

Em “Eres bella”⁸ também fala um sujeito feminino e negro que toma a beleza como ponto de partida para a construção de sentidos positivos para o corpo negro. Esse sujeito se posiciona a partir da sua dupla condição de mulher e negra, em uma sociedade machista e racista, e dirige o discurso para suas iguais, como no fragmento abaixo, que marca o início da música:

Yalodde! / tema dedicación / dedicado a todas las mujeres del mundo / a todas las mujeres que como nosotras están luchando / a todas las guerreras campesinas urbanas / a todas las hermanas / especialmente a las más negras / especialmente a las más pobres / especialmente a las más gordas / soy yo Pasa Mc / nunca nadie te habló así / nunca aki / me fui, me fui, me fui⁹

A palavra *yalodde* é de origem iorubá e é frequentemente usada nos contextos da *Santería* ou *Regla de Ocha*, religião cubana de matrizes africanas, para se referir, especialmente, a Oxum, orixá feminino que representa a beleza, a sensualidade, a fertilidade, a força e a doçura das mulheres. O termo é usado como vocativo, como chamado de atenção para as mulheres (do campo, da cidade, lutadoras, negras, pobres e gordas) para as quais o discurso é especialmente dirigido.

Na segunda estrofe da música, são usados os vocativos *chardas* e *mecate*, formas de tratamento usadas em Cuba para se referir às pessoas negras. Ambos se enquadram na gíria usada em bairros populares de Havana. Esse fato é importante para a caracterização da imagem que o sujeito do discurso faz de si e do outro, como mulheres negras das classes mais populares do país, onde circulam com mais frequência esses dizeres. O discurso constitui um apelo para a valorização da negritude, para além do corpo. A beleza adquire sentidos diferentes daqueles em “Mi belleza”, como se pode ver no fragmento abaixo:

Chardas, mecate, juguemos nuestro papel / es nuestro tiempo / artificios desrices y postizos son continuación del cuento colonialista / no te cojas pa’ eso, deja esa falsa vista / tienes talento y pregunto: hasta cuando seremos esta poca cantidad en tarima? / maldita y machista sociedad que contamina / no al racismo / “Hip Hop Unión” y nosotras de punto en el mismo escalón / no hay verdadera revolución sin mujeres / no flojera / como eres / imperfecta / yo también como tu he hecho cosas mezquinas / yo también como tu he felado por dos pesos o nada en cualquier esquina / yo también como tu he sido violentada y llevada a la brutal fornicación / y hoy seguimos siendo objeto, desvalorización / que nos queda? prostitución, seducción? / esto es solo una costumbre hereda’ pa’ ayudar a nuestra gente en este mundo tan material / no somos nalgas y pechos solamente / tenemos cerebro / mujer, siente¹⁰

8 A música faz parte do álbum *Cubensi Hip Hop*, lançado em 2003 pelo grupo “Krudas Cubensi”.

9 *Yalodde!* / música dedicación / dedicada a todas as mulheres do mundo / a todas as mulheres que como nós estão lutando / a todas as guerreiras do campo da cidade / a todas as irmãs / especialmente às mais negras / especialmente às mais pobres / especialmente às mais gordas / sou eu Pasa Mc / nunca ninguém falou com você assim / nunca aqui / fui, fui, fui.

10 Pretas, negas, vamos desempenhar o nosso papel / é nossa hora / artificios, cremes relaxantes e alongamentos são a continuação do conto colonialista / deixa isso pra lá, não se deixe enganar / você tem talento e eu pergunto: até quando seremos em tão poucas no palco? / maldita e machista sociedade que contamina / não ao racismo / “Hip Hop Union” e nós paradas no mesmo lugar / não existe revolução verdadeira sem mulheres / Sem moleza

Embora também haja uma referência àqueles elementos que servem para “disfarçar” a negritude e aumentar sua aceitabilidade social, como efeito dos sentidos negativos que a formação racista tem feito circular ao longo da história do país (“artificios desrises y postizos son continuación del cuento colonialista”; “esto es solo una costumbre hereda”), os pré-construídos contestados neste discurso para a criação de sentidos positivos para o corpo negro são outros. Eles se referem à objetificação e inferiorização da mulher negra (“hoy seguimos siendo objeto, desvalorización”) que a enquadra na posição de objeto sexual (“que nos queda? prostitución, seducción?”; “no somos nalgas y pechos solamente”). A partir deles, os sentidos positivos atribuídos à beleza não se referem unicamente ao espaço físico do corpo, mas também ao intelectual. Eles têm a ver com inteligência (“tienes talento”), aceitação (“como eres, imperfecta”) e humanidade (“tenemos cerebro, mujer siente”).

