

GÊNERO, RAÇA & TRANSGRESSÃO



**MASCULINIDADES NEGRAS NO
AFRO/BLACK PUNK ESTADUNIDENSE
1978-2015**

MOACIR ALCÂNTARA



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS

MOACIR OLIVEIRA DE ALCÂNTARA

GÊNERO, RAÇA E TRANSGRESSÃO:
Masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense (1978-2015)

Brasília
2025

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS

MOACIR OLIVEIRA DE ALCÂNTARA

GÊNERO, RAÇA E TRANSGRESSÃO:
Masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense (1978-2015)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História Cultural, Memórias e Identidades.

Área de concentração: Sociedade, Cultura e Política.

Orientadora: Susane Rodrigues de Oliveira.

Brasília
2025

MOACIR OLIVEIRA DE ALCÂNTARA

GÊNERO, RAÇA E TRANSGRESSÃO:

Masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense (1978-2015)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Susane Rodrigues de Oliveira
(Presidenta)

Profa. Dra. Mariléa de Almeida
(Examinadora)

Prof. Dr. Tiago de Jesus Vieira
(Examinador)

Prof. Dr. Rodrigo Barchi
(Examinador)

Prof. Dr. Anderson Ribeiro Oliva
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

Como fruto de inúmeros encontros, trocas e práticas de resistência e re-existência, esta tese é uma expressão coletiva de insurgência e de compromisso ético-político com as lutas negras e com os modos de vida construídos nas margens. Desenvolvida em um ponto de confluência entre a negritude, as masculinidades negras e a cultura punk, a pesquisa está carregada de ruídos, dissonâncias, conflitos e, sobretudo, de sensibilidades e afetos que não somente refletem as minhas vivências, como também ecoam os *insights* suscitados por pares acadêmicos, amigos e outros interlocutores.

No direcionamento dessa escrita encarnada, compreendo que laços afetivos são o fundamento da resistência e que são territórios de proteção, refúgio, continuidade e força para escrever a própria história dentro de um ordenamento que se esforça para que ela seja ignorada. A realização desta tese é, nesse sentido, um reflexo do encorajamento que recebi ao longo do caminho. Aos que me acompanharam nesse percurso, com paciência e confiança, agradeço profundamente, pois sem essas pessoas esse provavelmente seria um texto inócuo e sem o significado que carrega.

Inicialmente, manifesto minha imensa gratidão à professora Susane Rodrigues de Oliveira, minha orientadora, pela escuta atenta, rigor intelectual e sensibilidade no acompanhamento da pesquisa. Sua orientação ultrapassou os limites acadêmicos, apontando caminhos em momentos de incerteza, apoio firme nas travessias mais árduas deste caminho e incentivo constante para que eu exercesse autonomia enquanto pesquisador. Sou especialmente grato pelo estímulo que me ofereceu nos momentos em que as exigências da pesquisa pareciam intransponíveis.

À professora Mariléa de Almeida e aos professores Tiago de Jesus Vieira, Rodrigo Barchi e Anderson Ribeiro Oliva expresso minha sincera gratidão pela generosidade em aceitar o convite para compor a banca examinadora deste trabalho. Suas leituras atentas e suas contribuições críticas serão fundamentais para o amadurecimento das questões reveladas nesta pesquisa, ampliando horizontes e suscitando reflexões que certamente ultrapassam os limites deste texto.

À Thalita Coelho Dantes, amiga cuja presença se consolidou durante o doutorado, sou grato pelas conversas enriquecedoras, escuta permanente, suporte e afinidade em torno de uma

perspectiva política e filosófica anarquista. Nossas conversas conferiram fôlego à escrita desta tese.

À Renata Melo Barbosa do Nascimento, agradeço pelas trocas sobre o pensamento de intelectuais negras, conversas que entrelaçaram o pessoal e o acadêmico, e pelos ensinamentos compartilhados ao longo de uma amizade iniciada nos anos de meu mestrado.

Aos colegas Maria Eduarda Durães, Talles Raiony, Esdras Barbosa, Maria da Conceição e Hioga Fernanda pelas partilhas que fizeram de nossa breve convivência no Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB) um verdadeiro aquilombamento, fortalecendo minhas perspectivas acadêmicas e pessoais desde então.

Aos amigos Jammes Carneiro e Ana Izabel Cardoso, agradeço por estarem entre os primeiros a ver em mim um pesquisador possível. Seu incentivo teve peso decisivo nesse percurso. Agradeço-lhes por reconhecerem essa potencialidade e por me oferecerem palavras de incentivo.

Ao amigo Maurício de Andrade Gomes, pelo apoio constante e pela confiança renovada a cada nova conquista e desafio. Sua amizade e estímulo têm sido fundamentais desde muito tempo.

Aos meus irmãos Elaine e Júnior, agradeço pelo amor incondicional, pelo apoio constante e pela compreensão, especialmente nas ausências do último ano, em que estive distante. Sem o solo fértil do afeto familiar, essa travessia teria sido muito mais árdua.

À Sindy Brito, minha gratidão pelo interesse profundo e sensível nas questões que atravessam esta pesquisa e, ainda mais, pelo compromisso ético e afetivo em me enxergar como sujeito em processo. Nossas trocas, ora densas, ora leves, deixaram marcas que seguem reverberando nesta escrita.

Agradeço também ao Rafael Antônio Rodrigues, por ter me convidado a colaborar com a disciplina “Estudo das Relações Étnico-raciais e de Gênero” no curso de história da Universidade de Brasília no ano de 2023. Essa experiência não apenas fortaleceu minha atuação como docente, como também abriu novas frestas de compreensão e escuta para minha pesquisa.

À Morgana Gomes André, minha amiga e apoiadora, agradeço pelo incentivo generoso em momentos decisivos da caminhada e por seu compromisso constante com a militância antirracista, que sempre me inspirou e reforçou minhas convicções.

Ao professor Paulo Petronilio Petrot, da Universidade de Brasília, minha gratidão pela acolhida, pelo incentivo e pelas oportunidades de participação nas obras “Escrituras Pretas de [R]Existências” (2023) e “Desobediências da Crítica nas Encruzilhadas Literárias” (2023). Seu

trabalho tem sido uma inspiração para pensar raça, gênero e insurgência de modo comprometido com a vida e com a liberdade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agradeço pela bolsa de estudos que, mais do que um suporte financeiro, foi um gesto de confiança na relevância do conhecimento produzido ao longo desta pesquisa.

A todas e todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta pesquisa, oferto estas páginas como testemunho de uma jornada coletiva. Agradeço a cada uma e a cada um que esteve ao meu lado nesse percurso, seja oferecendo suporte acadêmico, incentivo pessoal ou problematizando questões essenciais para o desenvolvimento desta tese. O apoio dessas pessoas foi crucial não apenas para o avanço das análises aqui apresentadas, mas também para a reflexão sobre minha vivência enquanto homem negro e punk e as complexas questões de identidade e resistência que isso implica.

Estendo ainda os meus agradecimentos aos punks, *darks* e *metalheads* com quem convivi ao longo de décadas, reconhecendo que essa convivência, muitas vezes, foi marcada por conflitos e desafios. No entanto, esses momentos contribuíram significativamente para minha formação, aprendizado e crescimento, sempre impulsionados pela troca e pela reflexão constante. Cada vivência compartilhada, diálogo e embate contribuiu de maneira significativa para que eu pudesse pensar criticamente a minha experiência como homem negro nesse espaço, me trazendo o entendimento de que o saber é também uma forma de transgressão. Assim, a presente tese é um gesto de insubmissão que reverbera coisas que aprendi mergulhando na cultura punk e com as pessoas que aqui foram mencionadas ou não.

RESUMO

Esta tese analisa como as masculinidades negras foram produzidas, tensionadas e ressignificadas por meio da música *afro/black punk* estadunidense, entre os anos de 1978 e 2015. A investigação parte das contradições, sensibilidades e disputas simbólicas que atravessam esse campo contracultural em relação às representações e discursos sobre raça, gênero e sexualidade, considerando a música como um dispositivo central na constituição de subjetividades e na elaboração de práticas de resistência, transgressão e reinvenção das identidades de homens negros na esfera do punk. Fundamentada em um referencial teórico interdisciplinar, a pesquisa envolve estudos de gênero, raça e sexualidade em uma perspectiva interseccional, para historicizar os modos e processos de subjetivação das masculinidades negras na música e na contracultura punk nos Estados Unidos. Metodologicamente, o estudo baseou-se na análise textual e sonora de fonogramas, colocando esses aspectos em diálogo com registros visuais das capas de álbuns, iconografias, fotografias e entrevistas de grupos punks com integrantes afro-americanos em sua formação, bem como com a reflexão crítica advinda da experiência do pesquisador enquanto participante dessa cena. A análise e a historicização do *afro/black punk* estadunidense, entendido como forma de contestação e reinvenção identitária, evidenciaram os modos como homens negros performam, reconstroem, transgridem ou reafirmam os padrões normativos de raça, gênero e sexualidade difundidos pelo patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense. O estudo contribui para o debate sobre identidades negras nas culturas juvenis e reconhece o punk como espaço de criação política, afetiva e epistêmica.

Palavras-chave: *Afro/black punk*; masculinidades negras; interseccionalidades; música; identidade.

ABSTRACT

This dissertation examines how Black masculinities were produced, contested, and re-signified through African American afro/black punk music between 1978 and 2015. The investigation centers on the contradictions, sensitivities, and symbolic disputes that traverse this countercultural field in relation to representations and discourses on race, gender, and sexuality, considering music as a central dispositive in the constitution of subjectivities and in the development of practices of resistance, transgression, and identity reinvention among Black men within the punk sphere. Grounded in an interdisciplinary theoretical framework, the research draws on gender, race, and sexuality studies from an intersectional perspective to historicize the modes and processes of subjectivation of Black masculinities in music and punk counterculture in the United States. Methodologically, the study is based on the textual and musical analysis of phonograms, placing them in dialogue with visual documentation such as album covers, iconography, photographs, and interviews with punk bands that included African American members, as well as with critical reflection informed by the researcher's own experience as a participant in punk scene. The analysis and historicization of U.S. afro/black punk, understood as a form of contestation and identity reinvention, revealed the ways in which Black men perform, reconstruct, transgress, or reaffirm the normative patterns of race, gender, and sexuality disseminated by the White-Supremacist Capitalist Patriarchy in the United States. This study contributes to debates on Black identities within youth cultures and recognizes punk as a space of political, affective, and epistemic creation.

Keywords: Afro/black punk; Black masculinities; intersectionality; music; identity.

RESUMEN

Esta tesis analiza cómo las masculinidades negras fueron producidas, tensadas y resignificadas a través de la música *afro/black punk* estadounidense, entre los años 1978 y 2015. La investigación parte de las contradicciones, sensibilidades y disputas simbólicas que atraviesan este campo contracultural en relación con las representaciones y discursos sobre raza, género y sexualidad, considerando la música como un dispositivo central en la constitución de subjetividades y en la elaboración de prácticas de resistencia, transgresión e invención de las identidades de los hombres negros en el ámbito del punk. Fundamentada en un marco teórico interdisciplinario, la investigación aborda los estudios de género, raza y sexualidad desde una perspectiva interseccional, con el fin de historicizar los modos y procesos de subjetivación de las masculinidades negras en la música y la contracultura punk en los Estados Unidos. Metodológicamente, el estudio se basa en el análisis textual y sonoro de fonogramas, colocando estos aspectos en diálogo con registros visuales de las portadas de álbumes, iconografías, fotografías y entrevistas de grupos punks con integrantes afroamericanos en su formación, así como con la reflexión crítica proveniente de la experiencia del investigador como participante de esta escena. El análisis y la historicización del *afro/black punk* estadounidense, entendido como una forma de contestación e invención identitaria, evidencian las formas en que los hombres negros performan, reconstruyen, transgreden o reafirman los patrones normativos de raza, género y sexualidad difundidos por el patriarcado supremacista blanco capitalista estadounidense. El estudio contribuye al debate sobre las identidades negras en las culturas juveniles y reconoce al punk como un espacio de creación política, afectiva y epistémica.

Palabras clave: *Afro/black punk*; masculinidades negras; interseccionalidades; música; identidad.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Capa do LP Noise Addiction (2006).	116
Figura 2 - A estética <i>camp</i> de <i>The Rocky Horror Picture Show</i> (1975).....	121
Figura 3 - Jayne, ainda como Wayne, em cartaz anunciando uma gig no Max's Kansas City em 1976 (esquerda) e ao lado de David Johansen dos New York Dolls (direita).....	123
Figura 4 - Elementos da estética <i>camp</i> na indumentária do Pure Hell	125
Figura 5 - Partitura com os trechos principais da guitarra de American.	127
Figura 6 - Bad Brains antes de se tornarem rastas (1979).	149
Figura 7 - Capa da fita cassete Bad Brains (1982)	152
Figura 8 - Capa do LP Rock For Light (1983)	160
Figura 9 - Capa do LP Quickness (1989)	165
Figura 10 - D.H. Peligro e os Dead Kennedys (1983).....	174
Figura 11 - Capa e contracapa do LP Frankenchrist (1985).....	175
Figura 12 - Shawn Brown, Brian Baker, Roger Marbury e Colin Sears (Line-up original do Dag Nasty)	191
Figura 13 - Capa de Dag With Shawn (2010)	193
Figura 14 - Capa de Hell Yes I Cheated (1989)	212
Figura 15 - Swiz, Rotation Station, Rockford, Illinois (1988).	215
Figura 16 - Capa do álbum Body Count (1992)	235
Figura 17 - Mandingo (1975)	238
Figura 18 - Partitura e tablatura do riff principal de Evil Dick	241
Figura 19 - Em sentido horário: Capa do CD Spookydisharmoniousconflicthellride (1996); Integrantes do Wesley Willis Fiasco; Encarte do CD com ilustrações feitas por Wesley Willis.	259
Figura 20 - Capas dos documentários Wesley Willis Joyrides (2008) e The Daddy of Rock and Roll (2003).....	260
Figura 21 - Artes visuais de Wesley Willis.	262
Figura 22 - Mick Collins	277
Figura 23 - Capa do álbum Horndog Fest (1998).....	287
Figura 24 - Whole Wheat Bread.....	294
Figura 25 - Capa do álbum Minority Rules (2005)	296
Figura 26 - Logotipo do Whole Wheat Bread e o “punho cerrado”, símbolo usado por diversos movimentos políticos de resistência como o Black Power e o Black Lives Matter	297
Figura 27 - As representações do Coon (direita) e do Sambo (esquerda)	300
Figura 28 - Capa do LP Cerebral Ballzy (2011).....	310
Figura 29 - Cerebral Ballzy	310
Figura 30 - Minority Threat.....	320
Figura 31 - Compilação beneficente Shut it Down (2020).....	323
Figura 32 - Capa do álbum Culture Control (2015)	324
Figura 33 - Dave Chappelle caracterizado como o âncora Chuck Taylor no noticiário fictício News 3 e Eddie Murphy como um homem branco novaiorquino	327

