

DAMAS, BAGRES KU SANTAS – IMAGENS E SIMBOLISMOS DE CORPOS FEMININOS NA MÚSICA RAP DA GUINÉ-BISSAU¹

Miguel de Barros
Centro de Estudos Sociais Amílcar Cabral - CESAC
(Guiné-Bissau)

EXPRESSIVIDADES E REPRESENTAÇÕES DE SEXUALIDADES EM MODO *FREE STYLE*

“A cultura é uma dimensão construtiva da nossa experiência de vida” (Crespi, 1997, p. 11)

A particularidade da arte relativamente às outras formas de mediação simbólica de uso corrente na vida social (linguagem, senso comum, regras), como também relativamente as formas de mediação referentes a âmbitos específicos de tipo sobretudo cognitivo ou normativo (moral) deriva principalmente do relevo que assumem não só na dimensão do imaginário e da expressão metafórica, mas também da acentuada atenção e consciência relativamente ao meio formal utilizado (CRESPI, 1997, p. 171).

No campo da comunicação, tem sido concretizada uma certa racionalidade baseada nas convicções subjetivas e mediadas simbolicamente pela linguagem como construção da realidade social imaginada, na qual as expressões contemporâneas de masculinidades e feminilidades, assim como os indicadores de formas mutáveis de masculinidades capturadas pela linguagem assumem dinamismos através do gênero musical e do discurso que nelas produzem. Neste sentido, a música *Rap* enquanto arte de rua oriunda de grupos marginalizados produtores de roturas das convenções estético-moralistas tem transgredido as bases que se procura normalizar como consensualmente aceites.

Os fatores e tendências que moldam o comportamento de uma nova geração de africanos no continente e na diáspora expressos em diferentes esferas, produzem configurações de masculinidade e feminilidade com implicações na forma como os africanos projetam a abordagem da questão da liberdade, equidade e sexualidade enquanto elemento

¹DOI 10.29388/978-65-86678-76-5-f.159-182

da agenda dos movimentos sociais, mas também despertadora de interesse no espaço mediático. Deste modo, o rompimento com a memória coletiva que não assume dinâmicas de dimensão da tradição codificada – estética discursiva, uso da imagem no espaço público e a explicitação publicamente de sentimentos íntimos- tem sido possível através de uma maior mobilidade, de acesso a recursos tecnológicos e produções musicais diferenciadas das tradicionais e populares locais.

Essas mudanças acabam por ser estruturais na recriação dos dispositivos das relações sociais que impactaram nas reinterpretções dos valores, da cultura, da economia e também do poder. São essas, na atualidade, as expressões contemporâneas de masculinidades e feminilidades (UCHENDU, 2008) cuja interdependência entre a realidade social e a produção musical estimula dinâmicas de encenação social – *rapper* – ator/ atriz que cria uma personagem, cujo papel não cabe na sua identidade para além do palco, mas procura se distinguir dos outros (pares) para ganhar visibilidade através de uma produção excessiva de símbolos e significados com papéis de forte carga simbólica.

Do ponto de vista geracional, a construção da noção da liberdade criativa e de vivência proporcionou formas de produções e consumos simbólicos que ganharam novos ímpetus junto dos jovens, em particular sobre a condição feminina. Deste modo, a juventude e o gênero geram novos sentidos de construção simbólica do indivíduo em liberdade de consciência para a recriação da sua identidade social, política, económica, cultural e também sexual. Trata-se da vida de homens e mulheres, da sua privacidade e desejos, do relacionamento com seus corpos e com os padrões sociais que os governam.

Ao optar por fazer foco na cultura Hip-Hop, enquanto possibilidade de vislumbrar dinâmicas de disputa do espaço público para afirmação do poder simbólico de um conjunto de protagonistas, enquadra-se em algo visto por Lima (2005, p. 2) como “[...] uma ação coletiva que possibilita a jovens, práticas, relações e símbolos por meio dos quais podem-se criar espaços próprios que proporcionam uma referência na elaboração e vivência de sua condição juvenil”. É nesta perspectiva que a imagem auditiva pode ser interpretada enquanto cristalização de processos dinâmicos de produção de imaginários coletivos associados às questões geracionais, mas também estilísticas da revelação do quotidiano através de comunicações experimentais e do questionamento das representações de uma determinada sociedade numa época.

Neste estudo, olhamos para os novos protagonismos da música RAP guineense que, para além da sua dimensão de intervenção - designada “RAP consciente” - mais consensual e agregadora de maior aderência

e aceitação pública para além do circuito juvenil (BARROS; LIMA, 2013; BARROS, 2018), desbrava novos caminhos e afirma-se enquanto protagonista de novas dinâmicas no panorama musical guineense, quer em termos de consumo, de mercado, de audiência e conteúdos. São narrativas que cruzam olhares masculinos e femininos sobre o amor, o romantismo, a paixão, a sexualidade e as relações de gênero nas produções musicais, enquanto manifestações explosivas da livre criação de jovens urbanos na cidade de Bissau e nas diásporas guineenses marcadas pelo forte controle comunitário e muitas das vezes repressor da exposição sexual, na qual a aspiração da afirmação pública destes protagonistas mobiliza uma reivindicação discursiva e musical não habitual de uma nova construção identitária que se produz na Guiné-Bissau.

Optou-se por analisar três (3) processos de produção e reprodução de significados socioculturais que as narrativas transportam para um campo da semântica e estética na representação da mulher, do seu corpo e das formas de sexualidade vertical e do imaginário viril masculino sobre uma suposta submissão sexual das mulheres. As narrativas selecionadas são resultados de escolhas provenientes da escuta, seleção das produções existentes nas últimas duas décadas (2000-2020) e do diálogo com os protagonistas, procurando enquadrá-las no âmbito dos estudos das feminilidades e masculinidades nas personagens expressas. Para autores como Keyes (2002, p. 247), é importante tratar cada música por conta própria, independentemente de uma imagem geral presumida como projetada a partir de todo o corpo da obra ou personalidade pública dos artistas.

Nesta base e de acordo com as narrativas recolhidas, o estudo é centralizado em relação aos estilos da base do relacionamento heterossexual. Esta opção foi “imposta” pelas narrativas disponíveis, conhecidas e acessíveis online, concomitantemente, divulgadas num contexto em que a dominação masculina coloca a heterossexualidade como uma estrutura normativa numa situação social de baixo nível de violência e de conhecimento de integração dos rappers a grupos considerados de crime organizado ou gangs, como tem sido habitual nos estudos associados a essa temática, mas com perfil de jovens escolarizados não associados à violência pública.