Na construção desses sentidos, o sujeito do discurso se coloca em pé de igualdade com seu interlocutor. Ele cria um paralelo entre a própria história e a que ele antecipa que seja a do outro para quem fala. A repetição do enunciado “yo también como tú” na descrição de situações que fazem parte da vida das mulheres (prostituição, estupro), especialmente das negras, em uma sociedade marcada pelo machismo (que sobrevive apesar das políticas adotadas pelo governo para erradicá-lo desde 1959) e pelo racismo, cria uma proximidade entre o sujeito e seu interlocutor, que evidencia a antecipação que o sujeito faz da imagem do outro.

O uso do imperativo (“no te cojas pa’ eso”, “deja esa falsa vista”) constitui uma estratégia do sujeito que permite identificar, no discurso, sentidos positivos para a corpo negro. Ele se coloca como formador de opinião e modelo de sobrevivência a ser seguido na luta contra o fim do racismo e do machismo. O sujeito tenta convencer seu interlocutor a aceitar a formação ideológica de resistência, de onde ele fala.

Com a primeira pessoa do plural (“seguimos siendo objeto”, “que nos queda?”, “pa’ ayudar a nuestra gente”, “no somos nalgas y pechos solamente”, “tenemos cerebro”) o sujeito se coloca como parte do grupo para o qual fala. É o que Pêcheux (1997) caracterizou como processo de identificação entre sujeitos dominados pela mesma formação discursiva, na qual se reconhecem entre si como espelhos uns dos outros.

A referência à beleza se dá no refrão da música, em que retornam os sentidos de inteligência e reconhecimento da mulher negra para além do corpo. São destacados outros atributos, como força e plenitude, conforme se pode ver a seguir:

Coro: Eres bella siendo tu / ébano en flor, negra luz / eres bella siendo tu / cuerpo no es única virtud / eres bella siendo tu / ébano en flor negra luz / eres bella siendo tu / inteligencia y plenitud¹¹

/ do jeito que você é / imperfeita / assim como você eu fiz coisas mesquinhas / assim como você eu fiz sexo oral em qualquer esquina por dois reais ou nada / assim como você eu fui violentada e forçada a uma brutal fornicação / e hoje continuamos sendo objeto, desvalorização / o que nos resta? prostituição, sedução? / isto é apenas um costume herdado para ajudar nossa gente neste mundo tão material / não somos bundas e peitos somente / temos cérebro / mulher, sinta

11 Refrão: Você é bela sendo você / ébano em flor / luz negra / você é bela sendo você / o corpo não é a única

O enunciado que se repete (“eres bella siendo tú”) confere um sentido de resistência e contestação ao que está posto na sociedade. A ideia de que mulher negra não precisa se medir por outros padrões para se considerar bela produz efeitos de sentido que se opõem aos produzidos pelos discursos de sujeitos na formação ideológica dominante. Outros enunciados, como “ébano en flor” e “negra luz”, usados para caracterizar a beleza negra, atribuem a essa beleza sentidos de luminosidade, força (o ébano é um tipo de madeira apreciado pela sua resistência e qualidade) e delicadeza. “Negra luz” poderia ser lido por sujeitos na formação ideológica dominante como uma antítese, pois um dos sentidos da palavra “negro” mais sedimentados na sociedade cubana (e na brasileira também) é justamente aquele que se opõe à luz. A palavra “negro” é tida muitas vezes como símbolo de escuridão, de falta de transparência ou até mesmo de conhecimento. Levando-se isso em conta, os sujeitos deste discurso atribuem um sentido diferente para o termo, um sentido não antitético, que possibilita que ele seja lido como fonte de uma luz e de um conhecimento diferentes daqueles reconhecidos pela formação ideológica dominante. O positivo que se associa, de maneira geral, à luz também pode ser um traço da negritude.

Aqui, como no restante da letra, o mais importante dentro dos elementos das condições de produção do discurso é a imagem que se faz do outro, pois é por meio dela que são trazidos à tona os pré-construídos, marcados pelo racismo e pelo machismo, que servem de ponto de partida para a construção de sentidos outros para a negritude.