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 – Estudos sobre masculinidades negras e as construções de raça e gênero no afro/black punk estadunidense.....	49
1.1 O que dizem os Black Masculinity Studies (BMS)?.....	51
1.2 <i>White Riot?</i>	68
1.3 Um olhar interseccional.....	72
1.4 <i>Blues, jazz, rock n' roll, soul music, funk, hip hop e heavy metal</i>	78
CAPÍTULO 2 – Masculinidades dissidentes e performance queer em <i>American</i> da banda Pure Hell (1978).....	99
2.1 Um manifesto sonoro.....	99
2.2 “A primeira banda punk negra”: condições de produção de <i>American</i>	104
2.3 Uma ode punk às masculinidades negras dissidentes.....	126
CAPÍTULO 3- Identidades tensionadas: homens negros no <i>hardcore/punk</i> dos anos 1980.....	146
3.1 Bad Brains: da transgressão à homofobia.....	146
3.2 “Hellnation” (1985) de Peligro e Dead Kennedys.....	172
3.3 “Another Wrong” (1985) de Dag Nasty.....	190
3.4 “Tylenol” (1989) de Swiz.....	210
CAPÍTULO 4 – Hipermasculinidade, violência e sexismo: os anos 1990.....	223
4.1 “Evil Dick” (1992) de Body Count.....	223
4.2 “Drink That Whiskey” (1996) de Wesley Willis Fiasco.....	255
4.3 “I Can't Stop Thinking About It” (1998) do The Dirtbombs.....	276
CAPÍTULO 5 – Narrativas insurgentes no punk negro contemporâneo (2000-2015).....	291
5.1 “Broke” (2005) de Whole Wheat Bread.....	291
5.2 “Don't tell me what to do” (2011) do Cerebral Ballzy.....	308
5.3 “Scum” (2015) do Minority Threat.....	319
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	339
FONTES.....	358
REFERÊNCIAS.....	360
APÊNDICE.....	393
1. Lista de bandas <i>afro/black punks</i> e/ou com integrantes negros/as.....	393

INTRODUÇÃO

O punk é um fenômeno cultural cataclísmico, uma imensurável ruptura histórica que tem sido interpretada de maneiras muito distintas desde que, na segunda metade dos anos 1970, irrompeu como um caminho possível para os proscritos que vagavam erráticos pelas ruas das grandes metrópoles no capitalismo tardio. Desencavando aspectos invisibilizados dessa força que tem operado microtransgressões nos ordenamentos da chamada “cultura ocidental”, ousarei contar uma história da presença de homens negros inseridos no punk estadunidense entre os anos de 1978 e 2015. Mesmo que quase todas as narrativas de origem da cultura punk permitam depreender suas raízes musicais afro-diaspóricas (Taylor, 2003, p. 54), ainda persistem as historiografias unívocas que falam do punk como uma “revolta branca” (Traber, 2007, p. 124-125), masculina e cujo alvo seria o *establishment* anglo-saxão cristão-protestante. Considerando esses fatores, intento ir além dessas perspectivas generalizantes que se tornaram quase inescapáveis.

A despeito de me referir ao punk como um fenômeno histórico e cultural de grandes proporções, não o faço sem ter em conta que ele é arquitetado sempre em escalas de ações e práticas sociais localizadas. Assim, manifesto a “natureza etnográfica” (Darnton Apud Hunt, 1992, p. 16) desta pesquisa inscrita no campo da história cultural e que intenta levantar “questões que tenham um valor geral, mas que dão origem a um amplo espectro de respostas diferentes” (Levi, 2018, p.22) em relação às masculinidades negras performatizadas na história do *afro/black punk*¹ estadunidense.

¹ A opção por utilizar a expressão *afro/black punk*, em vez de simplesmente *afro-punk*, parte de um direcionamento teórico, político e semântico que busca tensionar e expandir os sentidos cristalizados na terminologia mais difundida. A expressão “afro-punk” se consolidou enquanto rótulo identitário e midiático a partir do documentário *Afro-Punk* (2003), de James Spooner, e da plataforma cultural derivada dele. Contudo, tal uso acabou, em certa medida, se institucionalizando em torno de uma estética e de uma lógica de mercado cultural que, embora relevante para a visibilidade de artistas negros(as), também pode silenciar dissensos internos, apagando vozes mais críticas e experiências não alinhadas com os circuitos hegemônicos de produção cultural. Ao utilizar a grafia *afro/black punk*, com a barra diagonal, busco marcar uma cisão e uma aproximação entre dois vocábulos politicamente carregados. “Afro” remete a uma identidade diaspórica que evoca ancestralidades africanas e experiências negras nas Américas; “black”, por sua vez, convoca uma tradição de resistência racial, especialmente nos Estados Unidos, associada a lutas por autodeterminação, contracultura e enfrentamento às normatividades brancas. A barra entre os termos não indica apenas alternância, mas tensão produtiva, um esforço de manter em aberto as disputas por sentido em torno do que significa ser negro e *punk*, sem submetê-los a uma unificação redutora. Além disso, *afro/black punk* permite abarcar experiências e práticas que escapam ao escopo mais delimitado da marca comercial *Afro-punk*, ao mesmo tempo em que recoloca a ênfase no *punk* enquanto campo de contracultura, conflito e produção de identidades e subjetividades dissidentes, inclusive entre pessoas negras. Trata-se, portanto, de um gesto político que se recusa à comodificação da identidade e que privilegia a complexidade, a pluralidade e a instabilidade das formas negras de existência dentro e fora do *punk*.

Nessa perspectiva, esta tese não é focada em grandes narrativas explicativas causais de eventos (Weinstein, 2003, p. 186-187), mas é constituída também por camadas autoetnográficas, pois minhas experiências subjetivas enquanto homem negro e punk permeiam a investigação, influenciando a forma como interpreto e me conecto com o núcleo da análise. Essa perspectiva pessoal não apenas enriquece o estudo, mas também revela como minha identidade e trajetória dialogam com as questões de resistência, marginalização e representação presentes na cultura punk. Os detalhes narrativos e a análise cultural se entrelaçam na pesquisa ora apresentada (Heewon, 2016, p. 46), revelando intersecções entre minha experiência e as estruturas histórico-culturais nas quais estou imerso.

Com base nessas compreensões é que mergulho no tema das masculinidades negras informadas pela música *afro/black punk* estadunidense. O estudo se apoia em fonogramas como fontes de pesquisa, concentrando-se nas narrativas que manifestam as identidades de homens negros em canções de grupos punks formados por afro-americanos. Essa escolha fundamenta-se na compreensão das canções como artefatos culturais cuja densidade permite acessar as concepções, representações e performances da masculinidade negra no *afro/black punk* estadunidense. Desse modo, a seleção dos fonogramas não se deu de forma aleatória, mas foi orientada por critérios que buscassem contemplar tanto a diversidade temporal e estilística da produção punk protagonizada por homens negros quanto os enunciados que, nas letras, performances e sonoridades, formulam posicionamentos acerca das masculinidades em disputa. A delimitação do recorte cronológico e a curadoria das músicas analisadas, conforme se verá a seguir, respondem a esse compromisso analítico com a complexidade e a historicidade das formas pelas quais esses sujeitos se inscrevem ou são inscritos no *afro/black punk* estadunidense.

O recorte temporal desta pesquisa, que se estende de 1978 a 2015, corresponde a um intervalo que possibilita apreender tanto os momentos inaugurais quanto os desdobramentos e reformulações das expressões musicais e discursivas das masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense. O ano de 1978 foi escolhido como ponto de partida por registrar a gravação da faixa *American*, da banda Pure Hell, incluída no LP *Noise Addiction*, uma das primeiras manifestações fonográficas protagonizadas por músicos negros na história do punk. Trata-se de um marco que inaugura, nos limites da cultura punk, a possibilidade de se investigar como raça e masculinidade foram tematizadas, tensionadas e performadas desde os primeiros momentos dessa cena.

Esse recorte se encerra em 2015 com a análise da faixa *Scum*, da banda *Minority Threat*, lançada na fita cassete *Culture Control*. A opção por esse ponto de chegada não se deve simplesmente a uma escolha guiada pelo acaso, mas à potência política do grupo, cuja atuação assume abertamente uma militância antirracista, antipatriarcal e anti-heteronormativa. A banda articula música e discurso como formas de insurgência contra o racismo, o machismo, a homofobia, a misoginia e outras estruturas opressivas, ao mesmo tempo em que se manteve próxima das pautas de movimentos raciais ativos no período, como o *Black Lives Matter*. Assim, essa banda representa uma inflexão significativa na história das masculinidades negras no punk, ao afirmar uma identidade que não apenas desvia dos modelos hegemônicos de virilidade, mas os confronta de modo explícito e organizado.

Ao longo desse intervalo de quase quatro décadas, foram analisadas 18 faixas em 13 obras fonográficas (entre LPs, CDs e fitas cassete), lançadas por diferentes bandas que tiveram músicos negros em sua formação dentro desse recorte². O *corpus* da pesquisa reuniu, portanto, os fonogramas a seguir: *American* (1978), do Pure Hell; *Attitude* (1982), *Banned in D.C.* (1982), *Joshua's Song* (1983) e *Don't Blow Bubbles* (1989), dos Bad Brains; *Hellnation* (1985), do Dead Kennedys; *Another Wrong* (1986), do Dag Nasty; *Tylenol* (1989), do Swiz; *Evil Dick* (1992), *Bowels of the Devil* (1992), *There Goes the Neighborhood* (1992), *KKK Bitch* (1992) e *Cop Killer* (1992), do Body Count; *Drink That Whiskey* (1996), do Wesley Willis Fiasco; *I Can't Stop Thinking About It* (1998), do The Dirtbombs; *Broke* (2005), do Whole Wheat Bread; *Don't Tell Me What to Do* (2011), do Cerebral Ballzy; e por fim, *Scum* (2015), do *Minority Threat*.

Este conjunto de fontes fonográficas não apenas tensiona os limites do entretenimento, como também proporciona material crítico para a escrita de uma história das masculinidades negras no punk. São músicas que revelam negociações, disputas e contradições em torno das normas de gênero e raça, oferecendo uma base sólida para a análise interseccional e para a reflexão sobre a constituição das subjetividades e identidades negras masculinas no interior do espaço contracultural em questão. Assim, considero que as fontes selecionadas atendem com êxito aos objetivos analíticos desta pesquisa.

² Na fase de levantamento das fontes, identifiquei uma diversidade de bandas *afro/black punks*, muitas das quais extrapolam as fronteiras dos Estados Unidos. Incluí, como apêndice, uma lista dessas bandas com o objetivo de propiciar uma melhor visualização da dimensão empírica da pesquisa, bem como da diversidade, dispersão geográfica e complexidade do campo investigado. Com esse mapeamento não busquei exaurir quantitativamente as expressões musicais do *afro/black punk*, mas evidenciar sua relevância e abrangência.

Além de ser um apreciador da sonoridade crua e visceral dessa vertente do punk, e de me sentir interpelado pelos discursos incisivos que ecoam das vozes desses artistas, optei por esse caminho porque as múltiplas camadas do artefato fonográfico (letras, timbres, entonações, andamentos, ritmos) carregam em si “longas e incontáveis vivências individuais e sociais” (Scherer, 2010, p. 247). São essas camadas que transformam a música não apenas em som, mas em testemunho, em resistência, em espelho de um mundo fragmentado que é contemplado pelos homens negros na cultura punk. Como bem ensina Marcos Napolitano, a música é “termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo, das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (2002, p. 78) e foi sempre com isso em mente que conduzi a escrita desta tese.

Além disso, os aspectos imagéticos das capas e iconografias dos discos desempenham um papel fundamental nessa análise, uma vez que materializam visualmente as narrativas e identidades construídas pela música, funcionando como recursos simbólicos que amplificam e complementam as mensagens sonoras. A partir desse entendimento, é necessário ter em conta que a pesquisa histórica que opte pela música como fonte deverá atentar para elementos outros que não a mera análise das letras das canções, uma vez que a música pode informar também sem o intermédio das palavras (Brito, 2007, p. 212-213). Cabe explorar também os elementos não verbais do artefato fonográfico — timbres, ritmos, silêncios —, pois a música comunica, existe e resiste mesmo quando as palavras não são suficientes. A respeito desses entrelaçamentos de camadas na música, Anselmo Sobrinho ensina:

Por sua natureza múltipla, a música sugere diálogos e caminhos não só entre as letras e arranjos, mas também na relação com os encartes dos discos e eventos (reais ou imaginários) que ela narra. Mais que isso, a música articula tempos diferentes num debate sempre aberto a novas perspectivas e incursões. Ela tem especial valor para os historiadores na medida em que pode servir de termômetro – e nunca espelho ou representação fiel – de uma determinada época, indica fios a serem puxados para que, a partir deles, possamos desenhar uma determinada trama (2013, p. 21).

Ou seja, as capas e iconografias dos discos não são meros adornos, mas expressões visuais que cristalizam as narrativas e identidades sonoras, atuando como símbolos que amplificam e dialogam com as mensagens musicais. Assim, uma pesquisa histórica que elege a música como fonte deve ir além das letras, explorando também os elementos não verbais.