I: “DAMAS” – NARRATIVAS DE SEDUÇÃO E ROMANTISMO NA DISPUTA DE CORPOS FEMININO

A domesticação do corpo da mulher e a sua transformação na propriedade do macho (“nha dama”) é um dos elementos privilegiados das indústrias culturais enquanto forças anônimas, mas organizadas, cuja função é domesticar para o conformismo através do uso das emoções e dos desejos de alienação dos corpos manifestos.

No *Rap* romântico, caracterizado como peça da expressividade emocional no ato de conquista de corpos femininos, é assumido pelos protagonistas como um campo de disputa de performances de afirmação da masculinidade de dupla dimensão enquanto apetite, mas também de concorrência tendo em conta a produção de narrativas consideradas sempre como a peça correspondente ao discurso do próprio (sem voz à outra do sexo oposto) da maneira como é imaginada, inventada e representada.

Analisando por exemplo a música “Sábado” do Npans encontramos uma procura incessante da desejada (“abraça-me com força”, não desejo largar-te, só quero sentir-te) como expressão da celebração da grandeza do desejo a um sentimento capaz de fazer parar o mundo:

Badjuda barsan ku forsa pa nsintiu / Menina abraça-me com força para que eu te sinta

Nka misti largau / não desejo largar-te

Nmisti son sintiu/ só quero sentir-te

Mundu fitcha li son ami ku bo / Mundo fechou-se aqui só eu e tu

No ka na para ninsi e musika para no na continua / não vamos parar mesmo que a música acabe

Nha bonita bu ta brilha suma lus di lua / minha linda brilha como luz da lua

Aos na sinau bua / hoje vou ensinar-te a voar

Bu na odja e mundu di riba / vais ver este mundo de cima

Ma no na bin riba / mas iremos voltar

Guine na continua sta nde ki st anel / Guiné vai continuar onde está

Tudu na kontinua sta na si lugar / tudo irá continuar no seu lugar

Ma son ora ku bin volta / mas só após o teu regresso

I pudi sedu na bu anel / poderá ser no teu anel (NPANS, 2017)

Na continuidade dessa linha e de forma mais contundente, As One apresenta na música “Milay” toda uma construção idealista do homem que investe no trabalho para criar condições para viver com a sua amada (“o trabalho não dá tempo”, mas que já conseguiu “juntar algum dinheiro” para “construir nosso teto”) colocando a amada numa condição passiva perante a conquista:

Nmisti ba sta pertu / queria que estivesses perto

Tarbadju ka dan tempu / trabalho não me dá tempo

Ndjunta dja algum grana / juntei já algum dinheiro

Pa kumpu no tetu / para construir nosso teto

Nunde ku no na bin fika / onde iremos ficar

Wallay / juro

Nmistiu Milay / quero-te Milay

Nmistiu nha life / quero-te minha vida

Billay / sério

Sta ku bo baby ta fasin feliz / estar contigo querida faz-me feliz

U tene tchabi di nha korson di OG-Mily / tens a chave do meu coração OG-Mily

Nha mundo tene cor di arco íris / meu mundo tem cor de arco-íris

Ami i ator, abo i nha atriz / Sou ator e tu és minha atriz (AS ONE, 2019)

Entretanto, constatou-se a emergência de narrativas de sedução mais sensíveis e diferenciadas da afirmação do protagonismo masculino pelo convencimento do seu status para uma tendência mais romantizada e confluyente, abrindo-se a paixão de forma mais frágil, mas que são mecanismos de construção de caminhos de conquista pela identificação de valores. São os casos das narrativas do MC Mário e do Dr. Gaus.

Na música “Luxo” de MC Mário, a narrativa usada permite vislumbrar técnicas de sedução e conquista enquanto retórica, mas ligado ao acesso: aqui encontra-se afirmações de amor-paixão como algo transcendental de puro. Quebra a corrente do amor-posse dado por compensações materiais cada vez mais associadas a uma sociedade decadente para formas mais sensíveis de conquista (“não tenho casa de luxo para te dar, mas meu coração é enorme demais, é uma mansão de luxo para habitar):

Si un dia nsta ku bo na sedu ambicioso / se um dia estiver contigo serei ambicioso

Na luta dia i noiti, tudu dia di nha vida / lutarei dia e noite, todos os dias da minha vida

pa npudi konkistau, nha whyfe / para que eu possa conquistar-te, minha esposa

Ami nka tene caru di luxo pa dau / Não tenho carro de luxo para te dar

Ami nka tene casa di luxo pa dau / Não tenho casa de luxo para te dar

Ami nka tene vida di luxo pa dau / Não tenho vida de luxo para te dar

Ma nha korson garandi di mas / Mas o meu coração é enorme demais

El i un manson di luxo pa bu mora / É uma mansão de luxo para habitar (MC MÁRIO, 2019)

Deste modo, a narrativa rompe de algum modo com a construção do estatuto da conquista baseado na posse material para formas de compensação mais simbólico-apelativas conhecidas na gíria popular como “bati corro” (encantamento).

Já na música “Mindjer di Kasamenti”, Dr. Gaus apresenta uma dimensão que faz jus à glamourização para impressionar as mulheres como denuncia Randolph (2006, p. 13-14) fazendo com que o culto do amor não seja algo essencialmente feminizado e entendido como sinal de fraqueza emocional e de carácter do macho.

Mindjer di kasamenti / Mulher de casamento

I abo ki nha mindjer di kasamenti / és tu minha mulher de casamento

Dama sempri nfalau / menina sempre te disse

I abo ku tene tudu di mindjer / es tu que tem tudo de mulher

Aos nsintandau / hoje assentei-te

Mindjer i kasamenti / Mulher de casamento

Abo i mindjer ku ta contan kombersa sabi na oredja / tu és a mulher que me diz conversas bonitas ao ouvido

Bu nomi sta marcadu na nha korosn / teu nome está marcado no meu coração

Mindjer suma bo nka na odja / mulher como tu não vou encontrar
(Dr. GAUS, 2020)

De uma forma geral, todas narrativas projetadas no campo masculino apresentaram sem carga erótica o amor-romantizado, mas sobretudo a conservação de uma ideia de mulher-amada/mulher-casada, ou seja, a projeção de uma relação matrimonial, que mobiliza valores dominantes como a honra e prestígio para o homem.

Contudo, este espaço é disputado pela presença feminina. São casos da J. Mika, Missy Bity e Tatiana cujas produções transportam o domínio do corpo e das emoções, mas mantêm-se sob o domínio do macho. Porém, ao contrário dos rapazes a relação, para além de projetar o sentido e vontade de casamento, trás algo novo que é o sentido de compromisso mais duradouro na forma de expressão do sentimento e a consciência que se cria sobre ela.