No caso de “Yoruba soy”¹², os sentidos atribuídos para o corpo negro passam pela valrização e pelo orgulho dos traços fenotípicos que marcam a negritude, como se pode observar a seguir:

Soy un negro de los del 100to x ciento / de esos que luchan y trabajan y que no viven del cuento / orgulloso de su ancha nariz y de su pelo revuelto / y de ser un negro pura sangre con fecha de nacimiento / soy uno de esos negros fanáticos a su raza / libre de pensamiento que su color no adelanta ni atrasa / soy verdaderamente ese negro sin cachazas / ébano duro como duras son mis pasas¹³

No fragmento, quem fala é um homem negro orgulhoso de ser quem é (“soy uno de esos negros fanáticos a su raza”). Enquanto a sociedade racista diz que ser negro é ruim, é ser inferior, o sujeito do discurso reafirma sua negritude. O sentido de orgulho é associado à cor da pele, ao nariz largo e ao cabelo crespo, principais alvos de piadas e preconceitos. Os enunciados “soy un negro de los del 100to x ciento”, “negro pura sangre”, “libre de pensamiento que su color no adelanta ni atrasa” e “soy verdaderamente esse negro sin cachazas” são uma resposta para o pré-construído de acordo com o qual “todo mundo sabe” que quanto menos alguém for

virtude / você é bela sendo você / ébano en flor / luz negra / você é bela sendo você / inteligência e plenitude

12 A música foi lançada em 2008, pelo rapper Gula MC.

13 Sou um negro 100 por cento / desses que lutam e trabalham e não vivem de papo pro ar / orgulhoso do seu nariz largo e do seu cabelo enrolado / e de ser um negro puro sangue com data de nascimento / sou um desses negros fanáticos pela sua raça / livre do pensamento de que sua cor nem adianta nem atrasa / sou verdadeiramente esse negro sem impurezas / ébano duro como duro é o meu cabelo

lido como negro, melhor será sua inserção social. O sujeito constrói uma imagem de si que nega a mestiçagem como símbolo de melhora social para o seu grupo de pertencimento. A pureza (“100to x ciento”, “pura sangre”, “sin cachazas”) é associada à condição de ser negro, como marca de contestação dos sentidos negativos que dominam o entorno social no qual o discurso é produzido.

O adjetivo *duro*, em referência ao cabelo, adquire outro contorno na formação discursiva em que o sujeito produz seu discurso. Na sociedade racista, a expressão “cabelo duro” é usada com um sentido negativo, de inferiorização do corpo como símbolo da negritude. O sujeito atribui para a mesma expressão sentidos de fortaleza e firmeza, ao utilizar o ébano (como o sujeito em “Eres bella”), árvore de madeira negra, como a cor dele, como elemento de comparação para o cabelo (“ébanu duro como duras son mis pasas”). No caso, a expressão ganha outro sentido em decorrência da formação ideológica de resistência em que é produzida.

O cabelo como símbolo da resistência e do orgulho negros aparece também em “Los pelos”¹⁴. À diferença de “Yoruba soy”, em que esse traço é valorizado junto de outros, o cabelo é o único elemento que o sujeito, feminino, deste discurso usa no processo de construção de sentidos positivos para o corpo negro, como se observa no fragmento a seguir:

Pelo suelto, carretera / mira, no hay derriz / me di cuenta que pa qué si yo no nací
así / el hombre que me quiere me acepta como soy / llevo el afro en la sangre a
donde quiera que voy / mi naturaleza rompe patrón de belleza / no me vengán con
que pa’ lucir más fina / ¿hay que plancharse la cabeza pa’ verse más femenina? /
óyeme, no nananina / mis códigos determinan / el mundo se pone encima de todos
esos esquemas / se encaracola mi pelo y es postura ante la vida / una doctrina que
consolida esta imagen que te vengo dando / conmigo duermen más de 400 años
soñando con el hasta cuando / el procedimiento te estira el pelo, lo hace mentiroso /
opacando lo que naturalmente es hermoso / y entonces¹⁵

O trecho acima começa com uma expressão (“pelo suelto, carretera”) que faz parte do refrão do sucesso “Pelo suelto y carretera”, do cantor Manolín, conhecido como “el médico de la salsa”. A expressão circulou mais amplamente nas camadas populares da sociedade cubana na década de 1990 e seu resgate neste discurso tem a ver com a antecipação que o sujeito faz da imagem de seu interlocutor como pertencente a esse setor social.