Em síntese, o que está proposto nesta pesquisa é colocar a música *afro/black punk* em perspectiva histórica, atentando para o fato de que essa música é reveladora de seus códigos e valores em escalas subjetivas e coletivas. Como artefatos fonográficos urdidos na cultura punk, os álbuns de bandas *afro/black punks* não cumprem estritas funções de produzir deleite estético,

são pensados para expressar coisas para além da dimensão lírica das canções. Letras, *riffs*, entonações vocais, distorções, dissonâncias, andamentos, *design* gráfico dos LP's, a atitude das bandas nas *gigs* (shows punks), declarações dadas em entrevistas, todos esses são elementos de um mesmo discurso demarcado pela recusa e a crítica em relação ao ordenamento cisheteropatriarcal-racista-capitalista da nação estadunidense.

É conveniente, nesse sentido, explicar que esta tese reflete esforços feitos nos últimos anos no campo específico da história e na ampla seara das Ciências Sociais para se explorar mais detalhadamente os marcadores sociais da diferença de raça, classe, gênero e sexualidade na cultura punk (Sabin, 2002; Traber, 2007; Nault, 2017). No entanto, o interesse acadêmico pelo punk não é algo recente e ainda nos anos 1970 o Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) da Universidade de Birmingham já se preocupava em produzir conhecimento acerca da então nascente cultura de rua (Bittencourt; Vieira, 2021, P. 1). Foi nesse mesmo período que o sociólogo Dick Hebdige apresentou uma análise das imbricações entre o punk e as racialidades brancas e negras em um capítulo que compõe a clássica obra *Subculture: The Meaning Of Style* (1979). Mais recentemente observou-se a delimitação do campo dos Punk Studies (Estudos do Punk) e a formação de redes internacionais de pesquisadores interessados nessa temática, a exemplo da criação da Punk Scholars Network³ em 2012, o que tem propiciado o acirramento dos debates sobre raça, racismo e outras questões interseccionais⁴ no punk.

Para analisar as masculinidades negras expressas nessas múltiplas camadas engendradas pelo *afro/black punk*, mobilizei referenciais teóricos dos Estudos de Gênero, dos *Black*

³ A Punk Scholars Network se organiza como um fórum internacional para debates entre pesquisadores acadêmicos ou independentes, promovendo conferências, publicações, palestras e outras atividades. A abordagem interdisciplinar da rede visa espelhar a multiplicidade de expressões do *punk*, portanto não é restrita aos círculos acadêmicos de pesquisadores. Desde 2020 a PSN organiza uma conferência global que inclui grupos de pesquisadores de diversos lugares do mundo como Reino Unido, Estados Unidos, Brasil, Colômbia, França, Indonésia e Austrália. Como informado no site da rede “[...] esses eventos refletiram uma ampla gama de temas críticos, incluindo cenas *punks* globais, históricas e contemporâneas, pedagogias *punks*, DIY, *punk* e espiritualidade, identidades e sexualidades, arte e estética *punk*, práticas curatoriais, *punk* e ruído, resiliência *punk* e o legado social e político do movimento Anarcho-Punk dos anos 1980” (ABOUT... 2023, tradução nossa). Ver <https://www.punkscholarsnetwork.com/about-punk-scholars-network>.

⁴ As interseccionalidades se referem à análise de como diferentes sistemas de opressão, racismo, sexismo, classismo, homofobia, por exemplo, interagem e se entrelaçam na vida das pessoas, produzindo experiências únicas de discriminação e privilégio. O conceito de interseccionalidade foi formulado por Kimberlé Crenshaw nos anos 1980, inicialmente para compreender como mulheres negras sofriam simultaneamente o impacto do racismo e do sexismo, escapando das categorias analíticas tradicionais. Desde então, tornou-se uma ferramenta teórica central para os estudos críticos de raça, gênero e outras formas de desigualdade social. Ver Crenshaw, Kimberle. Mapping the Margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, [S.L.], v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/1229039>.

Masculinity Studies (BMS) e dos Estudos Étnicos e Raciais, além de teorias do campo da história, adotando a abordagem interdisciplinar necessária a uma análise de tal complexidade. Com base nesse diálogo, pude demarcar a multiplicidade de mensagens veiculadas por grupos *afro/black punks*, revelando uma variedade de experiências masculinas negras, amoldadas por diferentes relações de poder e variáveis interseccionais. As matrizes feministas dos estudos de gênero (Scott, 1990; Medrado; Lyra, 2008; Butler, 2017; Santos, 2017; Zanello, 2020), também foram importantes pontos de apoio à investigação das políticas de masculinidade que são o núcleo desta investigação, já que através delas pude melhor visualizar as relações de poder que estabelecem os quadros normativos e hegemônicos de gênero e raça em relação às identidades subordinadas/marginalizadas, dentro e fora da cultura punk.

Tendo feito essas considerações, as perguntas-chaves a serem respondidas acerca das fontes de pesquisa são: O que esses fonogramas revelam sobre as masculinidades negras construídas no punk estadunidense? Como as identidades de homens negros americanos foram construídas, performatizadas e negociadas no *afro/black punk* estadunidense entre 1978 e 2015? De que maneira essas expressões musicais e performáticas desafiam ou reforçam as estruturas hegemônicas de raça, gênero e classe dentro da cena punk estadunidense? O que as narrativas que emergem desses fonogramas informam acerca dos ordenamentos históricos e culturais em que se assenta o “patriarcado supremacista branco capitalista imperialista”⁵ estadunidense (hooks, 2022, p. 24-25)?.

Responder a questões que envolvem as masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense demanda, intrinsecamente, a produção estratégica de um “fio de Ariadne”⁶ cuja

⁵ A noção de "patriarcado supremacista branco capitalista imperialista" é frequentemente usada nos campos da teoria social e dos feminismos para se referir às estruturas multifacetadas de poder que perpetuam a opressão e a desigualdade em várias camadas da sociedade estadunidense. Ela se refere ao sistema social em que os homens brancos dominam, controlam e têm poder sobre todas as mulheres, perpetuando a desigualdade de gênero e a hegemonia racial branca, que mantém a desigualdade racial e marginaliza as populações não brancas. Essa noção considera, ainda, que o capitalismo denota um sistema econômico em que a propriedade privada e o mercado livre dominam, resultando na exploração dos trabalhadores e na concentração de riquezas e poder nas mãos de poucos. Assim, também analisa a dominação política e econômica de nações capitalistas centrais sobre outras, frequentemente através da colonização, exploração e controle militar. A pensadora feminista bell hooks formula a ideia como forma de destacar a interseccionalidade das opressões. A compreensão de como esses sistemas se interconectam e se reforçam mutuamente contribui para o desenvolvimento de estratégias de resistência que contemplam não apenas uma forma de opressão, mas todas elas simultaneamente. Ao mencionar esta noção, assumo uma abordagem holística que considero fundamental para desconstruir/desnaturalizar as estruturas de poder e promover relações sociais mais justas e igualitárias.

⁶ A aplicação que dou aqui à expressão “fio de Ariadne” não é a mesma canonizada no campo da lógica filosófica. Remeto-me aos sentidos metafóricos do mito de Ariadne, filha do rei semideus cretense Minos. De acordo com o verbete “Ariadne” do Dicionário de Mitologia Grega e Romana, “Ao ver Teseu recém-chegado a Creta para tentar matar o Minotauro (vv.), Ariadne apaixonou-se por ele; querendo ajudá-lo, deu-lhe um novelo de linha que lhe permitiu entrar no Labirinto, morada do monstro, sem se perder, desenrolando o novelo à proporção que avançava, para saber por onde iria sair” (ver Ariadne. In: Kury, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*.

tessitura se faz pela inseparável sobreposição entre as categorias analíticas de “raça” e “gênero”. Parte-se do pressuposto de que as masculinidades negras, e em específico as que têm sido narradas na música punk, complexificam o funcionamento da ordem disciplinar do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista estadunidense. Para enfrentar tal complexidade analítica, foi necessário delinear um percurso metodológico capaz de operar com as camadas de tensão, ambiguidade e contraposição que atravessam a questão investigativa desta pesquisa.

Em primeiro lugar, tendo ancorado a pesquisa em pressupostos da História Cultural, assumo a perspectiva de que os sujeitos não apenas vivem a história, mas a narram, a sentem e a performam através de múltiplas redes de micropoderes e de práticas discursivas e simbólicas (O’Brien, 1992, p. 33-62). Nessa perspectiva, considero primordial salientar a importância da música enquanto fonte histórica para, como sugerido por pesquisadores do campo das Ciências Humanas e Sociais (Napolitano, 2002; Janotti Jr., 2004; Brito, 2007; Anselmo Sobrinho, 2013), tomá-la como vetor de sentido, investimentos afetivos, pertencimento, identidade e de modos de expressar o mundo que interessam ao historiador cultural. No que diz respeito a esse direcionamento, cabe enfatizar que Janotti Jr. (2004, p. 191) trouxe vultosas contribuições para evidenciar o caráter documental da música para se cartografar as sensibilidades e experiências subjetivas ou compartilhadas em fenômenos protagonizados por grupos sociais e culturais juvenis. De algumas contribuições do autor se pode depreender que os gêneros musicais, tal qual o *afro/black punk* estadunidense de que trato na presente tese, são fundamentados por processos de produção de sentidos, revelando a construção de experiências, afetos, gostos e posicionamentos dos sujeitos. Ainda que o trabalho de Janotti Jr. seja especificamente voltado aos modos de análise midiática da música popular para o consumo de massa, ele apresenta perspectivas muito valiosas para a compreensão da música como documento cultural e histórico.

Assim, o levantamento de um *corpus* de pesquisa baseado em música, como sugerido por Janotti Jr., pode servir à análise das convenções específicas de um determinado gênero musical, para o acesso a questões de interpretação, performance, autoria e contextualização

Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 195-196). Ao evocar essa imagem, quero chamar atenção para o fato de que as masculinidades negras são múltiplas e complexas (como a imagem do labirinto construída no mito). Logo essas identidades devem ser analisadas tendo em vista a infinidade de modos possíveis de generificação e racialização dos corpos de homens negros. É, precisamente, essa ideia que constitui o “fio condutor” ou o “fio de Ariadne” para a decodificação das especificidades de tais expressões de masculinidade, considerando uma perspectiva histórico-genealógica. As imagens fornecidas pelo mito de Ariadne servem também para pensar como são estabelecidos outros itinerários de existência para esses homens negros que aderem ao *punk*. Ou seja, o tal “fio”, além de ser tecido por diferentes experiências interseccionais que atravessam a negritude masculina, é como que uma guia para fora dos limites do “labirinto” instituído pelas masculinidades hegemônicas/dominantes.

dessa experiência, bem como para as formas de organização e percepção do tempo, do corpo e da coletividade em um dado gênero musical ou canção específica. Como bem diz o autor, “valores, gostos e afetos estão presentes nas expressões rítmicas das músicas, mas os modos como eles são estruturados pelos diversos gêneros ou canções é uma questão de aprendizado cultural” (2004, p. 200). Essas colocações destacam que tais dimensões não são naturais ou universais, mas moduladas social e culturalmente pela música e pelas convenções que ela sugere a seus adeptos. É precisamente nesse sentido que a proposta analítica do autor revela-se especialmente fecunda para o estudo do *afro/black punk* estadunidense, cuja inscrição no campo sonoro é atravessada por aprendizados culturais próprios, marcados por tensões raciais, experiências de marginalização e formas contra-hegemônicas de expressar a raiva, o desejo, a dor e a alegria. A partir dessa perspectiva, torna-se possível compreender como os sujeitos negros performam, através das sonoridades e ritmos do punk, modos singulares de subjetivação e resistência, posicionando a música como arena de disputas simbólicas, afetivas e políticas.

Como forma de conferir robustez à abordagem metodológica adotada nesta tese, na análise das letras evoquei também os pressupostos de uma análise do discurso foucaultiana/pós-estruturalista, atentando concomitantemente para uma leitura sensível às formas estéticas, ao ritmo, aos *riffs* e aos gestos performativos da música *afro/black punk* estadunidense, seguindo as indicações mencionadas por Janotti Jr. (2004). Com esses elementos combinados, a pesquisa valorizou a subjetivação e os processos de identificação através de uma perspectiva histórica e política assinalada pela vertente do punk analisada. Ao serem mobilizados em articulação com os estudos de masculinidade, de gênero, de raça e com os feminismos, especialmente os feminismos negros e decoloniais (Kimmel, 1998; Ikard, 2007; Connel; Messerschmidt, 2013; Neal, 2015; Butler, 2017; Vigoya, 2018; Collins; Bilge, 2021; hooks, 2022), esses aspectos sonoros e performáticos deixam de ser entendidos como meros efeitos estilísticos, passando a ser analisados como práticas discursivas que operam na constituição de sujeitos racializados e generificados.

Importa reconhecer, no entanto, que tais processos de identificação são atravessados por tensões e contradições, eles nem sempre resultam na contestação das normatividades. Ao contrário, determinadas vezes eles reiteram valores hegemônicos de masculinidade, como a virilidade compulsória, a dominação sexual ou o silenciamento das emoções. Assim, letras, *riffs* dissonantes, timbres ásperos e gestualidades corporais tornam-se pistas analíticas para captar não apenas movimentos de resistência, mas também as ambiguidades que marcam a performance das masculinidades negras, que oscilam entre a subversão e a reprodução de

imperativos normativos de raça, gênero e sexualidade. A escuta crítica, nesse contexto, torna-se uma via para tensionar as formas como afetos, identidades e estéticas são mobilizados tanto para desafiar quanto para manter estruturas de poder.

A proposta que fundamenta a presente tese volta-se, portanto, à indagação, à desconstrução/desnaturalização, bem como para a tarefa de fazer emergir as múltiplas concepções, sentidos e significados conferidos às masculinidades negras no conjunto de elementos – música, estética, performance – que compõem o *afro/black punk* estadunidense. Para tanto, uma atitude metodológica crítica e sensível à natureza polissêmica da música faz-se necessária para o mapeamento de suas camadas de sentido (Napolitano, 2002, p. 77-78). Isso implica recusar simplificações e mecanicismos analíticos, buscando identificar, ainda, as formas de inserção social e histórica da canção ou fonograma analisado. No uso da música como documento cultural e histórico, torna-se fundamental equilibrar a atenção às suas dimensões estéticas e simbólicas, evitando formalismos e reducionismos que destituam dessa fonte o seu caráter polissêmico. Como bem diz Moraes,

Para o historiador que está relativamente distante dos debates acalorados, das angústias científicas e discussões estritas da musicologia e da música propriamente dita, naturalmente se coloca como primeiro problema às investigações lidar com os códigos e a linguagem musical. Certamente esse é um problema sério, não o único, mas que deve ser superado. Essa dificuldade não pode ser impeditiva para o historiador interessado nos assuntos relacionados à cultura popular, como não foram, por exemplo, as línguas desconhecidas, as representações religiosas, mitos e histórias e os códigos pictóricos. Na realidade, essas linguagens não fazem parte de fato do universo direto e imediato do historiador, mas nenhuma delas impediu que esses materiais fossem utilizados como fonte histórica para desvendar e mapear zonas obscuras da história. Deste modo, mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (como ocorrem, por exemplo, com a linguagem cinematográfica, iconográfica e até no tratamento da documentação mais comum) (2000, p. 210).