Na interpretação da música “Nha vida”, J. Maika inicia a narração assumindo essa dupla condição do seu sentimento ser uma garantia de

fidelidade para seu amado (“baby sou teu até ao fim”) e clama por um sentimento de afeto que devolve do poder do seu querer na sua aposta de entrega (“vem tomar-me de vez”):

Baby ami i di bo te fim / baby sou tua até ao fim
Dan bu boka nbeja / da-me a tua boca para beijar

I abo ki nha vida / és tu a minha vida
Abo ku nta admira / és tu quem eu admiro
Ten pa sensa ka bu bai, abo ki nha man / por favor não vás, és tu meu amor
Baby / baby

Nsta loca, bonitinha / estou louca, bonitinha
Nbin pa centro di bu ilha / vim para o centro da tua ilha
Pa no forma família / para formarmos família
Pa no sta djuntu / para estarmos juntos

Bin cudin / vem escutar-me
Bin penbin / vem colocar-me no teu regaço
Bin tchaman code / vem chamar-me com carinho

Baby / Baby
na bo ku n'aposta / é em ti que aposto
Fasiu tisi nha cabas / fazer-te vir pedir-me em casamento
Bin toman un bias! / vem tomar-me de uma vez (J. MAIKA, 2018)

A Missy Bity na interpretação do “Bin Buskan”, embora siga a mesma linha de entrega ao amado enquanto ator do seu destino (“baby vem buscar-me, porque sou eu o amor da tua vida”), emprega uma autenticidade situacional de ação não passiva e baseada no convencimento do amado pela força da razão do querer (“deixar-te como ninguém nunca tinha deixado”) demonstrando espírito de iniciativa e de disputa romantizado (“sou eu o amor da tua vida”):

Baby bin buskan... / Baby vem buscar-me...
Abo so ku nna pera / só estou a tua espera
Nsibi bu ka na diskisin... / sei que não vais esquecer-me...
pabia ami ki amor di bu vida / porque sou eu o amor da tua vida

Fasin sinti ke ku nunca nka sinti / faz-me sentir o que nunca senti
Toma nha korosn u fasil di bo si bu misti / toma o meu coração e faz teu se quiseres
Baby bin buskan... / Baby vem buscar-me...

Nsibi u ka na diskisin / sei que tu não vais esquecer-me
Pabia ami ki amor di bu vida / porque sou eu o amor da tua vida

E distantansia na pregan partida / esta distância está a pregar-
-me partida

I na kansan vida / está a cansar-me a vida

Nmisti so sta perto di bo / só quero estar perto de ti

Pa npudi bejau, n`amau / para que possa beijar-te, amar-te

Disau suma ku ninguin nunca disau / deixar-te como ninguém
nunca tinha deixado

Fasiu sibi kuma abo ku pudi dudusin / fazer-te saber que és tu que
me pode enlouquecer

Ku disa tudu ki pekanas pa pudi fika ku mi / razão para deixar
todas as outras meninas para ficar comigo.

Ami ki amor di bu vida! / Sou eu o amor da tua vida!(MISSY BITY,
2018)

Por fim, a narrativa da Tatiana na música “Nha love i ka Dubai” feat com Klash, projeta a ideia da felicidade servida numa bandeja “simples e sem etiqueta” mas com condicionalismo. Ao contrário dos pares, condiciona a sua lealdade e crença num final feliz, mas se for bem tratada (“sempre serei tua se me tratares bem”). Esta construção está revestida de um carácter de produção de uma consciência de autonomia, sem medo de assumir o seu sentimento, não como algo que a fragiliza perante o sexo oposto, mas que a coloca numa posição emancipada do controle afetivo.

Si contra i bardadi tudu ke ku piritin / Se for verdade tudo o que
prometeste

No na tene um final um feliz / vamos ter um final feliz

Es no love i simplis i ka tem etiketa / este nosso amor é simples e
sem etiqueta

Nmisti pa bu miti es na kabesa / quero que acredites nisso

Sempri na sedu di bo si bu tratan bem / sempre serei tua se me
tratares bem

Anos dus, anos dus / nós os dois, nós os dois

Baby son love entre ami ki ku bo / Baby só amor entre eu e tu
(TATIANA feat KLAHS, 2017)

No contexto narrativo masculino, denota-se que os elementos de caracterização do seu romantismo são marcados por quatro tipo de realizações: estético-celestial (Npans – “minha linda brilhas como luz da lua”), (AS ONE – “meu mundo tem cor de arco-íris”); consumo (Npans – “só quero sentir-te”); pureza (Dr. Gaus – “mulher como tu não vou encontrar”);

poder (MC Mário – “se um dia estiver contigo serei ambicioso”), (AS ONE – “sou ator e tu és minha atriz”) para determinação das suas conquistas que deverão ser transformadas em esposas, o que remete para a dimensão de troféus e são entendidas como mulheres atraentes e moralmente aceites (OWARE, 2018, p. 55).

Nas projeções das narrativas femininas, o foco é baseado numa tripla realização: humanização dos sentimentos (J. Maika – “vem chamar-me com carinho”); longevidade relacional (J. Maika – “baby sou tua até ao fim”; Missy Bity – “sou eu o amor da tua vida”); corresponsabilidade afetiva (Tatiana – “sempre serei tua se me tratares bem”). De acordo com o Giddens (1996, p. 38), faz parte dos primeiros momentos do desenvolvimento moderno a não perpetuação de atitudes que ligam o amor ao casamento como estado final, ou seja, é o que no contexto guineense poderia ser considerado como uma erupção, embora em narrativa passiva e de baixa intensidade, a reclamação de um projeto de casamento baseado na construção de sentimentos de reciprocidade entre os jovens nas suas relações de conjugalidade e não apenas no status. O que faz com que o casamento constitua a primeira grande possibilidade de autonomia para um projeto que possa conduzir à libertação do seu corpo.

II: “BAGRES” – A COISIFICAÇÃO DO CORPO DA MULHER ENQUANTO SÍMBOLO DO CONSUMO E PODER DO MACHO?

As disputas para afirmação da masculinidade viril no chamado *Rap beef* (de competição de grupos e/ou rivais) são as mais tradicionais no contexto da prática dos atores quer individuais como de grupo, seguindo uma certa mediatização de fenômenos mais globalizantes. Essas tendências disputam pela hegemonia do espaço público sobre os ditos “puros” e “comerciais”, resgatando a representação do lugar da mulher, o orgulho masculino da conquista amorosa da suposta pertença do adversário para banalizar a performance sexual do opositor, demonstrando as façanhas do narrador, para depois colocar a mulher na categoria “*Bagre*” – puta ou *bitch* - prostituta.