O enunciado também adquire outro sentido na formação discursiva em que é mobilizado. Em Cuba, um dos pré-construídos que mais circula sobre o cabelo crespo tem a ver com a ideia de que ele precisa estar alisado (mais próximo da branquitude) ou preso (escondido) para ser mais bem aceito. Como resultado disso, a expressão “pelo suelto y carretera” é lida,

14 A música foi lançada em 2005, pelo grupo “Obsesión”.

15 Cabelo ao vento, balada/ olha não tem alisamento / percebi que para quê? se eu não nasci assim / o homem que me ama me aceita do jeito que eu sou / levo o afro no sangue onde quer que eu vá / minha natureza rompe padrão de beleza / não me digam que para ser mais fina / tem que passar o cabelo para parecer mais feminina? / ei, não nananinanão / meus códigos determinam / o mundo se coloca por cima de todos esses esquemas / meu cabelo enrola como postura diante da vida / uma doutrina que consolida esta imagem que venho te dando / comigo dormem mais de 400 anos sonhando com o até quando / o procedimento estica o seu cabelo, torna ele falso / ofuscando o que naturalmente é formoso / e então

na maior parte das vezes, como fazendo referência ao cabelo liso, cuja aceitação (imposta pelo padrão de beleza) permite que seja exibido solto e considerado belo. No seu discurso, o sujeito feminino atribui essa “liberdade” e aceitação social para os cabelos crespos, contestando os sentidos negativos, por meio dos quais o direito de ostentar o cabelo natural é negado para as pessoas negras. Reafirmando esse outro sentido, aparece a rejeição do sujeito com respeito ao processo de alisamento (“mira, no hay derriz”, “¿hay que plancharse la cabeza pa verse más femenina? óyeme, no nananina”, “el procedimiento te estira el pelo, lo hace mentiroso”).

O sujeito confere ao cabelo (e conseqüentemente ao corpo e à negritude) um sentido de beleza (“opacando lo que naturalmente es hermoso”), pautado na naturalidade que lhe é negada pela sociedade racista, em que o cabelo que pode manter a sua textura natural e ser considerado belo é o liso. O sujeito nega a transformação que a sociedade racista impõe para que o corpo negro, simbolizado pelo cabelo, seja aceito (“me di cuenta que pa qué si yo no nací así”, “mi naturaleza rompe patrón de belleza”).

Como em “Mi belleza”, o mais importante neste discurso é a imagem que se faz do objeto, o cabelo, porque é a partir dessa imagem que se constroem os sentidos positivos para a negritude. Para o cabelo crespo natural é atribuído um sentido de resistência, de enfrentamento ao preconceito racial dominante (como no enunciado “se encaracola mi pelo y es postura ante la vida”) na formação social cubana, em que o discurso é produzido.

O enunciado “conmigo duermen más de 400 años soñando con el hasta cuando” contribui para situar historicamente o racismo que afeta a vida da população negra em Cuba. Os 400 anos constituem uma referência aproximada ao tempo decorrido desde a chegada dos africanos à ilha. Esse fato traz um sentido de continuidade histórica para a negritude, em que o sujeito se coloca (por meio do pronome “conmigo”) como representante do seu grupo de pertencimento.

No refrão da música, o sujeito reafirma a valorização dos traços da negritude, mantendo o cabelo como símbolo de resistência, como se pode observar:

Coro: Pa'riba los pelos / que crezcan los dreadlocks / al que le guste, bien y al que no, también¹⁶

Com a frase “pa'riba los pelos”, o sujeito brinca com a forma de crescimento natural dos cabelos crespos (para cima) e com a ideia de valorização dos traços que caracterizam a negritude. O enunciado é uma resposta à inferiorização do corpo negro. Enquanto a sociedade joga a autoestima das pessoas negras para baixo (desmerecendo seu fenótipo), o sujeito do discurso a levanta, por meio do enaltecimento do cabelo crespo. Espera-se que os sujeitos para quem se dirige o discurso interpretem o duplo sentido do enunciado.

Junto da valorização do cabelo crespo natural, exaltam-se também os *dreadlocks*, por fazerem parte da tradição africana e também por serem relacionados a inúmeros sentidos negativos na sociedade cubana, dentre os quais a fealdade, a falta de higiene e o consumo de

16 Refrão: Pra cima os cabelos / que cresçam os dreadlocks / tanto faz se você gosta ou não

maconha (frequentemente associado à marginalidade e altamente condenado em Cuba). Com a afirmação do penteado milenar, o sujeito lhe confere um sentido de símbolo da negritude, vista do lugar de quem fala como algo positivo.