A partir dessa reflexão inicial sobre os desafios enfrentados pelo historiador diante da linguagem musical que, como outras linguagens não-verbais, não pertence ao seu domínio direto e imediato, construí um conjunto de procedimentos metodológicos que me permitisse abordar criticamente os fonogramas, as letras e os registros performáticos produzidos por bandas *afro/black punk* nos Estados Unidos. A consciência da distância entre minha formação historiográfica e os domínios técnicos da musicologia não implicou a renúncia à análise musical, mas exigiu o desenvolvimento de estratégias interdisciplinares (Moraes, 2000, p. 214), e uma atenção refinada às possibilidades de leitura dessas fontes em suas dimensões sociais, políticas, sensíveis e culturais.

Tendo em conta essas questões, o primeiro passo metodológico que assumi foi encarar a música não apenas como objeto de contemplação estética, mas como prática social e histórica situada, carregada de intencionalidades. Com isso, tratei os fonogramas como documentos históricos e produções que articulam sonoridades, performances, discursos e imagens, sem dissociá-los das condições sociais de sua produção e circulação. Essa perspectiva me permitiu analisar o *afro/black punk* estadunidense não apenas em termos sonoros, mas como linguagem simbólica e prática de subjetivação (de construção de sujeitos), passível de ser interrogada nos termos da história cultural e dos estudos de gênero e raça.

Dado que o foco da tese recai sobre as masculinidades negras *afro/black punk* estadunidense, a escuta dos fonogramas foi acompanhada da leitura atenta das letras e da observação dos modos de performatividade vocal e instrumental, aspectos que, mesmo com limitações técnicas, podem ser analisados com base em referências cruzadas com bibliografia especializada, entrevistas e registros audiovisuais. Estabeleci, então, uma escuta orientada pelas questões fundamentais que procurei responder nesta pesquisa.

Além disso, organizei os critérios de análise em três eixos interligados. Com base nas recomendações de Napolitano (2002, p. 79), atentei para (1) a análise textual, centrada nas letras e nos temas recorrentes, com atenção especial às figuras de masculinidade projetadas; para (2) a análise performática, sonora e visual, que incluiu os timbres, ritmos, articulações vocais e modos de presença sonora, associando-os às expressões de identidades negras masculinas. Essa etapa da análise se deu paralelamente ao exame das capas de álbuns, logotipos, fotografias promocionais e demais elementos iconográficos, considerados enquanto construções visuais de identidade e expressão estética (Anselmo Sobrinho, 2013, p. 21). Por último, confrontei esses elementos com uma (3) análise contextual, que buscou compreender os artistas do *afro/black punk* estadunidense e suas produções dentro de suas trajetórias históricas, seus circuitos culturais e suas relações com o campo mais amplo das culturas negras nos Estados Unidos.

Em relação aos critérios usados para analisar as músicas que constituem as fontes desta pesquisa, adotei a perspectiva que parte da compreensão da “dupla natureza” (Napolitano, 2002, p. 80), verbal e musical, da canção. Assim, atentei para a ideia de que, no momento da escuta e da composição, texto e som se tornam indissociáveis. Nessa perspectiva, Napolitano ensina:

O efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical é que deve contar, pois é a partir deste efeito que a música se realiza socialmente e esteticamente. Palavras e frases que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico, entre outros elementos (2002, p.80).

Desse modo, a canção é entendida aqui como uma forma estética singular, em que palavras e sons emergem de modo articulado, produzindo sentidos que não podem ser plenamente apreendidos separadamente. As letras foram examinadas enquanto construções poéticas e discursivas, perpassadas por recursos de linguagem, estratégias de enunciação e mobilização de afetos. Simultaneamente, foram observados os elementos musicais como ritmo, melodia, harmonia, timbre e andamento, elementos que estruturam a forma sonora e intensificam a expressividade. A análise voltou-se, assim, para a articulação verbo-musical das canções, buscando compreender como palavra e som se entrelaçam, seja por meio de correspondências rítmicas, modulações vocais, pausas estratégicas ou interferências instrumentais que atribuem novos sentidos ao texto cantado. Nesse sentido, considere também a dimensão performática, ou seja, a presença da voz, do corpo e da fisicalidade do gesto sonoro na gravação e na entrega vocal. Por fim, busquei inserir a canção em seu contexto histórico, social e político, investigando as condições de sua produção e circulação, bem como os discursos que atravessam sua escuta e os códigos culturais que mobiliza. Esse método, inspirado nas reflexões dos autores mencionados, permitiu abordar as canções enquanto lugares de uma linguagem composta e sensível, cuja força está justamente na fusão entre palavra, som e performance.

Para melhor visualização dessas camadas, elaborei quadros de análise de cada canção com base nas premissas colocadas anteriormente, resultando em um modelo que é exemplificado a seguir:

Quadro de Análise Verbo-Musical e Performático da Canção

CANÇÃO	DIMENSÃO DE ANÁLISE	DESCRIÇÃO/OBSERVAÇÕES
<i>AMERICAN – PURE HELL</i> I pledge allegiance to the fags of the United States Of America / And to the fagpublic for which it	Poético- discursiva	Paródia crítica do juramento de fidelidade à bandeira dos Estados Unidos, subvertendo seus termos com palavras como <i>fags</i>, <i>hell</i> e <i>dogs</i>, o que opera uma desestabilização radical da norma patriótica e heteronormativa; Uso de anáfora (<i>American...</i>) e repetição enfática que cria um efeito de afirmação desafiadora; Tom confrontador e irônico, revelando um discurso antissistêmico e dissidente, com carga crítica à moral conservadora.

stands / One nation, under hell,
 indivisible / With liberty and
 justice for dogs / American /
 That's what I am / American /
 And I don't give a damn /
 American / That's who I am /
 American / And I don't give a
 damn / And I'm anti-social,
 intensive care / And i find that
 everywhere / I'm wild, so wild,
 I'm crazy / I'm wild, so wild, I'm
 crazy

Musical-sonora

Ritmo acelerado direto, típico do punk *rock*, reforçando o caráter agressivo e disruptivo da letra; Timbres cortantes, guitarras distorcidas e vocais intensos que acentuam a violência expressiva e a performance de transgressão, tensionando o sentido literal da letra; Repetição sonora da palavra *American* em expressões vocais que contribuem para a ironização da masculinidade hegemônica e da identidade nacional afirmada.

Performática

Entonação vocal raivosa e cortante que comunica uma presença corporal que encarna a recusa e a provocação; Há uma fisicalidade implícita na entrega vocal, com possíveis gestos imagináveis de escárnio, desafio e afronta; A performance encena o "selvagem" e o "louco" como forma de reapropriação e inversão de estigmas atribuídos a corpos dissidentes.

Verbo-Musical

A fusão entre letra e som intensifica a crítica da letra. O conteúdo poético de contestação é ampliado pela sonoridade agressiva e pela performance que imprime urgência; A repetição e a variação no ataque vocal de *American* criam camadas de sentido, ora zombeteiras, ora furiosas, ora afirmativas, revelando uma identidade em disputa; Os elementos instrumentais funcionam como forças de tensão que não apenas acompanham, mas desorganizam o texto cantado.

Contextualização
 Histórica e
 Política

Gravada por uma banda punk formada por afro-americanos nos anos 1970, *American* articula uma crítica frontal ao nacionalismo branco, ao conservadorismo sexual e ao imperialismo cultural estadunidense; O uso da linguagem provocativa e da performance punk atua como denúncia dos processos de exclusão e normatização racial e sexual; O contexto de surgimento do *afro/black punk* está diretamente ligado às lutas por visibilidade e resistência de corpos racializados e dissidentes nos anos 1970..

Fonte: Elaborado pelo autor.

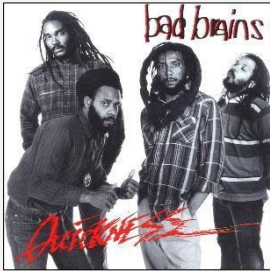
Já na etapa de análise focada nas capas dos álbuns, levei em conta recomendações surgidas no campo da musicologia histórica. De acordo com Castagna (2008), uma das principais subdivisões desse campo é a iconografia musical, entendida aqui como o estudo de imagens relacionadas à prática, à representação e à materialidade da música em contextos históricos diversos, possibilitando a leitura de signos visuais como parte integrante da experiência musical. Esse procedimento, mais que mera descrição da imagem, focaliza os significados daquilo que elas informam (Castagna, 2008 Apud Resende, 2015, p. 72), ajustando-se de modo muito conveniente ao direcionamento da análise do discurso foucaultiana/pós-estruturalista que, em parte, embasa esta pesquisa.

Nessa perspectiva, no que tange à análise iconográfica das capas dos discos, a metodologia que fundamenta a presente pesquisa também dialoga com a iconologia de Erwin Panofsky (1976)⁷. Ao investigar particularmente as obras artísticas do Renascimento, Panofsky propôs um método interpretativo em três níveis distintos. O primeiro, denominado por ele de abordagem "pré-iconográfica", refere-se à apreensão imediata dos elementos formais que compõem a imagem, ou seja, aos motivos visuais reconhecíveis antes de qualquer contextualização cultural ou simbólica (Panofsky, 1976, p. 50). Em seguida, ocorre a análise iconográfica propriamente dita, momento em que o intérprete identifica temas, narrativas, personagens e alegorias representadas, recorrendo ao repertório de convenções visuais compartilhadas em determinada cultura (Panofsky, 1976, p. 51). No entanto, Panofsky enfatiza que é preciso ultrapassar esses dois níveis e adentrar um patamar mais profundo de significação, voltado à compreensão dos valores simbólicos e das estruturas de pensamento que permeiam a criação e a recepção da obra. Esse terceiro nível, que ele denomina de análise iconológica, busca desvendar os significados essenciais e os conteúdos culturais subjacentes, ancorando a interpretação na mentalidade histórica em que a obra foi concebida.

Com base nessas indicações assinaladas por Panofsky, elaborei quadros de análise para as capas de cada um dos álbuns, de acordo com o modelo a seguir:

⁷ Esse recurso metodológico é utilizada nesta pesquisa de modo acessório, especialmente para orientar a análise das capas de discos e iconografias das bandas *afro/black punks*. Embora essa abordagem contribua para enriquecer a compreensão das relações entre forma, conteúdo e contexto, não foi aplicada em toda a sua extensão, uma vez que o foco central da investigação são as letras e as músicas, consideradas como produções discursivas e performáticas fundamentais para a construção de sentidos da masculinidade no campo do *afro/black punk*.

Quadro de Análise de Imagem

CAPA DO ÁLBUM	NÍVEL DE ANÁLISE	DESCRIÇÃO
	Pré-iconográfico (Descrição formal e reconhecimento dos elementos visuais de forma primária).	Observa-se uma fotografia em preto e branco com quatro homens negros de expressão séria, usando roupas casuais (camisas de botão, listradas ou xadrez), a maioria com dreadlocks. O fundo é branco e limpo. A tipografia do nome da banda (<i>Bad Brains</i>) e do álbum (<i>Quickness</i>) tem traços irregulares e agressivos.
	Iconográfico (Identificação dos motivos e temas convencionais, símbolos reconhecíveis e sua codificação cultural).	A composição remete diretamente à estética mais comum do <i>hardcore</i> estadunidense dos anos 1980. Observa-se o uso de uma tipografia "rasgada" e a ausência de cenários elaborados, traços estéticos comuns do estilo. As roupas e os <i>dreadlocks</i> indicam também uma vinculação ao rastafarianismo e à cultura do <i>reggae</i> .
	Iconológico (Interpretação dos significados simbólicos e contextuais mais profundos da imagem, com base em conhecimento histórico-cultural e teórico).	A imagem articula elementos da cultura negra ao fundir elementos do punk e do <i>reggae</i> , tensionando expectativas raciais em ambos os campos. Os Bad Brains reconfiguram a visualidade dominante do <i>hardcore/punk</i> , frequentemente associada a corpos brancos. A capa expressa uma resistência simbólica ao normativo do espaço cultural em que estavam inseridos, comunicando, em sua estética e postura, um posicionamento insurgente contra padrões hegemônicos de representação do punk na década de 1980.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim, estando a pesquisa situada na confluência entre a história cultural, os estudos de masculinidades negras e a análise musical, adotei um procedimento comparativo e relacional entre essas três searas, buscando não apenas identificar os conteúdos explícitos das canções, mas mapear as camadas simbólicas e contraditórias presentes nas expressões musicais e discursivas. Tais procedimentos metodológicos me permitiram construir uma abordagem sensível às ambiguidades, aos silenciamentos e às potências presentes nas fontes musicais, respeitando suas especificidades, mas também interpretando-as como parte de um processo

histórico mais amplo de disputa por representações e por reconhecimento da presença negra no punk.

Como fica evidente, o direcionamento metodológico da análise demandou o uso de outras fontes como entrevistas, capas de álbuns e fotografias promocionais de artistas *afro/black punks* dos Estados Unidos para conferir maior substância à pesquisa. Essas fontes complementares integradas ao *corpus* documental foram de fundamental importância na historicização das canções, fontes primárias deste trabalho historiográfico. A relevância desses documentos deriva do fato de que eles integram discursos de subjetivação e produção de memória indispensáveis para o cotejo das fontes primárias: capas, logotipos, fotografias, materiais gráficos e entrevistas foram, assim, interpretados como construções visuais de identidade, memória enunciação estética de corpos de homens negros no punk, considerando seus gestos, signos e performances de masculinidade.