É um processo de significação da imagem do corpo da mulher projetado numa sexualidade coisificada, na qual o consumo tem um valor determinístico não numa lógica de permuta como defendia Baudrillard (2005, p. 59-60), mas sim de domínio, hierarquia, controle, desprezo onde a noção de masculinidade hegemônica heterossexual não está sujeita a nenhum condicionamento ou à obediência a um código que não seja por ele estipulado.

Na Guiné-Bissau, a música de maior sucesso popular, que inaugurou e dominou no palco mediático, em todas as medidas oficiais e co-

merciais, sobretudo as rádios é a canção “Fetchere” – exibir ou demonstrar - dos FMBJ, na segunda metade dos anos dois mil. A adesão popular, sobretudo da camada juvenil teve “efeito-montra”, ou seja, colocou na rua perante espetadores sedentos o que até então era considerado por determinados segmentos sociais de íntimo e, vivenciado num espaço específico de permuta, mas sob fechamento tendo em conta normas gerontocráticas.

Festa ku ka tene regra / Festa que não tem regra

Fetchere / Exiba

Li na es festa ninguin i ka i di ninguin / nesta festa ninguém é de ninguém

Fetchere / Exiba

Na lebau dama / Vou te levar Menina

nba ntranka na mura / vou encostar-te ao murro

Nda na kil kau tok i ta blura / dou naquele lugar até ficar saturado

Ora ki riba u ta findji ka nota / quando voltares finge que não nota

Pa ki posison / para aquela posição

Nta matau sedi / Sacio a tua sede

dama / menina

tok u ta farta / até ficares satisfeita

dama / menina

Ami ki omi ka ta moli / Sou o homem duro

U lembra nkurtiu na zona / lembrás que diverti-me contigo na zona

Tok u forti suma foli / até ficares forte como a fole

Ka bu duvida, ka bu flipa / não tenhas dúvidas e nem raiva

labri baliza pa n`marca nha golo / abre a baliza para que eu possa marcar o meu golo

Dama / menina

Na pidiu pa disan sibiu suma galo / peço-te que me deixas montar em cima de ti como galo

Si bu na passa e ta pega falau bagri / quando passas chamam-te de bandida

Fasi sexo ku bo i ka milagri / fazer sexo contigo não é milagre

Nunde ki nada i ka nada / onde nada não significa nada

U fika aos u misti fasil kila-kila / ficaste agora a querer fazer disso brincadeira das criancinhas

Ka bu miti ku mi na romance / não te metas comigo no romance

Ka bu duvida di mi / não tenhas dúvidas sobre mim. (FBMJ, 2007)

Ao abrir o caminho com narrativa disruptiva capaz de desmontar códigos (“sem regras”) e status (“ninguém é de ninguém”), esta corrente consegue mobilizar a seguir elementos como a fruição e o conforto em torno da narrativa da potência sexual masculina associada a estéticas corporais sobre-representadas, possibilitando deste modo, um forte ímpeto à narrativa baseada na exaltação do corpo feminino. Enquanto elemento de consumo sem tabus, encontramos no “Laska di Tras” do NB One Shot o apelo ao espírito da exploração sexual, com apelo à cedência do corpo feminino sem receio (“não tenhas receio de mostrar”):

Dama mostrap bu laska / menina mostra-me a tua lasca

Mostrap / mostra-me

Dama mostrap bu laska di tras / menina mostra-me tua lasca de trás (bunda)

Ka bu medi mostra / não tenhas medo de mostrar

Ka bu medi balansa / não tenhas medo de balançar

Dama fasi di bu manera / menina faz da tua maneira

Ami ku bo aos e laska na modja / eu e tu hoje isto vai ficar húmido
(NB One Shot, 2011)

Cada vez mais as narrativas dos *rappers* guineenses são desenvolvidas numa progressão discursiva que procura o encontro sexual. A concretização desse encontro aparece igualmente, no contexto deste tipo de categoria, sem estímulos afetivos e nem a projeção de compromissos como é expressivo no caso das “damas”, mas sobretudo de ímpetos consumistas e da exibição da virilidade masculina e heterossexual. Eis o caso de “Purparu” de WJ:

Si bu pensa nten bu pena, bu ngana / se pensas que sinto pena de ti, enganas-te

U faladu u findji tulu pa ka rema / ages como quem finge não ter noção das coisas

Bu amiga el k unta gela / é com tua amiga com quem fico

Ora ku nbusi purparu la bu ta dita / quando puxo os preparos aí deitas

Ora ku mbusi purparas... / quando puxo os preparos...

Si ntira purparas u ta grita pisadu / quando tiro os preparos aí tu gritas forte

Damas ku nta kaba kau kel / menina com quem me exibio (WJ, 2019)

A construção e projeção do conceito de “*bitch*” – ato ou efeito considerado por terceiros de putaria, passa a ser usado nas narrativas por *rappers* enquadrados em torno de estratégias expressivas hipermasculinas para articular seus relacionamentos com as meninas inclinados à dominação e indiferença em relação às mulheres integradas no chamado *gangsta rap* – uma dimensão do hip-hop que se tornou numa indústria internacional, como argumenta Dei-Sharpe (2019, p. 1). No entanto, mesmo não sendo algo que se reproduz no *rap* guineense em termos de estrutura social e dos agrupamentos, usa-se uma certa crítica (masculinizante) ao que se considera como algo socialmente desprestigiante para o corpo feminino não monopolizado ou tutelado como “*dama*” na qual se reclama a exclusividade, como pode-se constar no “*Fan di Bitch*” do Klash:

Ami ki fan di beach / sou eu o fã das bandidas

Kilis ku ta danan nomi, kilas ku nta misti / aquelas que me caluniam, são as que eu quero

Ami i fan di beach / sou eu o fã das bandidas

Kilis ku ta fala mal di mi, kilas ku nta kurti / aquelas que falam mal de mim, são as que desejo

Anos dus i bandidu ku bandida / nós os dois somos bandido e bandida

Nmisti gos pa bu toma conta di nha bida / quero agora que tomes conta da minha vida

U bandida ma u ka mami, aos tok sol ta mansi / és bandida mas não mais que eu, hoje até amanhecer (KLASH, 2017)