Paralelamente, se mantém a rejeição (“al que le guste, bien y al que no, también”) aos padrões impostos e materializados nos pré-construídos, por meio dos quais são desqualificados os traços do negro.

Na segunda parte da música, o sujeito traz uma mudança de sentido para aqueles elementos que interferem na imagem que os sujeitos negros fazem de si, influenciados pelo poder exercido sobre eles pela formação ideológica dominante. Para o sujeito, quem define a forma como enxerga o próprio corpo (mantendo o cabelo como símbolo do corpo e da negritude) e a sua condição de negro é ele mesmo, livre dos sentidos negativos que inferiorizam seu grupo étnico-racial. Para tanto, introduz no seu discurso o termo *decreto-ley* que circula, normalmente, no âmbito jurídico (ao qual se conferem sentidos de respeito e credibilidade na sociedade cubana) e cria um neologismo (“cincuentiyó”), formado a partir da junção de um numeral (*cincuenta*) com o pronome sujeito de primeira pessoa (*yo*), para marcar o seu posicionamento como dono do próprio corpo e das regras que o gerem, como se pode observar no trecho a seguir:

Según decreto-ley cincuentiyó / inciso ve a mi concierto y aprende que / tu pelo es malo solo cuando muerde / si no quieres el que tienes / entonces, dámelo, no lo mereces / sigue quemándote el cráneo / deja que pasen 2 meses / la verdad en forma de raíces aparece (siempre) / a veces recibo raras miradas / de quienes creen que para estar bien arreglada / necesito tener la moña estirada / pero nada / lo nuestro es nuestro y habla por nosotros / ahí va mi idiosincrasia capilar / el aire no me despeina como a Pilar / veo al caminar un mar de tiendas que no venden muñecas negras / pero esa es otra historia que contar / por hoy es pa'riba los pelos y que crezcan los *dreadlocks*¹⁷

O sujeito brinca com a coincidência fonética entre a letra *b*, [be], e a forma verbal em imperativo do verbo *ir* (“ve”), [be], para chamar a atenção do seu interlocutor, cuja imagem ele antecipa como sendo influenciada pelos sentidos negativos que circulam sobre a negritude. O protagonista traz para o discurso os pré-construídos por meio dos quais é naturalizada a ideia de que o cabelo crespo é ruim e os ridiculariza, (“tu pelo es malo solo cuando muerde”). Ele se posiciona como formador de opinião e, desse lugar, tenta convencer seu interlocutor negro, com o uso do modo imperativo (“ve”, “aprende”, “dámelo”, “sigue quemándote”), a valorizar o cabelo crespo.

O sujeito reafirma o sentido de alteridade que atribui a seu cabelo, cuja beleza se mede por padrões diferentes daqueles enraizados na sociedade racista. O discurso é atravessado por

17 Segundo o meu decreto-lei / item “vá no meu show e aprenda que / seu cabelo só é ruim quando morde” / se não quer o que tem / então me dê, você não merece / continua queimando o seu crânio / deixa passar dois meses / a verdade em forma de raízes aparece (sempre) / às vezes recebo olhares estranhos/ de quem acha que para estar bem arrumada / preciso ter a cabeleira bem esticada / mas nada / o nosso é nosso e fala por nós / lá vai minha idiosincrasia capilar / o vento não me despenteia como a Pilar / ao andar vejo um mar de lojas que não vendem bonecas negras / mas essa é outra história para contar / por enquanto é levantar os cabelos e que cresçam os *dreads*

um dizer que faz parte de um discurso produzido com anterioridade, em outras condições: “el aire no me despeina como a Pilar”. Essa frase é a reformulação do verso “el aire fresco despeina a Pilar”,¹⁸ que faz parte do conhecido poema “Los zapaticos de rosa”, do renomado livro *La edad de oro*, de José Martí (político, intelectual e escritor cubano). Pilar, a protagonista do poema, é uma menina branca e rica que vai passear na praia com sua mãe, enquanto a brisa do mar agita seu cabelo. Esse verso pode produzir, para sujeitos na formação ideológica dominante, efeitos de sentido que enaltecem a textura do cabelo liso, que balança com o vento, e desqualificam a do cabelo crespo. O sujeito traz esse dizer para seu discurso, marcando seu cabelo como diferente do padrão estético vigente. Porém, para ele, essa diferença não é motivo de inferiorização e sim de orgulho (“ahí va mi idiosincrasia capilar”). De novo, a atribuição de sentidos, que se opõem aos tidos como universais é pautada pela formação ideológica de resistência, de onde fala o sujeito desse discurso.