Esse enfoque metodológico pressupõe que as fontes analisadas sejam compreendidas como práticas de memória que articulam narrativas do passado a formas específicas de constituição das identidades e subjetividades. Conforme argumenta Halbwachs (1990, p. 9), a memória individual está sempre inserida em quadros sociais de memória, o que significa que os relatos e imagens mobilizados por esses sujeitos não apenas rememoram vivências, mas são moldados por pertencimentos coletivos, disputas simbólicas e lugares sociais ocupados no presente. As entrevistas e demais registros não funcionam apenas como documentos de eventos, mas como performances que constroem identidades e reelaboram sentidos sobre a experiência de ser negro, homem e punk nos contextos históricos e culturais em que os fonogramas analisados foram produzidos. Nesse sentido, a memória opera como uma via privilegiada para o acesso às identidades e subjetividades, não como essência ou interioridade pura, mas como narrativa atravessada por conflitos, silêncios e estratégias de representação. Como destaca Ricoeur (2016, p. 133), a memória se vincula à maneira como atribuímos sentido às experiências vividas e aos elementos que nos cercam, sejam heranças culturais, sejam eventos contemporâneos, recorrendo tanto aos conhecimentos previamente acumulados quanto à capacidade imaginativa de elaborar respostas diante do inédito. Ou seja, o “lembrar” é sempre também representar e reinterpretar e nesse ato estão implicadas tanto afetos, quanto posicionamentos políticos e dados das identidades e subjetividades dos sujeitos.

Essa perspectiva de leitura das fontes permitiu observar como os sujeitos imersos no cenário *afro/black punk* estadunidense constroem versões de si que oscilam entre o desejo de reconhecimento e a crítica à norma, entre a reprodução de valores hegemônicos e tentativas de

ruptura. Michael Pollak (1989, p. 5) enfatiza que as memórias também expressam experiências de dominação e estigmatização, constituindo-se como espaços de resistência simbólica a partir do que ele denomina “lembranças dissidentes”. Assim, as fontes complementares analisadas nesta tese revelam-se não apenas como registros do vivido, mas como testemunhos sensíveis e contraditórios da construção de identidades e subjetividades de homens negros no interior do universo cultural do punk.

A metodologia de análise das canções de grupos *afro/black punks* apresentadas nesta tese também foi desenvolvida a partir de um diálogo contínuo com referenciais teóricos dos estudos feministas e de gênero, com ênfase nas contribuições de feministas negras (Collins, 2004; Davis, 2016; Lorde, 2019; hooks, 2019a) e nas formulações do campo dos *Black Masculinity Studies* (BMS) (Staples, 1978; Gordon, 1997; Johnson, 2003; Neal, 2015; Ellison, 2020; Young, 2021; Ross, 2022). Essa escolha permitiu realizar uma leitura interseccional que considera as múltiplas camadas de opressão e subjetivação racializadas e generificadas que se revelam nas canções, além de fornecer ferramentas críticas para problematizar as representações e performances das masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense. O cotejamento entre teoria e análise musical buscou não apenas interpretar o conteúdo das letras, mas também compreender como as sensibilidades expressas nas composições tensionam ou reproduzem normas sociais em torno da raça, do gênero e da sexualidade no *afro/black punk* estadunidense.

Por fim, no que diz respeito ao método de análise das fontes sobre as quais me debrucei, busquei inscrevê-las no amplo espaço da história e da cultura dos Estados Unidos, compreendendo as condições sociais, políticas e culturais que moldam as experiências e expressões das masculinidades negras nos diferentes contextos em que essas canções foram compostas. Tal abordagem permitiu perceber como as combinações verbo-musicais-estéticas presentes nas obras analisadas emergem de dinâmicas históricas específicas. São aspectos que refletem, elaboram ou contestam discursos hegemônicos sobre o que é ser um homem negro adepto da cultura punk em uma sociedade marcada por desigualdades estruturais como no caso dos Estados Unidos da América.

Tendo exposto os pressupostos metodológicos da pesquisa e antes de partir para a tentativa de responder às indagações que a impulsionam, julgo conveniente explicar a que desejo me referir quando falo de *afro/black punk*. O termo *afro-punk* ganhou visibilidade a partir do documentário *Afro-punk: The Movie* (2003), dirigido por James Spooner, que inicialmente sintetizou as demandas de punks afro-americanos e trouxe à tona as experiências

de sujeitos negros cujas subjetividades se interseccionam com o pertencimento à cena e à identidade punk (Duncombe; Tremblay, 2011, p. 295). Por seu turno, o que se convencionou chamar de cena *afro-punk* começou a se organizar na primeira década do século XXI. Todavia, cabe ressaltar que presença negra no punk não é um acidente histórico, mas uma constante que remonta às origens do movimento. Bandas como Pure Hell (Filadélfia), Cult Heroes (Michigan), Bad Brains (Washington D.C.), Void (Colúmbia), Red C (Washington D.C.) e Final Conflict (Minnesota) pavimentaram o caminho para o surgimento de uma cena punk negra mais estruturada e consciente de suas demandas raciais e de gênero. No decorrer desse processo, foram criados espaços não necessariamente físicos, mas carregados de simbologias e de práticas políticas e afetivas, onde a interseccionalidade das identidades de pessoas negras punks encontra ressonância, fazendo da música um veículo que narra contradições e dores, mas também resistências e transgressões (Thompson, 2010). Como bem ensina Elizabeth Stinson,

O afro-punk é visto como uma ramificação necessária do punk como um todo. O documentário *Afro-punk*, de James Spooner, começa a capturar essas vertentes de contradição e perspectivas múltiplas do punk rock, ao mesmo tempo em que forma um espaço suplementar. [...]. Em determinado momento no filme, os punks entrevistados falam sobre o que ouvem de seus amigos punks brancos, incluindo comentários como "minha política transcende raça e gênero". Que tipo de "política" transcende raça e gênero? Essa questão torna-se o ponto crucial para finalmente desenterrar o político no punk e transformar o punk em um espaço de negociação. (2012, p. 292).

Um ponto importante que deve ser destacado acerca do *afro-punk* é que ele não deve ser encarado como um simples “estilo musical” ou estritamente como uma sonoridade que compõe um subgênero do punk. Mais do que música inventada e praticada por jovens negros e negras “rebeldes”, o *afro-punk* se configura como um poderoso suporte de difusão de linguagens e pedagogias anticapitalistas, antissexistas, anti-homofóbicas, antiespecistas e antirracistas, que ressignificam as subjetividades e identidades de pessoas negras nos espaços em que operam. Estética e musicalmente, a variedade estilística explorada no *afro-punk* é muito grande. Em termos gerais,

[...] o punk rock negro simboliza mais do que uma obsessão por um gênero específico. Ele demanda uma abertura da sociedade americana para incluir outras, mais maleáveis, definições de negritude. A mensagem de realidades alternativas para os afro-americanos é aquela que abrange vários gêneros musicais, bem como experiências sociais (Thompson, 2010, p. 74).

Não obstante, importa destacar que mesmo propiciando variedade estética e ambientes mais inclusivos e diversificados, a ideia inicial que orientava o *afro-punk* se distorceu com o passar do tempo (Ibrahim, 2017, online). Originalmente pensado por James Spooner como a

invenção de um mundo possível dentro de uma cultura de rua que abrange variadas estéticas e cujas práticas foram historicamente embranquecidas, o termo *afro-punk* acabou inscrito na lógica do "multiculturalismo comercial"⁸ (Hall, 2003), nomeando hoje um festival patrocinado por grandes marcas, inacessível e desinteressante a qualquer um que, de fato, compreenda e seja parte da cultura punk.

O fato de o termo *afro-punk* ter sido popularizado em tempos mais recentes, bem como de ter seus significados distanciados de uma ética anticomercial/anticapitalista, me impeliu a optar por me referir ao núcleo das reflexões da presente tese por meio da expressão *afro/black punk*. Esse é um termo que emprego para falar não apenas da música, mas também de toda diversidade de práticas que envolvem os punks afro-americanos dos anos 1970 até o presente histórico. O termo que adoto se refere a um projeto complexo que oscila entre operar segundo os interesses do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista estadunidense e transgredir os pilares que o estruturam, desafiando a ampla comunidade punk a confrontar suas próprias contradições.

As dinâmicas descritas anteriormente inscrevem o *afro/black punk* em processos nos quais raça, racismo e questões de gênero têm complexificado a construção das identidades dos homens afro-americanos. A história dos Estados Unidos da América atesta esse intrincado decurso. Do escravismo à Guerra de Secessão no século XIX, da Reconstrução ao *Jim Crow* e do Movimento dos Direitos Civis nos anos 1960 até as recentes mobilizações do Black Lives Matter, as masculinidades negras têm sido reformuladas de modos diversos (Richardson, 2010). Elas têm sido ressignificadas e transcodificadas⁹ na prática e simbolicamente (Hall, 2016), algumas vezes se adequando à ordem patriarcal branca, outras resistindo à sua ação perniciosa.

⁸ A edição brasileira do festival Afro-Punk, por exemplo, é praticamente inacessível aos punks periféricos de pele escura. Nesse caso, a branquitude hegemônica, detentora do capital, venceu momentaneamente a batalha discursiva, lucrando enquanto alguns dos nossos caem na ilusão de que podem usar as “ferramentas do senhor” para “derrubar a casa grande”, como diria Audre Lorde (2019). Com essa abordagem, muito da força original do Afro-Punk foi arrefecida, pois ao ser incorporado ao *mainstream*, teve seu caráter contestador diluído. O que antes era um espaço para discutir racismo, opressão e marginalização pode se tornar apenas mais um produto de consumo, onde a aparência e o estilo são valorizados em detrimento do conteúdo e da mensagem.

⁹ Apoiado nas teorias de Bakhtin e Volosinov, Stuart Hall observa que a transcodificação consiste na “tomada de um significado existente e sua colagem em um novo significado (exemplo, “*Black is Beautiful*”) (2016, p. 212). Assim, estereótipos do período escravista – como os do homem negro infantilizado e emasculado – deram lugar a outros como os do *gangsta* negro de ações “hiperbólicas, exageradas, exorbitantes, absurdas, megalômanas” (Santos, 2017, p. 126) e falocêntricas. A mera inversão do estereótipo, portanto, em muitos casos não é suficiente para neutralizar os efeitos da estereotipagem racial (nesse caso, erigem-se novos estereótipos negativos e a ação dos sujeitos permanece como reprodutora dos mesmos padrões do patriarcado branco). Hall se refere ainda a outras duas estratégias de transcodificação de estereótipos: a substituição de imagens negativas por imagens positivas de pessoas negras e a contestação a partir da esfera da representação. “O problema da estratégia do positivo/negativo é que, embora a adição de imagens positivas ao repertório amplamente negativo do regime dominante de representação aumente a diversidade com que “ser negro” é representado, o aspecto negativo não é

É preciso enfatizar que as masculinidades negras são passíveis de resignificação e transcodificação em razão de serem expressões de gênero (*gender*). Em vista disso, as masculinidades correspondem a múltiplas possibilidades de identificação e não devem ser compreendidas como fixáveis *a priori* (Butler, 2017, p. 121). Como se pode inferir daquilo que ensina Januário (2016), o gênero escapa às definições binárias de masculino e feminino. Se apoiando no pensamento de Foucault, a autora ensina que “o gênero pode ser entendido como um saber. E havendo uma relação inseparável entre saber e poder, o gênero estaria ligado às relações de poder” (Januário, 2016, p. 25). Cabe considerar, portanto, que o gênero é uma tecnologia de poder, um elemento normativo que regula os corpos e as condutas através de discursos e práticas sociais. Ele institui hierarquias, privilegiando certas performances e marginalizando outras.

Nesse sentido, o entendimento de gênero como uma identidade natural ou essencial é profundamente problematizado. Como afirma Butler,

[...] o gênero não é de forma alguma uma identidade estável ou um *locus* de agência do qual diversos atos procedem; ao contrário, é uma identidade tenuemente constituída no tempo – uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos (1988, p. 519, tradução minha).

Essa formulação permite compreender o gênero e, por conseguinte, as masculinidades negras, como processos dinâmicos, moldados por práticas reiteradas e sujeitas a deslocamentos, rupturas e reinvenções. Ou seja, como um efeito da repetição de normas, gestos, condutas e discursos que, ao se reiterarem ao longo do tempo, produzem a aparência de uma identidade estável, o gênero recusa enquadramentos rígidos. Assim, em oposição às concepções essencialistas, Butler sustenta que o gênero não é um traço interno, estável ou imutável dos indivíduos, mas uma identidade fabricada e instável, instituída performativamente em contextos históricos e socioculturais específicos. Como pano de fundo de tais afirmações feitas por Butler, está uma recusa da separação clássica entre "sexo" (como dado estritamente biológico) e "gênero" (como dado cultural), mostrando que ambos são igualmente construções discursivas e normativas. O que se entende como "sexo", longe de ser um dado da natureza, também é regulado por práticas sociais e linguagens que atribuem sentidos ao corpo. Assim, o próprio

necessariamente deslocado (Hall, 2016, p. 218). A outra estratégia se daria no campo das representações, considerando a impossibilidade de fixá-la, a desconstruindo e desnaturalizando. Trata-se de “fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios. Em vez de evitar o perigoso terreno aberto pelo entrelaçamento entre sexualidade, gênero e “raça”, contesta de forma deliberada as definições sexuais e de gênero dominantes da diferença racial que operam sobre a sexualidade dos negros” (Hall, 2016, p. 219).

corpo é moldado e inteligível apenas dentro de uma matriz de poder que o organiza segundo códigos binários e hierárquicos.

Nesse quadro, as normas de gênero operam de modo a naturalizar a relação entre sexo e gênero, fazendo com que a genitália determine automaticamente uma identidade de gênero e, a partir dela, um lugar social. Trata-se de uma lógica binária e hierárquica que estabiliza o masculino como ativo, racional e dominante, e o feminino como passivo, emocional e subordinado, reduzindo a diversidade das existências possíveis a formas normativas de subjetivação.

Essa crítica é reiterada por Butler ao afirmar que

[...] se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (Butler, 2017, p. 236).