A característica considerada crua e o aspecto da performance da virilidade ao vivo do *rap freestyle* – marcados pelo improviso - onde a palavra também implica o movimento, contribuem para sua autenticidade, mas também podem ser uma armadilha (PORTEOUS, 2013, p. 86-87) na forma como se expõe a mulher e se lhe coloca o timbre de “*bandida*”! No entanto, Mbembe (2005, p. 165) chama atenção para a dimensão da satisfação orgástica por meio da qual o poder do gozo é convertido num poder de objetificar radicalmente, algo que é perfeitamente verificável na música “*Rapidinha*” de MC Igreja *feat* Vado MKA:

Guingui calsinha pa rapidinha/afasta a calcinha para a rapidinha
Guingui calsinha para nfidí dja/afasta a calcinha e deixa já te pi-
car

Guingui calsinha u para findji dja/afasta a calcinha e deixa já de
fingir

Bu kurpu ku nha kurpu ku na pidi/teu corpo e meu é que estão a
pedir

U punta nha nomi, nka puntau di bo/perguntaste meu nome, eu
não perguntei o teu

Tchoman bandidu pa ntchomau bandida/Chama-me de bandido
que te chame de bandida

Palpa nha kurpu kuma ki kinti/apalpa o meu corpo como está
quente (MC IGREJA feat VADO MAS KI AS, 2018)

As “Bagres” são encaradas como necessidade de diversão sexual desprovida de sentimento, mas de convencimento da potência sexual masculina associando-lhe os traços considerados masculinos: determinação, agressividade, dominação, destemor, destreza marcial e violência. Aqui, a principal fonte de poder é a conquista sexual e não o afeto e nem a relação amorosa, mas a diversão, o que está explícito na música “Baxa Cueca” de AS One:

Dama baxa cueca / Menina baixa a cueca
enkuanto joven nten di kurti / enquanto jovem tenho que divertir

Dama baxa cueca / menina baixa a cueca

Enkuantu joven nten di laifa / enkuantu jovem tenho de divertir

aos ntene festa / hoje tenho festa

ku alguns damas boas cadelas di Lisboa / com algumas meninas
boas cadelas de Lisboa

i sta controladu suma motas di Paris / estão controladas como
motos de Paris

bonitas di cara, kurpu fora di lei / bonitas de cara, corpo fora da
lei

Dama baxa cueca / menina baixa a cueca

enkuantu joven nten di laifa / enquanto jovem tenho de divertir

Damas bin di Alemnaha / meninas vieram da Alemanha

damas bin di Suecia / meninas vieram da Suécia

top les bas di sol, bundas kunsu bronzear / topless debaixo do sol,
bundas começam a bronzear

mamas sta na ar / seios estão no ar

li nada ka proibidu / aqui nada é proibido (AS ONE, 2015)

A progressiva afirmação desta modalidade do *rap*, que celebra a virilidade do macho, da rua para as rádios e destas para as noites das discotecas, transformou os seus protagonistas em ícones juvenis que fazem da absolutização de significados imaginários e passam a ganhar possibilidades de ter experiências vividas, possuindo assim formas de concretização de um lugar de poder construído, fazendo assim das suas produções um lugar da mediação simbólica, ganhando públicos e espetadores com concertos mais concorridos.

De acordo com Phillips et al (2005, p. 254), a preponderância numérica dos homens, e neste caso a realidade guineense é quase que exclusivista, combina com roteiros masculinistas pré-existentes e práticas sexistas em praticamente todos os domínios ocupacionais e comerciais, garantindo deste modo uma maior visibilidade das prerrogativas e perspectivas dos homens em relação às mulheres neste tipo de *rap*.

Contudo, foi possível encontrar narrativas de contra-ação feminina que se opera na base da produção de alguma mudança da condição da atriz passiva, mas que usa a criação como fator de transformação da sua condição social. É o caso da Cadija que na sua música “Chibatus”, (mentirosos) mobiliza estratégia de combate despudorada e de desonra do orgulho masculino, quer em termos de incompetências dos performances sexuais, como em termos de rutura com o modelo cultural prevalecente do machismo de disputa do corpo feminino enquanto objeto de consumo e símbolo de poder.

Chibatus pudi ba ta talk / Mentirosos podem falar

*Abo u sibi kuma ku bu mistin / tu sabes como me queres
assim ku nmistiu / assim que te quero*

Nta provoca efeito de all ayes on me / provoco sensações de todos os olhos em cima de mim

Niggas ta fugia / jovens atiram-se

ma sempre nta manti bala / mas sempre mantenho a bala

Manga di elis ta toman suma bandida / muitos deles tomam-me como bandida

*manga di boys ku nta para ku el / muitos rapazes com quem estou
nha kurpu e ka kungsi / meu corpo não conhecem*

e ta pensa nta djanti ku pusy / pensam que eu precipito com vagina

Nka misti nin um boy / não quero nem um rapaz
Disa tchipsis pa e papa / deixa os mentirosos falarem
Manera ku bu likin / maneira como gostas de mim
Assim ku nlike yu / assim eu gosto de ti (CADIJA, 2017)

Ao abordar a representação feminina aos olhares dos seus pares do sexo masculino com frontalidade (“tomam-me como bandida”) e apropriando-se dos termos usados pelos rappers do sexo masculino, sem perder de vista o recurso às estéticas humanizantes das vivências amorosas e sentimentais e ainda sendo sedutora, como postula Biyaya (1999), ativa o prazer e o erotismo nas narrativas e faz um exercício do deslocamento do poder da virilidade sexual como encenação (“deixa os mentirosos falarem”; “meu corpo não conhecem”). Ainda eleva a abordagem numa base emancipatória entre o corpo e o afeto assumindo a igualdade nas relações amorosas (“maneira como gostas de mim”; “assim eu gosto de ti”) e projeta uma vigilância ativa ao rejeitar a demonstração da virilidade masculina às custas da mulher, para obter a validação daquela mesma mulher que foi subjugada.

É verdade que a discriminação sexista continua a ser ainda uma realidade no mundo do hip-hop, em particular nas questões do gênero e de orientação sexual, reproduzindo valores sexistas da sociedade (MOAS-SAB, 2011, p. 297). Contudo, a presença de mulheres e grupos femininos nesse campo tem contribuído para abertura dos espaços de voz e de palco para o empoderamento feminino no seu seio.

III: “SANTAS-RAÍNHAS” – MITOS E PAPÉIS DO LEGADO MATERNA DA EXISTÊNCIA FEMININA NAS NARRATIVAS MASCULIZANTES

Amansar a palavra, santificar o corpo e aliviar a consciência. A adoração do papel da responsabilidade social feminina incorporado na representação da “mãe” perante a ausência do lugar e papel do “homem-macho-pai” são traços de um simbolismo do resgate e reconstrução do próprio passado instituído nas narrativas dos *rappers* na dimensão “Bagre” para um novo lugar de memória. Trata-se de um constante trabalho de seleção e reconstrução do lugar da “santidade” outrora martirizada menina, que na condição da mulher-mãe transfigura-se alcançando um reino no imaginário exclusivamente masculino no contexto guineense das expressividades na música *Rap*.