Até aqui foram analisados e descritos alguns dos mecanismos envolvidos na produção de sentidos positivos para o corpo negro no discurso do *rap* cubano. No *rap* brasileiro, a construção desses sentidos também passa pelos pré-construídos que circulam na sociedade brasileira em torno do corpo negro. Porém, em decorrência das diferenças sócio-políticas entre Cuba e Brasil, essa questão é menos explorada pelos *rappers* brasileiros, que priorizam nos seus discursos elementos ligados à inserção social e à valorização da história e da cultura do grupo étnico-racial negro.

Como os *rappers* cubanos, os brasileiros também constroem seus discursos como respostas para a sociedade racista. Em “Falsa abolição”¹⁹, por exemplo, quem fala é um sujeito feminino e negro, que reivindica a sua negritude a partir da exaltação de seus traços, como se pode ver no fragmento abaixo:

Sou revolucionária negra consciente / não uso corpo, não me mostro, eu uso a mente / sou afrodescendente você vai ter que me aceitar assim / cabelo enraizado é bom pra mim / patrão puto que não me contrata na sua empresa / porque não tenho olho claro ele não me aceita / eu entro no seu comércio, gasto, eu consumo / ai você me aceita / isso é um absurdo / dinheiro não tem cor, mais [sic] pra trabalhar tem / há muitos negros vencedores eu digo amém / negra mudando de cor não é normal / pra poder ser aceita no país do real / não troco minha raça / por nada essa é minha casa.

Na sociedade brasileira, o corpo negro feminino, como vem sendo explicado ao longo deste trabalho, é fortemente sexualizado pela formação ideológica dominante, em que se produzem dizeres que implicam que mulher negra só serve para ter relações sexuais ou realizar trabalhos servis. A protagonista do discurso, como negra vítima do racismo e dos preconceitos raciais, toma esses dizeres como ponto de partida para a construção de sentidos positivos para a negritude, que funcionam como resposta. O sentido do corpo como objeto sexual é negado (“não uso o corpo, não me mostro”) e contestado por outros que associam a condição de ser uma mulher negra ao poder de transformação e de luta (“sou revolucionária

18 A brisa fresca despenteia Pilar.

19 A música faz parte do álbum **Tarja Preta (EP)**, lançado pelo grupo “Tarja Preta” em 2002.

negra consciente”) e à inteligência (“eu uso a mente”).

Os sentidos negativos sobre o cabelo também são trazidos à tona. A protagonista valoriza seu cabelo crespo (“cabelo enraizado é bom pra mim”) como forma de autoafirmação e de resposta para uma sociedade que valoriza o cabelo liso. É a resistência do sujeito à dominação exercida sobre seu grupo de pertencimento que produz esse contradiscurso que se opõe ao que “todo mundo sabe”.

O mais importante nesse discurso, para atribuição de sentidos para a negritude, é a imagem que o sujeito faz de si. No fragmento citado, o sujeito se constrói como negra inteligente e lutadora, mas também como negra que se entende e se aceita fora dos padrões de beleza (pautados no cabelo e na cor dos olhos). Da mesma forma que o cabelo liso é um dos traços usados para inferiorizar o corpo negro na sociedade brasileira, o olho claro (azul, verde) foi construído como símbolo de reconhecimento social, por ser associado à branquitude. Mesmo que nem todas as pessoas brancas tenham olho claro ou cabelo liso, são modelos socialmente construídos, que servem para hierarquizar as relações étnico-raciais entre brancos e negros. O enunciado “porque não tenho olho claro ele não me aceita” traz essa dimensão para o discurso. Quem fala está fora do padrão aceito e valorizado socialmente, mas cria mecanismos de autoafirmação (“sou afrodescendente você vai ter que me aceitar assim”) que contestam a lógica dominante.