Com isso, a autora desestabiliza qualquer noção de autenticidade ou origem do gênero, deslocando o foco para os regimes de verdade que o sustentam e para os modos e processos de subjetivação que nele operam. Compreender as masculinidades negras como performances estilizadas de gênero implica reconhecer que elas são também formas de representação, no sentido de produção de sentido pela linguagem. Ou seja, essas masculinidades não são reflexo de uma identidade “fixa”, mas efeitos de discursos e práticas que operam sobre corpos marcados racial e historicamente. A linguagem, entendida aqui em sentido amplo, incluindo gestos, visualidades, posturas, modos de vestir e falar, produz inteligibilidade social para esses corpos, atribuindo-lhes lugares e expectativas. Nesse processo, o corpo negro masculino é frequentemente aprisionado por estereótipos que o associam à virilidade agressiva, ao hipersexualizado ou ao delinquente, restringindo as formas legítimas de subjetivação. No entanto, por serem produzidas discursivamente, essas representações podem ser tensionadas e ressignificadas. A performance, enquanto repetição não idêntica de normas, abre a possibilidade de reverter os sentidos dominantes e afirmar outras formas de masculinidade, menos normativas, mais plurais e resistentes às codificações hegemônicas de gênero e raça.

A noção de subjetivação nos conduz a uma melhor compreensão dos modos como essas representações transitam em uma via de mão dupla entre o interno e o externo ao sujeito, produzindo a “experiência de si” em uma dada subjetividade. Como bem explica Foucault, a subjetivação é “o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais exatamente de uma subjetividade, que evidentemente é uma das possibilidades dadas de organização de uma

consciência de si” (1984b, p. 137). Nessa perspectiva, a subjetividade se constitui como resultado de um processo de subjetivação, ou seja, é algo que se transforma a todo momento e que se constitui ao longo do tempo. Cada experiência que dá forma a uma subjetividade está ligada a modos específicos e historicamente situados de vivenciar e construir a relação consigo mesmo. Isso significa que o “fazer-se sujeito” depende das condições sociais, culturais e políticas em que os indivíduos estão inseridos.

A compreensão do gênero como performance e da subjetividade como produção histórica nos leva à noção foucaultiana de “dispositivo”. A perspectiva de Foucault sobre o “dispositivo” é parte do instrumental analítico da obra *História da Sexualidade*, mas o conceito é melhor definido em uma entrevista do ano de 1977, em que o autor coloca que se trata de

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (2018. p. 364).

Os dispositivos não apenas distribuem lugares e funções, mas moldam modos de ser, perceber e agir no mundo, operando como verdadeiras engrenagens na produção das subjetividades. No caso das masculinidades negras, o dispositivo de gênero articula-se com dispositivos de racialização e sexualidade, produzindo sentidos específicos para os corpos negros. Esses corpos passam a ser atravessados por normas que os leem e regulam a partir de signos de virilidade, força, criminalidade ou hipersexualidade, signos historicamente construídos e reiterados em discursos médicos, jurídicos, pedagógicos e midiáticos. Assim, a performance de gênero é sempre atravessada por relações de poder e inserida em dispositivos que operam como regimes de verdade sobre quem pode ser reconhecido como sujeito legítimo. A possibilidade de ruptura ou ressignificação dessas masculinidades se inscreve, portanto, nos limites e brechas desses próprios dispositivos, onde a repetição não idêntica das normas pode fazer emergir formas de existência menos aprisionadas às codificações dominantes. As músicas de grupos *afro/black punks* operam como arenas de disputa simbólica, em que representações hegemônicas de masculinidade negra podem ser tanto reiteradas quanto desafiadas. Embora alguns desses grupos reproduzam, ainda que de forma ressignificada, os mesmos estereótipos que pretendem subverter, como o culto à virilidade agressiva, à hipersexualização ou à dominação, outros encenam performances que confrontam diretamente o imaginário dominante, reconfigurando os signos disponíveis para a constituição de subjetividades masculinas negras e inventando formas de existência menos aprisionadas aos códigos

normativos de gênero e raça. A repetição não idêntica, nesse contexto, revela-se ambígua, já que pode reforçar a norma, mas também abrir fissuras nos dispositivos de subjetivação, permitindo o surgimento de novas formas de representação e experiência de si.

Assim, como tudo o que é articulado em meio a relações de saber-poder, o gênero é também um campo de resistência, onde as normas são desafiadas e reconfiguradas. Portanto, não é um dado natural, mas uma arena de disputa política e histórica. Nessa toada, Santos (2017) argumenta que gênero é um ideia que remete a

[...] um signo vulnerável às escolhas subjetivas dos sujeitos, mas tais escolhas não são completamente livres pois as agências estão restringidas às matrizes da cisgeneridade e heterossexualidade compulsória. O gênero é construído pelo discurso e todo discurso é dotado de uma linguagem que antecede o sujeito: as palavras, expressões, termos, conceitos, normas, signos, códigos, símbolos e seus respectivos significados já estão historicamente estabelecidos por tais matrizes ideológicas. A agência do sujeito é exercitada a partir de interpretações, ressignificações e reorganizações dos elementos que sistematizam a vida social. Não existe um lugar “fora”, no qual o sujeito não tenha seu corpo atingido pelos marcadores sociais pré-estruturados (p. 96-97).

As perspectivas supracitadas vão ao encontro de certos aspectos observados no âmbito da cultura *afro/black punk* quanto à construção das identidades masculinas negras. Nesse sentido, elas podem tanto serem amoldadas por valores de resistência e ressignificação, quanto estarem condicionadas pelas estruturas de cisgeneridade¹⁰ e heterossexualidade compulsória preexistentes. Em ambos os casos, a contribuição de Zanello (2020) é central para compreender a subjetivação da masculinidade, em relação à qual a autora aponta dois eixos estruturantes: a negação do feminino e o dispositivo de eficácia. O primeiro se manifesta pela rejeição radical do que é associado ao feminino, instaurando vigilância mútua entre homens e incentivando a objetificação sexual das mulheres. Esses dispositivos, ao configurarem um padrão misógino e homofóbico, não apenas regulam o comportamento masculino, mas também produzem um embrutecimento afetivo, caracterizado pela repressão de sofrimentos e afetos mais complexos e pela construção de uma impermeabilidade emocional considerada inerente ao masculino. A

¹⁰ Cisgeneridade refere-se à experiência de indivíduos cuja identidade de gênero está alinhada com o sexo atribuído no nascimento, distinguindo-se da transexualidade ou da transgeneridade, que envolvem uma dissociação entre sexo designado e identidade de gênero. Como bem dizem Hining e Toneli (2023, p. 8), “a cisgeneridade é uma produção performativa mascarada de natureza”. A obra “Manifesto contrassexual” (2014), de Paul Preciado, contribuiu de modo incisivo para a análise da cisgeneridade ao desmontar o regime epistemológico e político que sustenta a naturalização do binarismo de sexo e gênero. Embora Preciado não use o termo “cisgeneridade” no livro, sua crítica à heteronormatividade compulsória e ao regime sexo-gênero aponta diretamente para o modo como a cisgeneridade se constitui como norma hegemônica e invisibiliza outras experiências corporais e identitárias. Ver Preciado, P. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ordem hierárquica existente entre diferentes formas de masculinidade não interdita as negociações entre elas. Nas palavras da autora:

Além disso, o jogo de hierarquias entre as masculinidades é dinâmico. Por exemplo, diferentes homens (de diferentes situacionalidades) podem fazer aliança sob o escudo da homofobia e assim se sentirem fortalecidos e cúmplices em suas masculinidades, na rejeição às "bichas". Por outro lado, certos homossexuais podem se alinhar a heterossexuais na desqualificação das mulheres e de atributos considerados femininos, firmando aí sua própria masculinidade. Allan (2016) aponta, nesse sentido, que existe tanto uma heteronormatividade, mas também uma homonormatividade performática da masculinidade hegemônica, ambas centradas na misoginia e na feminofobia. A rejeição e o repúdio são, portanto, um importante processo na afirmação identitária masculina. O objeto de repúdio, unificador temporário, pode ser variável (bichas, negros, pobres etc.), sendo que o único elemento em comum e permanente (ainda que possa ser provisório historicamente) é a rejeição e a opressão sobre as mulheres (Zanella, 2020, p. 230).

Essa dinâmica revela uma cumplicidade silenciosa entre homens que reforça esses mecanismos, ameaçando com exclusão social aqueles que desafiam a norma, especialmente aqueles que se aproximam de uma condição feminina.

Ainda segundo Zanella, o segundo eixo estruturante da subjetivação da masculinidade, um "dispositivo de eficácia", instaura uma demanda contínua pela demonstração de potência como forma de legitimar a masculinidade entre os pares. Assim,

Um "verdadeiro" homem seria assim um "comedor" e um produtor/trabalhador/provedor. Tanto a virilidade sexual quanto a laborativa firmam-se na potência enquanto quantidade [...]. Os homens se constituem em uma exigência de mostrar sempre uma potência inesgotável, potência essa medida em termos de quantidade. Quanto mais, mais macho. A quantidade seria assim o "masculinômetro" [...]. Porém, é necessário acrescentar uma injunção negativa, uma espécie de pré-requisito para a chancela da masculinidade: trata-se daquilo que se firmou, no decorrer da história ocidental, como uma homofobia calcada, imaginariamente, no imperativo 'de "manter o cu fechado" [...]. Ou seja, dito de forma sucinta: um verdadeiro homem é um comedor/penetrador e um trabalhador, e não pode pairar dúvidas de que não é gay. Trata-se de banir toda e qualquer alusão a um erotismo anal, o qual corresponde, no imaginário cultural, a uma posição feminina (nem que seja de passagem) de "ser penetrada" (Zanella, 2020, p. 232-233).

Nessa perspectiva, a definição da masculinidade repousa sobre a ideia de "impenetrabilidade", uma metáfora que extrapola o domínio corporal e alcança também o campo dos afetos.

No entanto, as relações de saber-poder que limitam a ação dos sujeitos disciplinados por esse dispositivo de eficácia podem ser desconstruídas. Nesse sentido, a agência dos sujeitos *afro/black punks* para reinterpretar e reorganizar as identidades de gênero são um caminho para superar as contradições e limites impostos pelas estruturas sociais dominantes, tal qual as

canções analisadas nesta tese foram revelando. Joan Scott teoriza sobre essa questão de modo mais elucidativo quando afirma que no cerne desses processos e estruturas

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

Em minha interpretação, essas reflexões de Joan Scott são explicativas das razões de a música *afro/black punk* assinalar um espaço em que as identidades masculinas negras se manifestam de forma plural, desafiando a noção de uma masculinidade negra monolítica. As letras, performances e estética que se relacionam a essa música indicam que as experiências dos homens negros são diversas e suas mensagens demonstram a variabilidade de acepções, sentidos e significados possíveis para a ideia de masculinidade negra, mesmo quando se considera um grupo subalternizado e quantitativamente pequeno como o considerado. Nesse sentido, como bem explica Kimmel,

Os significados de masculinidade variam de cultura a cultura, variam em diferentes períodos históricos, *variavam entre homens em meio a uma só cultura* e variam no curso de uma vida. Isto significa que não podemos falar de masculinidade como se fosse uma essência constante e universal, mas sim como um conjunto de significados e comportamentos fluidos e em constante mudança (1998, p. 106, grifo meu).

Ou seja, ao usar nesta tese o termo “masculinidade” na análise de canções de grupos *afro/black punks* não estou fazendo menção a um conceito que abrange de forma homogênea as identidades de totalidade dos homens. As masculinidades são históricas, inscritas em relações de poder e refletem a pluralidade de experiências masculinas (Connell, 1995; Medrado; Lyra, 2008; Connell; Messerschmidt, 2013; Januário, 2016). O que se entende por masculinidade “representa não um tipo determinado de homem, mas, em vez disso, uma forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas” (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 257). Em outras palavras, à masculinidade não corresponde qualquer princípio ou substância essencial (Connell, 2018, p. 9) e, assim sendo, as práticas demarcadas pela música *afro/black punk* assinalam as concepções e modos de ser de seus sujeitos, seja como reproduções de referenciais hegemônicos, seja como atos de subversão dessas formas dominantes e perniciosas da masculinidade. Há, nesse entendimento, múltiplas formas de ser homem, que variam de acordo com fatores como classe, raça, sexualidade e cultura e a essa multiplicidade de masculinidades o punk não passa incólume. Não há, portanto, uma “natureza essencial”

definidora das identidades masculinas negras. É preciso considerar que os “‘sujeitos raciais’ não são produtos acabados e têm fraturas” (Bonilla-Silva, 2020, p. 18) e que esse é um dado que, da perspectiva das interseccionalidades, se pode extrapolar quando se fala em gênero, pois este também não deve ser reduzido a categorias fixas ou essencialistas.

Os enunciados de canções de grupos *afro/black punk* também são perpassados pela complexidade dos mecanismos pelos quais o patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense opera, de forma a articular raça, gênero e classe na construção das masculinidades negras. Nesse sentido, como bem ensina Butler (2017), os processos de generificação dos corpos, de produção da identidade de gênero, não podem existir senão enquanto “efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos” (p. 10). A assertiva butleriana, embora isoladamente pareça sugerir a impossibilidade de agência dos sujeitos, precede detalhada argumentação acerca da viabilidade de subversão das identidades amoldadas no falocentrismo e na heterossexualidade compulsória. Sob tal perspectiva, as relações de poder e dominação entre os homens não devem ser vistas como processos uniformes, já que, mesmo que exista um padrão comparativo que incide sobre todos os homens, ele não se reproduz da mesma forma em todos os casos (Zanello, 2020, p. 224).

Enquanto as estruturas sociais e culturais impõem o padrão de masculinidade hegemônica que privilegia homens brancos, heterossexuais e de classe média, os homens negros são constantemente colocados em posições de subalternidade, seja através da hipermasculinização ou dos estereótipo de emasculação. No *afro/black punk*, essa dinâmica é confrontada por meio de performances que desestabilizam essas categorias fixas, explorando a fluidez de gênero e a pluralidade das experiências negras. No entanto, como já argumentei, mesmo nesse espaço de resistência, as masculinidades negras precisam negociar com as pressões estruturais de gênero, raça e classe, evidenciando a complexidade de se construir identidades autônomas mesmo em um contexto profundamente marcado pela subversão das identidades.