A criação do mito enquanto expressão que iliba a condenação narrada pelos *rappers* na transição das meninas para a vida adulta, passam pela produção de construções líricas e estéticas que transportam as mulheres já na vida adulta e sobretudo na condição de mães para uma dimensão de santidade. A maternidade passa, assim, a jogar nos funda-

mentos morais dos *rappers*, o papel decisivo na conquista de uma nova imagem da condição da mulher.

Na música “Mindjeris di Guine”, Npans faz uma combinação da narrativa do afeto pelo medo da mágoa (“quando choram; é a coisa que mais tememos”) daquelas que são garantes do sustento familiar (“agradecemos pela comida na mesa”) reconhecendo a necessidade dessa presença maternal (“precisamos do vosso amor”) e por fim pedindo perdão pelos sofrimentos que enquanto filhos-homens geraram às mulheres-mães (“todas as dores que sofreram por nossa causa, perdoem-nos”):

Mindjeris di Guine / Mulheres da Guiné

Ora ku bo na tchora / Quando choram

Es i kusa ku no ma ka osa / é a coisa que mais tememos

No mindjeris / nossas mulheres

I flor mas bonitu / são as flores mais lindas

No prisisa di bo amor / precisamos do vosso amor

Ora ku kalur na suta / quando tiver muito calor

Ora ku frio na ronka si cor / quando o frio tiver a exhibir a sua cor

Ten pa sensa, bo si un kusa? / por favor, sabem uma coisa?

No pirisa di bo amor / precisamos do vosso amor

Obrigadu di kumida ku sta na mesa / agradecemos pela comida na mesa

Kila i bo amor / Esse é o vosso amor

Aos no na ama bos mas di ki aonti / hoje vamos amar-vos mais que ontem

Bardadi / verdade

Amanha no ama bos mas di ki aos / amanhã vamos amar-vos mais eu hoje

Bardadi / verdade

Es i kombersa ku na sai através di no korson / esta é uma conversa que sai dos nossos corações

Tudu i pa bos / tudo é para vocês

Ceu, tchon / céu, terra

tudu i pa bos / tudo é para vocês

tudu mal ku no fasi bos, ten pa sensa / todos os males que vos fizemos, por favor

bo diskulpanu / perdoem-nos

tudu dur ku bo sufri pabia di nos / todas as dores que sofreram por nossa causa

bo diskulpanu / perdoem-nos
abos i no lus, obrigado! / *vocês são a nossa luz, obrigado!* (NPANS,
2010)

É verdade que as ruas alimentam, moldam e incorporam a estética da música rap. Entretanto, as narrativas dos rappers masculinos também expressam uma forte construção pública do espaço íntimo e afetivo, contrapondo-se ao aspeto viril como a vida é encarada na rua. Deste modo, como sustenta Oware (2018, p. 47), a devoção das famílias e particularmente da mãe e dos amigos são elementos permanentes quando as ideias de solidariedade, apoio e entreatura constituem bases motivacionais que contribuem para vencer os obstáculos.

É o que a música “Obrigado Mamã” de Rhyman traz à ribalta, ou seja, essa participação objetiva da crença maternal no filho (“Por tudo que me deste”; “por tudo que fizeste”; “por tudo que mostraste”) permitindo gerar uma narrativa do reconhecimento (“sou homem, mamã”) e por isso é motivo de homenagem:

Ami omi, mama! / *Sou homem, mamã!*
Obrigadu mama / *obrigado mamã*
pa tudu ke bu dan / por tudo que me deste

Obrigadu mama / *obrigado mamã*
pa tudu ke bu fasi / por tudo o que fizeste

Obrigadu mama / *obrigado mamã*
pa tudu ke bu mostran / por tudo o que me mostraste

Ami i omi, mama! / *sou homem, mamã!* (RHYMAN, 2017)

Nesta dimensão, os *rappers* também se mobilizam para apresentar uma certa inconformidade com o estado de violação dos direitos das mulheres (esposa e mãe), apresentando através das narrativas de reivindicação mensagens que advogam o direito à dignidade que, segundo Bhabha (1998, p. 20), os interesses comunitários ou o valor cultural são negociados tendo em conta o deslocamento de domínios da diferenciação. Neste caso enquanto sujeitos conscientes da questão da igualdade do gênero (“respeita mulher como homem”), como é evidenciado na música de Dr. Gaus “Mindjer i Mame”:

Mindjer... / *Mulher...*
Mamé / *Mãe*

Mindjer i un camarada i un amiga / *mulher é uma camarada e uma amiga*

***Mindjer i un sufridur ku padi fidalgu / mulher é uma sofredora
que dá luz ao fidalgo***

***Mindjer i firkidja di si omi / Mulher é pilar do seu marido
Rispira minder suma omi / respeita mulher como homem
Purtegi diritus di mindjetris / proteja direito das mulheres
Si na bardadi e no stadu i di direitu democratiku / Se na verdade
este nosso estado é de direito democrático***

***Mindjer i mame / Mulher é mãe
Mindjer i camarada / mulher é camarada
Mindjer i un manta sagradu / mulher é uma manta sagrada (Dr.
GAUS, 2020)***

Mais que o apelo ao respeito às mulheres-mãe, o reconhecimento do papel da mulher-chefe de família, na sociedade guineense, ganha um estatuto de maior relevância nessas narrativas, algo que possibilita uma ideia da reificação do prestígio social recusado na transição para vida adulta e enquanto o que se pode considerar como júnior social. Este processo é algo que coincide com a fase na qual a etiqueta de “Bagre” é geradora de representações negativas dos corpos femininos cujas formas de estar possam ser consideradas construções autônomas e em liberdade face à imposição de “controle” público masculinizado.