Além de a mulher negra ser a voz desse discurso, ela também é objeto dele (“negra mudando de cor não é normal para poder ser aceita no país do real”). O sujeito muda da primeira pessoa gramatical (que predomina no discurso) para a terceira, evidenciando a distância que antecipa existir entre sua posição e a de quem altera o próprio corpo para ter reconhecimento social. Na sequência do enunciado em terceira pessoa, o sujeito do discurso volta a usar a primeira pessoa para colocar seu posicionamento, que produz sentidos de orgulho e autoafirmação para o corpo negro (“não troco minha raça por nada essa é minha casa”).

Em “Mulheres negras”²⁰, os sentidos para o corpo negro são construídos com relação ao cabelo, ao nariz, e ao corpo como um todo. Quem fala é uma mulher negra orgulhosa de ser quem é, que denuncia o preconceito e afirma a sua negritude, como se pode observar no fragmento a seguir:

Não precisa se esconder segurança / sei que cê tá me seguindo pela minha feição,
a minha trança [...] / mulher negra não se acostume com termo depreciativo /
não é melhor ter cabelo liso, nariz fino / nossos traços faciais são como letras de
documento / que mantém vivo o maior crime de todos os tempos / fique de pé pelos
que no mar foram jogados / pelos corpos que nos pelourinhos foram descarnados
/ não deixe que te façam pensar que o nosso papel na pátria / é atrair gringo e
turista interpretando mulata / podem pagar menos pelos mesmos serviços / atacar a
nossa religião, acusar de feitiços / menosprezar a nossa contribuição para a cultura
brasileira / mas não podem arrancar o orgulho de nossa pele negra.

20 A música faz parte do álbum **DVD Promo**, lançado pela rapper *Yzalı* em 2012.

O sujeito do discurso fala do lugar de uma mulher negra com consciência das imagens negativas que a formação ideológica dominante cria e universaliza sobre seu grupo de pertencimento (“sei que cê tá me seguindo pela minha feição, a minha trança”). Ela denuncia a maneira como o corpo negro (“feição”, “trança”) é socialmente lido, associado a sentidos negativos, como a criminalidade.

Quem fala dirige-se a mulheres negras que, como ela, são vítimas do racismo. No processo de construção da imagem do outro, ele atribui para suas interlocutoras o lugar de alguém controlado pela formação ideológica dominante e, portanto, acostumado com a inferiorização do corpo negro. O sujeito concede para si o lugar de uma mulher negra que entende os mecanismos e efeitos do racismo para seu grupo de pertencimento e cuja missão é a de empoderar seus iguais. A partir dessa concepção, ele incita suas interlocutoras a valorizar seus traços fenotípicos (“não se acostume com termo depreciativo”, “não é melhor ter cabelo liso nariz fino”). Com os pronomes possessivos *nossos* e *nossa* (em “nossos traços”, “nosso papel na pátria”, “nossa contribuição”, “nossa pele negra”), o sujeito se posiciona também como parte do grupo étnico-racial negro, como o sujeito feminino em “Eres bella”.

Com o enunciado “os nossos traços faciais são como letras de um documento que mantém vivo o maior crime de todos os tempos”, o sujeito, como em “Los pelos”, confere para o corpo negro um sentido de continuidade histórica, que se relaciona com discursos produzidos anteriormente. Também como em “Los pelos”, a escravidão (“o maior crime de todos os tempos”) é trazida à tona, por ser o marco histórico em que o racismo se instaurou em ambos os países. O sujeito deste discurso usa a primeira pessoa do plural para se colocar como parte do setor que sofre com o racismo, diferente do sujeito em “Los pelos” que utiliza, majoritariamente, a primeira pessoa do singular.

Considerações finais

A análise dos mecanismos envolvidos na produção de sentidos em torno do corpo negro nos discursos do *rap* cubano e do *rap* brasileiro permite afirmar, em primeiro lugar, que esses discursos constituem uma resposta aos pré-construídos sedimentados na sociedade pela formação ideológica dominante. Os sujeitos procuram, por meio de seus discursos, desnaturalizar os sentidos que funcionam como universais em ambas as sociedades e que contribuem para perpetuar uma imagem negativa sobre o corpo negro, como forma de dominação do grupo social branco sobre o negro.