Vale ressaltar que, como expressões de gênero, as masculinidades não derivam de quaisquer determinismos biológicos (Januário, 2016, p. 24), designando uma identidade estritamente social (Scott, 1995, p. 75). Por conseguinte, as identidades assinaladas por esta pesquisa correspondem às especificidades da intersecção entre a experiência de ser um homem negro e de pertencer à cultura punk. Nesse sentido, compreendo que essa variedade de expressões de masculinidades negras no punk resulta de relações de saber-poder que se

processam de modos variados entre os dispositivos¹¹ de subjetivação (Deleuze, 1996; Agamben, 2005; Foucault, 2016) e os indivíduos que nela estão a amoldar suas identidades e subjetividades. Assim, como expressões e performances de sujeitos que emergem de uma camada subalternizada da sociedade estadunidense, as masculinidades negras observadas no *afro/black punk* são constantemente submetidas aos padrões ditados pelo regime branco e patriarcal que caracteriza a cultura dominante dos Estados Unidos. Nesse regime, a masculinidade hegemônica é a

[...] masculinidade que define homens brancos, de classe média, de meia-idade, heterossexuais, é a masculinidade que estabelece os padrões para outros homens, em relação aos quais outros homens são medidos e, na maioria das vezes, considerados insuficientes” (Kimmel, 1994, 124. Tradução minha).

Essa masculinidade hegemônica, que estabelece padrões excludentes, não apenas define hierarquias entre os homens, mas também influencia diretamente as dinâmicas culturais e identitárias em espaços como o punk, onde as masculinidades negras e outras identidades de gênero são constantemente transformadas. Não se deve assumir, no entanto, que essa contraposição entre masculinidades hegemônicas e subordinadas seja um mero desdobramento da lógica binária de sexo/gênero. Do mesmo modo que não se pode capturar o termo “masculinidade” através de uma acepção única,

[...] tampouco é possível falar em formas binárias que supõem a ‘di-visão’ entre formas hegemônicas e subordinadas. Tais formas dicotômicas baseiam-se nas posições de poder social dos homens, mas são assumidas de modo complexo por homens particulares, que também desenvolvem relações diversas com outras masculinidades (Medrado; Lyra, 2008, p. 824).

A crítica feita pelos autores reforça a urgência de transcender os paradigmas explicativos dominantes quanto a questões de gênero que, invariavelmente, perpetuam as dicotomias estabelecidas e se limitam a descrever as condições atuais sem revelar contradições, fissuras ou potencialidades para transformações significativas.

A construção histórica das masculinidades hegemônicas é simultaneamente um processo de afirmação e de exclusão e não se edifica em um vácuo, mas em contextos culturais perpassados por relações de poder que moldam e definem o que é considerada a masculinidade normativa e aquilo que está em seu exterior (Kimmel, 1998, p. 105). Esta perspectiva oferece

¹¹ Para Foucault (1996), o dispositivo é dado por um “[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não-dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos” (p. 244).

uma compreensão mais profunda das dinâmicas históricas e sociais que (re)significam as masculinidades ao longo do tempo, destacando a importância de examinar essas dinâmicas para entender as hierarquias de gênero no Norte Global e, especificamente, nos Estados Unidos desde a modernidade, já que essas dinâmicas têm implicações dentro da cultura punk. É importante ressaltar isso, pois a ascensão histórica de um padrão hegemônico de masculinidade entre os séculos XIX e XX não ocorreu isoladamente, mas foi concomitante à degradação e à desvalorização de outras formas de masculinidade não enquadráveis nesse ideal predominante: homens negros, indígenas, *queer*, transexuais, punks e outros.

Note-se, ainda, que a masculinidade hegemônica se diferenciou, sobretudo, das masculinidades subordinadas, tendo se tornado social e culturalmente a forma mais valorizada de ser homem. Como norma, ela exige que outros homens se posicionem em relação a ela e sua manutenção é dada por uma cumplicidade masculina, mantida não pela força, mas pela cultura, instituições e pela persuasão, contando com a complacência de grupos subordinados para se perpetuar (Connell; Messerschmidt, 2013, p. 245).

Contudo, o primado dessa masculinidade hegemônica não é absoluto, as relações hierárquicas intra e intergêneros é histórica e sujeita a transformações, o que implica que a masculinidade hegemônica não se estabelece sem enfrentar resistências e sem que ela própria seja constantemente resignificada. O que é referido como masculinidade hegemônica se modifica em razão das pressões exercidas pelas masculinidades subordinadas, indicando que as concepções unidimensionais e as categorizações inflexíveis acerca das características de gênero devem ser abandonadas. Tal regime não se instituiu sem que historicamente tenha sido produzida uma infinidade de contradiscursos¹², bem como outras experiências, expressões e

¹² Para se compreender a noção de “contradiscorso”, é preciso, primeiramente, retomar a formulação feita por Michel Foucault (2008) acerca do que é o “discurso”. No pensamento foucaultiano, o discurso não é meramente uma forma de comunicar ou de expressar ideias, mas corresponde a práticas que produzem efeitos reais no mundo. O discurso organiza a realidade, molda o que é possível ver, dizer, pensar e fazer. Mesmo baseados em signos, o que fazem os discursos “é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (Foucault, 2008, p. 55). Esse “mais” é justamente o que torna o discurso uma prática social com poder, algo que excede o simples ato de falar ou escrever. O discurso não é apenas o que se diz, mas também o que se realiza ao dizer, ele atua sobre o real. É nesse sentido que a masculinidade hegemônica pode ser compreendida como um discurso. Mais do que um conjunto de traços atribuídos aos homens, ela constitui um regime de verdade que organiza relações sociais, institui normas de gênero, regula comportamentos e produz subjetividades. Como prática discursiva, a masculinidade hegemônica estabelece hierarquias entre os sujeitos, naturaliza certas formas de ser homem e marginaliza outras, operando como tecnologia de poder que incide sobre os corpos, os afetos e os modos de vida. Desse modo, a masculinidade hegemônica institui normas excludentes de raça, gênero e sexualidade, as quais são constantemente questionadas, resignificadas ou transgredidas. Ou seja, diante dela, emergem “contradiscursos” que desafiam, tensionam e resignificam os modos dominantes de ser homem, produzindo outras possibilidades de masculinidade. Castillo e Másmela (2014, p. 119, tradução minha) elucidam que o contradiscorso “é um discurso que se opõe, sob alguma perspectiva, à tradição hegemônica discursiva, ou seja, àquelas lógicas de aceitabilidade,

práticas voltadas à resistência¹³. Ou seja, os sujeitos que performam as múltiplas masculinidades negras no punk são providos de autonomia e, em certo sentido, podem autodeterminar-se, como fica manifesto nas letras de algumas das músicas analisadas nesta tese. Ao analisar as masculinidades negras no *hip hop* dos Estados Unidos, Santos ensina que “os homens negros constroem suas masculinidades não em dinâmicas de mimetismo ou clonagem das masculinidades hegemônicas, mas sim de decodificações destas” (2017, p. 96-97), explicando de modo preciso sobre essa dinâmica de assimilações e resistências.

Novamente é possível depreender dessas reflexões que não há uma forma única de masculinidade: as diferentes identidades masculinas coexistem em relações de poder umas com as outras. Um olhar sobre o cerne da masculinidade hegemônica nos dois últimos séculos, por exemplo, pode demonstrar que há divisões que se ajustam com maior ou menor intensidade às demandas do estado burocrático e do capitalismo industrial (Connell, 1995, p. 192). Uma profusão ainda mais vigorosa de expressões pode ser atribuída às masculinidades subordinadas ou marginalizadas como aquelas observáveis no *afro/black punk*, pois essas identidades não são estáticas, se modificam em conformidade com as transformações sociais e históricas de uma sociedade e cultura.

Com a agência das subjetividades em jogo, os enunciados das canções *afro/black punks* analisadas nesta pesquisa revelam a presença de homens negros que tanto são capazes de negar o *status quo* patriarcal e racista (hooks, 2019a, p. 181), quanto de, determinadas vezes, basear suas ações na violência, no falocentrismo grosseiro, na misoginia e no predatismo sexual

inteligibilidade e legitimidade com as quais, a partir dos grandes conjuntos ou campos discursivos, se constroem objetos, se instituem sujeitos e se definem, em última instância, relações de poder”. Assim, algumas canções de grupos *afro/black punk* demarcam contradiscursos que desestabilizam a masculinidade hegemônica, recusando suas lógicas de normatividade. As práticas discursivas de sujeitos do *afro/black punk*, como revelam certas letras, expressam formas de autodeterminação e agência, afirmando modos singulares de existir que, por vezes, tensionam as relações de poder racializadas e generificadas.

¹³ A noção de resistência tem sido problematizada por diversos autores. Trajano Filho (2006, p. 16) aponta sua “obesidade semântica” e uso indiscriminado como fatores que comprometem sua precisão analítica. No que diz respeito à resistência anticolonial, por exemplo, as abordagens mais comuns tendem a dissolver os sujeitos e a operar dicotomias como colonizado/colonizador ou tradicional/moderno, romantizando o passado colonial e legitimando estados pós-coloniais, o que obscurece a complexidade histórica e política dessas experiências. Vail e White (1983, p. 885) ampliam a noção ao destacar que, desde os anos 1970, os estudos passaram a considerar práticas como procrastinação, dissimulação, banditismo social, incêndio criminoso, caça ilegal, furto, evasão do alistamento militar, deserção, migração e motins como formas de resistência. Segundo eles, essa ampliação representa um avanço por admitir a variedade real dos comportamentos humanos e deslocar o foco para bases econômicas mais sólidas. Assim, aqui uso a noção de prática de resistência articulando-a à de contradiscurso, entendidas uma como dimensão prática e outra como dimensão simbólica de um mesmo processo. O contradiscurso se manifesta na linguagem, nos gestos e nas práticas cotidianas, desestabilizando significados dominantes. Como base da resistência, ele atua na reformulação dos sentidos impostos, ampliando a compreensão e as práticas de enfrentamento às estruturas de poder.

(hooks, 2019a, p. 191). Ainda que perpassado por esse elemento de contradição, essa agência subjetiva é convidativa à ideia de se escrever uma “história do possível”¹⁴ desses sujeitos que, em muitos casos, têm historicamente se recusado a serem enquadrados pelos rígidos esquemas do patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense.

No rastro desse turbilhão de paradoxos, a história de crescimento da violência hipermasculina nos espaços do *hardcore/punk* estadunidense dos anos 1980 (Andersen; Jenkins, 2015; Mattioli; Spacone, 2015) funciona como elemento de contraste em relação aos modos de ser dos punks que optaram por confrontar os signos hegemônicos de gênero e de raça. Nessa perspectiva, o cintilar das luzes colocadas sobre as narrativas predominantes na literatura acerca do punk ofusca uma história intrincada e caleidoscópica. Às margens dessa história “oficial” que se escreveu sobre o punk, grupos subalternizados, dentre os quais os homens negros, deixaram marcadas as suas presenças, transfigurando um movimento musical e comportamental em palco para a criação, expressão e encenação de masculinidades que desafiaram ou reafirmaram as normatividades raciais e de gênero.

Assim, não se pode pensar no punk sem considerar a presença negra em sua formação e história (Duncombe; Tremblay, 2011), tampouco sem constatar que ele muitas vezes coincidiu com sexualidades, identidades e performances de gênero dissidentes (Nyong’o, 2012, p. 180). Indicando que essas discussões devem incluir as dinâmicas contenciosas de classe, raça, gênero e sexualidade das quais o punk não passa incólume, Avery-Natale explica:

Há mais coisas acontecendo com a política racial dos punks do que apenas o domínio branco reproduzindo a branquitude dentro de suas fronteiras; isso não vai longe o suficiente para explicar como o punk veio a ter um rosto tão branco. O fato é que na Inglaterra havia negros ligados à cena punk, e que em algumas das cenas punks americanas, como Washington DC, Filadélfia e Los Angeles, havia punks não brancos que foram fundamentais para a criação daquelas cenas e sonoridade à medida que se

¹⁴ Na apresentação do livro “Por uma História do Possível: representações das mulheres incas nas crônicas e na historiografia” da historiadora Susane Rodrigues de Oliveira, Tânia Navarro-Swain elucida, de modo sintético, acerca da definição, dos objetivos e das características de uma história do possível. De acordo com Navarro-Swain, “uma história do possível não aceita esquemas definidos de antemão ao abordar o estudo de um período, de uma determinada formação social, quer seja, gênero, raça, status, riqueza, poder. Tem como eixo condutor de análise a infinita possibilidade de agenciamentos sociais e a variedade possível de formações e sistemas em suas expressões eventuais; abre a história para o diverso, para aquilo que não está necessariamente ancorado nas representações sociais do presente, construídas em torno de uma ‘natureza’ toda poderosa. [...] Uma história do possível busca no humano não o binário hierárquico masculino/feminino, a opressão, a existência de áreas e direitos exclusivos, a divisão de gêneros, mas sim o processo de diferenciação de sexos que erigiu o biológico genital masculino em realeza dando-lhe o lugar de fala, de ação e de poder. Nesta história do possível encontram-se traços de sociedades não patriarcais onde o sexo não é o eixo das divisões sociais e feminino/masculino não se colocam em oposição, concorrência, hierarquia. E talvez nem existam enquanto divisão do humano tal como se concebe hoje. [...] E nestas, a divisão hierárquica do mundo em masculino e feminino não é universal, muito menos “natural”. Não existe necessariamente a repulsiva dominação produzida e exercida pelos homens sobre as mulheres, justificada por assujeitamento e punição sociais, tradições, normas, leis, religiões, ordenamentos, costumes, pela força ou pela violência” (2012, p.8-10).

desenvolvia. Por exemplo, em Los Angeles, bandas como X, The Bags, The Brat, The Zeros e outras tinham líderes hispânicos (e em muitos casos, mulheres) (2016, p. 28, tradução minha).

Ao mencionar a presença de grupos subalternizados na história da cena punk dos Estados Unidos, Avery-Natale indica que há políticas de raça e gênero operando mesmo dentro de um movimento que se propõe a desafiar normas e estruturas de poder. Com base em minhas experiências enquanto homem preto e há algumas décadas imerso na cultura punk, me sinto confortável para testificar tais perspectivas. De fato, há dinâmicas de exclusão e hierarquias de raça e gênero operando no punk nas diversas cenas ao redor do mundo, questão que reflete as desigualdades da sociedade mais ampla¹⁵.