O ponto mais alto da elevação das narrativas da construção de simbolismo em torno dos corpos femininos é quando atingem o nível de “rainha”. No entanto, essa consagração é alicerçada, sobretudo tendo em conta as suas atitudes e posturas como a serventia, sabedoria e respeito conferindo-lhes a divindade, é o que na música “Rainhas di África” MC Igreja quer exaltar:

***Sirbintia ku sabedoria no mames tene / Serventia e sabedoria
nossas mães têm***

***Sirbintia ku sabedoria i passa si fidju / Serventia e sabedoria que
passam para os filhos***

Rainhas di África / Rainhas de África

Atitudi ku postura divina / Atitude com postura divina

Mames ku cuida di omis / mães que cuidam dos homens

Mames ku cuida di fidjus / mães que cuidam dos filhos

Na se cara e ten seredadi / na sua cara têm seriedade

E tem rispitu / e têm respeito

Disa nkanta mindjeris di nha tera / deixa exaltar as mulheres da minha terra (MC IGREJA, 2018)

Globalmente, quando os corpos femininos ganham uma dimensão de santidade e lhes são conferidos um trono, a ideia do poder construído é sobretudo “protetor” (Npans – “nossa luz”; Dr. Gaus – “manta sagrada”; Rhyman – “mostraste”; MC Igreja – “cuidam”). Este modo de produção da consciência mítica – a imagem não representa a coisa, mas é a coisa (CASSIER, 1923) -, significa que o mais glorificador não se limita apenas na “santidade” da mulher-mãe, nem na exaltação da responsabilidade social do papel da mulher-mãe-educadora, mas o mais importante é sobretudo a manutenção da condição de uma espécie de “guia-de-reserva” que possa salvaguardar a consciência moral e simultaneamente servir da base de referência espiritual masculina.

CONCLUSÃO

“Os quadros se pintam de várias formas. Há pinturas que fazemos que não são o nosso estilo, mas que a Sociedade precisa de consumir”

(MC Igreja, 22.05.2020)

Como enuncia Giddens (1996, p. 2), a intimidade implica uma indiscriminada democratização do domínio das relações interpessoais de forma inteiramente compatível com a democracia na esfera pública. A penetração da tendência do essencialismo da imagem e do corpo da mulher como uma das narrativas que ganhou um importante espaço de audiência é resultado da procura de um mecanismo de afirmação e de libertação quer da capacidade criativa, e nos usos do corpo perante os estímulos de consumo.

Assim, tanto na criação artística como na construção estética das músicas produzidas pelos *rappers* guineenses focadas sobre aspetos afetivo-amorosos e sexuais, é possível vislumbrar formas de expressividade viril que alteram as condições simbólicas para a formulação de respostas objetivas aos seus desejos subjetivos de realização e afirmação masculina, impactando primeiramente no espectro da produção musical popular e em segundo lugar na projeção de uma imagem de símbolo sexual.

Assiste-se a um movimento da reconceptualização da dinâmica entre a ação e a cultura, em termos da predominância do espaço no palco do *rap* guineense que, cada vez mais, deixa de ser unicamente masculino - relegando as meninas para funções de segundo plano (coristas) -, passando a desenvolver relações de coexistência intra-sexos onde o nível de integração e equidade das vozes e corpos femininos, que emergem da

elaboração de narrativas e estéticas, disputam lógicas e relações de poder mesmo dentro do campo maioritariamente ocupado por machos.

Porém, importa referir que o território discursivo feminino ainda não transporta uma agenda feminista de educação e espaço para a emancipação dos corpos (e a sexualidade), tendo ainda um caminho a fazer para construir um significado impactante e de relevo no panorama das mulheres no *rap* guineense, não só em termos de vozes, mas de toda a cadeia: escritoras, produtoras, gestoras de eventos comerciais e agentes do financiamento. As teias da “domesticação” pública das narrativas femininas no seio do *rap* guineense são condicionadas pela ideia de uma certa imposição justificada por um suposto interesse do mercado da música *rap*, que de acordo com o *rapper* Cotche T²:

[...] são intervenções marcadas pela ausência da ousadia em falar de assuntos sobre o sexo, porque têm medo de serem malvistas na Sociedade – como mulheres vulgares –, sabendo ainda que são as que mais se queixam das chantagens feitas pelas pessoas que as apoiam na realização dos seus projetos, algo que torna a sua tarefa mais complicada.

Esta dimensão é bem vincada na definição de masculinidade que incorpora noções de autenticidade, em que os homens devem se apresentar como violentos e hipermasculinos ao que “obrigados” através do estímulo das audiências, mesmo que não sejam de ambientes perigosos, como o guineense. Esta perspetiva enquadra-se naquilo que Owareb (2018, p. 44) caracteriza como super-representação dos homens nas músicas *rap* contemporâneas para terem mercado, ou seja, a indústria cultiva e promove os artistas que incluem esses assuntos, representações e simbolismos nos seus repertórios, o que Cotche T³ caracteriza de:

[...] migração de rappers da produção mais consciente e/ou de intervenção para a adesão à produção entendida como fashion e/ou comercial segue uma tendência mundial, pois há menos regalias (promoção, visibilidade e isto traz a aderência) no considerado político em relação às outras tendências.

Contudo o posicionamento das meninas *rappers* nesse campo masculinizado e o forte controle comunitário das expressividades sobre o corpo da mulher, deve ser entendido como um elemento de consumo que emerge no seio das novas forças de produção do espaço simbólico de culturas juvenis. É incipiente encarar como uma conquista do espaço público porque ainda não se trata de um movimento feminista no *rap*

² Entrevista de campo realizada em Bissau a 11 de Maio de 2020 pelo autor.

³ Entrevista de campo realizada em Bissau a 26 de Junho de 2020 pelo autor.

guineense, se não apenas a inculcação dos novos códigos de consumo na sociedade, algo definido pelo Giddens (1996, p. 31) como resultante de um processo de criação de biografias da narrativa mútua, ou seja, o espaço do poder simbólico passa a ser disputado.

Deste modo, tanto as narrativas masculinas como femininas de produção de simbolismo em torno do corpo da mulher no panorama da música *rap* guineense, permitem passar pelo que Blumenberg (1979, p. 30-50) caracteriza de “absolutismo da realidade” – “*Damas*”, “*Bagres*” e “*Santas*” –, na qual os *rappers* enquanto indivíduos não controlam na maior parte das vezes as condições da gestão da sua carreira, enquanto músicos e do seu imaginário, atendendo que isso depende do feedback que geram da parte do público, factos que contribuem para que as construções musicais não sejam mais que o absolutismo de imagens e desejos.