Essa desnaturalização gerou a produção de sentidos positivos em torno do corpo negro, tomando como eixos a estética e a sexualidade do grupo social negro. Ao corpo foram atribuídos sentidos, principalmente em Cuba, que contestam os pré-construídos de acordo com os quais ele é considerado feio, sujo e objeto para o prazer sexual. Os sujeitos reconstróem a imagem do corpo negro como símbolo da negritude, conferindo-lhe sentidos, que se relacionam, fundamentalmente, com alteridade, autenticidade, resistência, aceitação,

beleza, orgulho e autoafirmação.

O posicionamento dos sujeitos na formação ideológica de resistência provocou que palavras (como *negro* e *preto*) e frases (como *cabelo duro*), que circulam frequentemente na sociedade com sentidos negativos, adquirissem contornos positivos, contribuindo para a pretendida saída dos sujeitos daqueles lugares impostos pela formação ideológica dominante.

Pode-se dizer, ainda em relação à posição dos sujeitos, que os discursos foram transformados em plataformas de denúncia contra o racismo, que se evidencia na circulação e sedimentação de sentidos negativos em torno do corpo negro; e em espaços de conscientização do grupo de pertencimento dos sujeitos, para o qual, frequentemente, dirigiram seu discurso. Esse fato contribuiu para destacar o discurso do *rap* como um veículo que dá voz aos oprimidos e favorece o fortalecimento e a valorização das identidades que eles constroem.

Nota-se também que a maioria dos sujeitos dos discursos analisados são femininos e falam a respeito do corpo da mulher negra. Essa posição tem a ver com o fato de que em ambas as sociedades o racismo se alia ao machismo para impor a esses sujeitos uma forma particular de dominação, que encontra em seus corpos o alvo principal.

Destaca-se na análise o fato de que o cabelo é um dos elementos do corpo negro que mais se coloca como objeto da produção de sentidos negativos (produzidos por sujeitos na formação ideológica dominante) e positivos (produzidos pelos sujeitos na formação ideológica de resistência). O cabelo é abordado em vários momentos não só como símbolo do corpo, mas do ser negro em sociedades em que o racismo faz parte da formação ideológica dominante.

No processo de produção dos discursos do *rap* cubano e do brasileiro sobre o corpo negro, percebe-se uma combinação de “pontos e vista” sobre o objeto do discurso, que pode representar posições diferentes em função de quem fala. Houve casos em que os sujeitos incorporaram nos seus discursos visões que se enquadram na formação ideológica dominante como exemplo do confronto entre essa formação e a que eles representam. Nesses casos, eles marcaram, por meio de vários mecanismos, a identificação com sua formação, considerada de resistência, ao mesmo tempo em que se distanciaram da formação ideológica dominante.

De maneira geral, a análise realizada neste trabalho permitiu ressaltar a permanência, nas sociedades cubana e brasileira, de preconceitos étnico-raciais em torno do grupo social negro, que se expressam também na rejeição dos seus corpos e permeiam a maneira como esse grupo é socialmente lido. O presente estudo possibilitou, também, dar visibilidade para os processos discursivos que se configuram, junto a outras ações, como formas de resistência da população negra nos contextos latino-americano e caribenho.

REFERÊNCIAS

ABREU BABI, Y. *Raza y discurso en una muestra de rap cubano*. Enfoque lingüístico. 2010. 92f. Dissertação (Máster en Estudios Hispánicos) - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, Cádiz, España, 2010.

_____. *A cor da resistência: os sentidos em torno da negritude no discurso do rap cubano e do rap brasileiro*, 2017. 182f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, Brasil, 2017.

BERND, Z. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FARIAS, I.R. Elementos de Semiótica aplicados à canção rap. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 1, 2003.

FONSECA, A. S. A. *Versos violentamente pacíficos: o rap no currículo escolar*. 2011. 242f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GOMES, N. L. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural? *Revista Brasileira de Educação*, n. 21, p. 40-51, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n21/n21a03.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2016.

GREGOLIN, M. R. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos & duelos*. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2006.

MUNANGA, K. *Negritude - Usos e sentidos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69). Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. In: GADET, F; HAK, T. (Org). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. p. 61-162.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica*

à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. Metáfora e interdiscurso. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. In: ORLANDI, E. (Org). *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2011. p. 151-161.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito de uma Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. Tradução Pericles Cunha. In: GADET, F; HAK, T (Org). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. p. 163-252.

ROSE, T. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: University Press of New England, 1994. p. 1-21.

SANTOS, R. A. M. *O estilo que ninguém segura: mano é mano! Boy é boy! Boy é mano? Mano é mano?* 2002. 249f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.