REFERÊNCIAS

- AS ONE. **Milay**. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/kixTcP7gj-c>.
- AS ONE. **Baixa Cueca**. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/PW7buZbr-Dao>.
- BHABHA, H. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BARROS, M. From Radios to Stages – juvenile political participation and dissent through rap. In: MARTINS, R.; CANEVACCI, M. **Lusophone Hip-Hop – Who We Are: Identity, Urban Culture and Belonging**. Canon Pyon: Sean Kingston Publishing, 2018. p. 256-272.
- BARROS, M.; LIMA, R. Rap Kriol(u): The Pan- Africanism of Cabral in the Music of the Youth. In: MANJI, F.; FLETCHER, B. **Claim No Easy Victories - The Legacy of Amilcar Cabral**. Dakar: Dajara Press, 2013. p. 387-403.
- BAUDRILLARD, J. **A Sociedade do Consumo**. Coleção Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BIAYA, T. Eroticism and Sexuality in Africa: Directions and Illusions. **CO-DESRIA Bulletin**, Dakar, v. 3-4, p. 41-46, January 20, 1999.
- BLUMENBERG, H. **Elaborazione del Mito**. Bologna: Il Mulino, 1979.
- CADIJA. **Chibatus**. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/3HbYdfG6xEU>.
- CASSIER, E. **Filosofia delle Forme Simboliche**. Firenze: La Nuova Italia, 1923.
- CRESPI, F. **Manual da Sociologia da Cultura**. Lisboa: Estampa, 1997.
- DEI-SHARPE, J. **Rap and Modern Love: The Expression of Intimate Mas-**

culinity in Mainstream Rap. 2019. . Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Department of Sociology and Anthropology, Concordia University, Montreal, 2019.

DONHAM, D. Freeing South Africa: The 'Modernization' of Male-Male Sexuality in Soweto. **Cultural Anthropology**, 13(1), p. 3–2, 1998.

Dr. GAUS. **Mindjer di Kasamenti**. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/tKV6dsFZwTQ>

Dr. GAUS. **Mindjer i Mame**. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/rQKvnRIVojl>

GIDDENS, A. **Transformações da Intimidade** - Sexualidade, amor, erotismo nas sociedades modernas. Oeiras: Celta, 1996.

FBMJ. **Fetchere**. 2007. Disponível em: <https://youtu.be/VMvLAhB8yxU>.

J. MAIKA. **Nha Vida**. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/ebH5JXVE-4mE>.

KEYES, C. L. **Rap music and street consciousness**. Chicago: University of Illinois Press, 2002.

KLASH. **Fan di Bitch**. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/kuqW8tjKITw>.

LIMA, M. **Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap**. 2005. . Dissertação (Mestrado em) - Faculdade da Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MBEMBE, A. Sovereignty as a Form of Expenditure. In: BLOM, H. T.; STEPPUTAT, F. **Sovereign Bodies-Citizens, Migrants, and States in the Postcolonial World**. Princeton/Oxford: Princeton University press, 2005. p. 148-166.

MC IGREJA. **Rainhas de África**. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/As09GVdMraw>.

MC IGREJA *feat* VADO MAS KI AS. **Rapidinha**. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/saVTYuBcGMA>.

MC Mário. **Luxo**. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/bGpPeJMLSdQ>.

MISSY BITY. **Bin Buskan**. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/cuCM-C4PXbs>.

NB ONE SHOT. **Laska di Tras**. 2011. Disponível em: <https://youtu.be/eA-VmtVIWIWk>.

NPANS. **Sábado**. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/v3yXfXcG33k>.

NPASN. **Mindjeris di Guiné**. 2010. Disponível em: <https://youtu.be/42J-qnq8K4MI>.

MOASSAB, A. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop**. São Paulo: EDUC, 2011.

OWAREB, M. **I Got Something to Say-Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music**. Greencastle: DePauw University, 2018.

PHILLIPS, L.; REDDICK-MORGAN, K.; STEPHENS, D. Oppositional Consciousness within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976-2004. **The Journal of African American History**. Chicago, v. 90, n. 3, p. 253-277, November 3, 2005.

PORTEOUS, C. **Rap's Collective Consciousness: The Significance and Dynamics of Cypher in Hip Hop Culture**. 2013. . Tese (Doutorado em) - International Centre for Music Studies, Newcastle University, 2013.

RANDOLPH, A. "Don't Hate Me Because I'm Beautiful": Black Masculinity and Alternative Embodiment in Rap Music. 2006. Jean Ait Belkhir, **Race, Gender & Class**, Vol. 13, No. 3/4 (2006), pp. 200-217. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41675181?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents You may need to log in to JSTOR to access the linked references. Consultado em Junho de 2020.

RHYMAN. **Obrigado Mama**. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/y2rwixpeUSo>.

TATAIANA *feat* KLSAH. **Nha love I ka Dubai**. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/-NMB-XrdGKA>.

UCHENDU, E. Introduction: Are African Males Men? Sketching African Masculinities. In: UCHENDU, E. **Masculinities in Contemporary Africa**. Dakar: CODESRIA, 2008. p. 1-17.

WJ. **Purparu**. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/eOssPx68WzE>.

ANEXO: LISTA DE FAIXAS DAS MÚSICAS SELECIONADAS

Nº	Título	Artista	Sexo	Álbum/Link na Internet
1	<i>Sábado</i>	Npans	M	https://youtu.be/v3yXfXcG33k
2	<i>Milay</i>	As One	M	https://youtu.be/kixTcP7gj-c
3	<i>Luxo</i>	MC Mário	M	https://youtu.be/bGpPeJMLSdQ
4	<i>Mindjer di casamenti</i>	Dr. Gaus	M	https://youtu.be/tKV6dsFZwTQ
5	<i>Nha vida</i>	J-Maika	F	https://youtu.be/ebH5JXVE4mE
6	<i>Bin buskan</i>	Missy Bity	F	https://youtu.be/cuCM-C4PXbs
7	<i>Nha love i ka Dubai</i>	Tatiana ft Klash	F&M	https://youtu.be/-NMB-XrdGKA
8	<i>Fetchere</i>	FBMJ	M	https://youtu.be/VMvLAhB8yxU
9	<i>Laska di tras</i>	NB One Shot	M	https://youtu.be/eAVmtVIWIWk
10	<i>Fan di bitch</i>	Klash	M	https://youtu.be/kuqW8tjKITw
11	<i>Rapidinha</i>	MC Igreja ft Vado MKA	M	https://youtu.be/saVTYuBcGMA
12	<i>Baixa cueca</i>	As One	M	https://youtu.be/PW7buZbrDao
13	<i>Purparu</i>	WJ	M	https://youtu.be/eOssPx68WzE
14	<i>Chibatus</i>	Cadija	F	https://youtu.be/3HbYdfG6xEU
15	<i>Mindjeris di Guiné</i>	Npans	M	https://youtu.be/42Jqnq8K4MI
16	<i>Obrigado mama</i>	Rhyman	M	https://youtu.be/y2rwxpeUSo
17	<i>Mindjer i mame</i>	Dr. Gaus	M	https://youtu.be/rQKvnRIVojl
18	<i>Rainhas di África</i>	MC igreja	M	https://youtu.be/As09GVdMraw