Identifico nessas hierarquizações e políticas de exclusão a gênese de dissidências voltadas para pautas de gênero e sexualidade que surgiram no punk, caso das vertentes *queercore*¹⁶ e *riot grrrl*¹⁷ (O'Hara, 2005), por exemplo, e do *afro/black punk* estadunidense, um espaço de resistência, afirmação e contrário à invisibilização e exclusão de pessoas negras dentro da cena punk. No âmbito do *afro/black punk*, a discussão e afirmação das masculinidades negras emergem como eixos cruciais de resistência e desconstrução, desafiando normatividades hegemônicas e reconfigurando identidades através de uma intersecção entre raça, gênero, ética/estética punk e contestação. Esse espaço permite a articulação de narrativas que subvertem

¹⁵ A primorosa pesquisa de João Augusto Neves Pires, intitulada “Ruídos Na Metrópole Fragmentada: Performances *punks*, ressentimentos & revoltas em terras Tupiniquins. São Paulo (1978 – 1988)” (2023) tangencia essas questões. Em sua tese, o autor foca na investigação dos circuitos *punks* da Região Metropolitana de São Paulo, explorando ressentimentos e revoltas em corpos que habitavam subterrâneos e galerias da cidade, atentando para as sensibilidade e as tensões políticas entre *punks*. Com base na análise de zines, capas de álbuns e outros documentos, Pires chama atenção para a possibilidade de o racismo velado e os privilégios da branquitude (p. 364), bem como para o machismo e a hipermasculinidade terem operado no interior da cena *punk* paulistana dos anos 1980 (p. 160). As contradições apontadas nesse trabalho revelam como o *punk*, ao mesmo tempo que tem o potencial de subverter normas e denunciar opressões sistêmicas, pode reproduzir desigualdades de raça e gênero, expondo os limites de sua insurgência em um terreno de exclusões não plenamente confrontadas.

¹⁶ O *queercore* (ou *homocore* ou, ainda, *queer-punk*) emergiu quando as pautas LGBTQIAP+ começaram a ser debatidas dentro da cultura *punk*, passando a ser expressas na música, fanzines e outros suportes discursivos. Trata-se de bandas, zines e indivíduos que se preocupam em se desconectar da normatividade de sexualidade e gênero, afirmar positivamente as identidades LGBTQIAP+ e desconstruir/desnaturalizar perspectivas homofóbicas, transfóbicas e lesbofóbicas reproduzidas no âmbito da cultura *punk* (O'Hara, 2005, p. 189).

¹⁷ Como bem argumenta Gelain (2017), *riot grrrl* define uma “subcultura conhecida como o *punk* feminista, que surgiu no início da década de 1990, nos Estados Unidos. A escrita e a pronúncia de “grrrl” foram justamente utilizadas para fazer um contraponto a “girl”, resultando em um “rosnado”, um som de “raiva”. Fora organizada primeiramente por jovens artistas e feministas que depois integraram a cena *punk*, onde estavam cansadas de presenciar o machismo e o sexismo dentro de um movimento que, embora se proclamasse libertário, reproduzia o que elas contestavam na sociedade” (p.10). Existem, ainda, movimentos voltados para demandas específicas de mulheres negras, como é o caso do *Sista Grrrl Riot*, cujo foco é a resistência à marginalização das mulheres afro-americanas no *punk rock* dos Estados Unidos (Thompson, 2010, p. 45).

estereótipos coloniais, afirmando corporeidades e subjetividades negras em sua pluralidade e complexidade.

Essas reformulações históricas das identidades masculinas negras no âmbito do *afro/black punk*, aponta Silva (2000), se inserem em um cenário de “crise da masculinidade” que se intensificou a partir dos anos 1970 com os movimentos feministas e a redefinição da ideia de “papéis de gênero”, levando os homens a repensarem suas identidades em um mundo onde a virilidade tradicional já não é hegemônica. Assim, a fluidez identitária característica da contemporaneidade (Silva, 2000, online), manifesta-se de maneira incisiva no *afro/black punk*, revelando a profunda imbricação entre transformações culturais e negociações subjetivas. Em um espaço que simultaneamente desafia normas sociais e reproduz contradições estruturais, essas masculinidades emergem como *loci* de contestação e ressignificação, articulando-se a partir de uma tensão constante entre a resistência às normas de gênero e raça e a eventual reprodução de valores hegemônicos.

Esse contexto de crise da masculinidade em que se insere o *afro/black punk*, no entanto, não decorre apenas das históricas pressões dos feminismos nos anos 1960 e 1970, mas reflete transformações mais amplas, relacionadas ao individualismo contemporâneo e à instabilidade das identidades (Hall, 2006). A flexibilização dos papéis de gênero, a crítica à “falocracia” e as pautas LGBTQIAP+ que colocaram em xeque estereótipos masculinos são parte desse contexto de incertezas que cerca as masculinidades (Wang; Jablonski; Magalhães, 2006, p. 58). Nesse panorama, antigas convicções sobre masculinidade e feminilidade estão sendo revisadas, abrindo espaço para novas formas de resistência e existência. Os “novos homens” que aparecem nesse cenário deverão colocar a coragem que lhes é atribuída a serviço de novos desafios, incluindo a definição de forma mais livres de ser e existir, aspecto que é revelado em certas expressões da música *afro/black punk*.

Esses novos desafios acompanham as transformações das masculinidades negras ao longo da história dos Estados Unidos da América, na qual o *afro/black punk* é um capítulo recente, mas que reflete um importante processo de resistências e reinvenções. Isso se torna patente, por exemplo, quando os primórdios do punk estadunidense é analisado, quando homens negros em bandas como Pure Hell e Neon Leon Band emergiram com suas músicas e performances subversivas, transgredindo estereótipos raciais e de gênero e afirmando a presença negra em espaços que, por vezes, os marginalizavam. Essa participação pioneira não ocorreu sem tensões: as expectativas raciais e de gênero da época frequentemente limitavam a

visibilidade e o reconhecimento desses artistas, colocando-os em um lugar de ambiguidade, onde sua presença era ao mesmo tempo revolucionária e constantemente questionada.

À medida que o punk se desenvolveu dos anos 1980 em diante, as masculinidades negras continuaram a se transformar, incorporando críticas ao racismo, ao machismo e à heteronormatividade. Artistas e coletivos negros passaram a usar o punk não somente como expressão musical, mas como ferramenta política para questionar estruturas opressivas e redefinir o que significa ser um homem negro. Essa reconfiguração, no entanto, não é linear nem homogênea: enquanto alguns abraçam uma masculinidade mais fluida e desconstruída, outros ainda negociam com estereótipos tradicionais, evidenciando as tensões e ambiguidades presentes nesse processo.

Ao enfatizar a presença negra no punk e lançar luzes sobre as masculinidades negras nesse espaço em disputa, não pretendo me opor à historiografia já consolidada acerca do movimento. Intento tão somente oferecer um olhar complementar, abrindo espaço para outras perspectivas que possam iluminar essa temática ainda pouco explorada e que demanda, com urgência, um exame mais atento e profundo quanto às intersecções de raça, classe, gênero e sexualidade.

Como bem constatou Aaron Lee Thompson (2010), a adesão ao punk *rock* não representa para as pessoas negras somente uma manifestação de orgulho ou amor-próprio, mas um potente instrumento para romper com as generalizações que relacionam raça – e gênero – a gostos, preferências ou escolhas específicas. Colocar em debate as masculinidades negras na música e na cultura *afro/black punk* evidencia uma riqueza de expressões que historicamente têm se desenvolvido em ambientes de redefinição do gênero e da raça.

Os estudos interseccionais focados nas masculinidades negras têm evidenciado que é mais que urgente a promoção de perspectivas que problematizem os estereótipos que recaem sobre as representações históricas do homem negro, seja na esfera microscópica do punk, seja em escalas históricas e culturais mais amplas. Através de narrativas que ecoam desde o imaginário colonial até as representações midiáticas contemporâneas, tem sido perpetuada a ideia de uma masculinidade negra desprovida de nuances, como se fosse possível reduzir as existências de homens negros a categorias rígidas e desumanizantes.

A atualidade e pertinência da temática tratada nesta tese é corroborada por episódios de grande destaque nas mídias nacionais e mundiais, nos quais estereótipos muito comuns acerca dos homens negros estão no centro. No exato momento em que escrevo essas linhas, os meios de comunicação exploram exaustivamente o caso de um homem negro, ministro de Estado,

acusado de cometer assédios e importunações sexuais em série¹⁸ (Laboissère, 2024, online.). A mídia internacional destaca, ao mesmo tempo, as acusações que têm como alvo o *rapper* Sean John Combs ou “P. Diddy”, o apontando como autor de crimes como tráfico sexual, estupros, extorsões, agressões físicas e verbais, obstrução da justiça e de uma série de outros delitos (Cordaro, 2024, online.)¹⁹. Esses acontecimentos expõem a necessidade de questionar como as masculinidades negras são construídas e performatizadas, especialmente quando o poder e *status* estão envolvidos. Ao mesmo tempo, os estudos sobre masculinidades negras recomendam que é importante reconhecer que as acusações contra esses homens não podem ser dissociadas de um contexto social mais amplo. Neles os homens negros são frequentemente estereotipados como agressivos ou sexualmente predatórios. Isso não significa absolvê-los de possíveis responsabilidades, mas sim compreender como essas narrativas podem ser instrumentalizadas de maneiras que reforçam preconceitos raciais e de gênero que se perpetuam nos imaginários sociais. Assim, esta análise está focada em um universo bastante restrito que é o do *afro/black punk*, mas dialoga com aspectos estruturais e históricos que incidem sobre as masculinidades negras não somente nos Estados Unidos, mas sobre todo homem negro em diáspora.

Estruturei a presente tese em quatro capítulos. No Capítulo 1, busco fazer uma imersão nos referenciais teóricos que alicerçam as análises desenvolvidas na pesquisa. Em tal etapa me baseio em um diálogo profundo com a variedade de vozes que compõem o arcabouço conceitual desta investigação. Essa parte foi dedicada a desdobrar os estudos sobre masculinidades negras, explorando como raça e gênero se entrelaçam na construção identitária de homens negros para, adiante, aplicar essas formulações na compreensão da música *afro/black punk* sob a perspectiva das masculinidades. Me ancoro nos *Black Masculinity Studies* (BMS) e na Teoria das Interseccionalidades, cujas lentes teóricas são ferramentas indispensáveis para desvendar as sobreposições que permeiam a música *afro/black punk* e as complexidades que ela informa acerca das masculinidades negras. Além disso, recorri a estudos sobre masculinidades em outros gêneros musicais — como o *blues*, o *jazz*, o *rock n' roll*, o *soul*, o *funk*, o *hip hop* e, não menos importante, o *heavy metal* —, cujos direcionamentos teórico-metodológicos trouxeram

¹⁸ Ver Laboissère, Paula. **Governo vai investigar denúncias de assédio contra Silvio Almeida**. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-09/governo-vai-investigar-denuncias-de-assedio-contrasilvio-almeida>. Acesso em: 18 jan. 2025.

¹⁹ Ver Cordaro, Aline Carlin. **Sean 'Diddy' Combs: quais são as acusações contra o rapper?. Quais são as acusações contra o rapper?**. 2024. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/noticia/sean-diddy-quais-sao-as-acusacoes-contrao-rapper/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

importantes *insights* na análise das fontes desta pesquisa. As conexões e hibridismos que transcendem as fronteiras sonoras e culturais entre o punk e o *heavy metal* apontadas por esses estudos serviram para embasar algumas das conclusões apresentadas neste trabalho. Entrelaçados, esses pilares conferem densidade e profundidade à análise, permitindo uma compreensão mais nuançada e crítica das masculinidades no universo da música punk feita por pessoas negras.

No Capítulo 2 trato das sobreposições entre o *afro/black punk* e a performance *queer* na produção de masculinidades dissidentes na década de 1970 nos Estados Unidos. Para tanto, tomo como foco de análise a canção *American* (1978), do álbum *Noise Addiction* da banda *afro/black punk* Pure Hell. Neste capítulo procuro desvendar as intrincadas camadas que compõem a estética, a música e a performatividade como ferramentas de subversão e ressignificação das masculinidades negras no punk. Aqui, a discussão se concentra em como o Pure Hell, uma banda dos primórdios do punk nos Estados Unidos, desafiou os estereótipos raciais e as normas patriarcais vigentes, subvertendo práticas e discursos normativos através de uma estética *queer* e de um discurso que afrontava os valores do patriarcado branco. Concentrei a análise nos elementos estéticos, líricos e performáticos da canção e da banda, atentando para a desestabilização das convenções de gênero e raça operada por homens negros. Através dessa estratégia, esses sujeitos abriram caminho para novas formas de expressão e subjetivação de homens negros no cenário punk dos anos 1970. O capítulo evidencia o *afro/black punk* como um espaço fértil de resistência e inovação identitária, onde as fronteiras das masculinidades negras são constantemente renegociadas e expandidas.

O Capítulo 3 evidencia o cenário de contradições em que estavam inscritas as masculinidades negras no punk estadunidense da década de 1980, analisando como esses músicos desafiaram e, por vezes, reproduziram normas hegemônicas. As letras, performances e posicionamentos desses artistas ora subvertem discursos raciais e de gênero, ora reafirmam valores ligados à agressividade e à virilidade. Essa tensão revela que a participação negra no punk não se dá de forma homogênea, mas atravessada por disputas, ambiguidades e negociações constantes. Se de um lado há canções que expressam masculinidades negras autodeterminadas e autônomas diante da marginalização racial, casos de *Attitude* (1982), *Banned In D.C.* (1982) e de *Joshua's Song* (1983), dos Bad Brains; ou outras que diretamente operam a desconstrução/desnaturalização de padrões herdados dos modelos hegemônicos, caso de *Hellnation* (1985), dos Dead Kennedys; *Another Wrong* (1985), do Dag Nasty; e de *Tylenol* (1989), do grupo Swiz, por outro há narrativas musicais que reafirmam práticas e padrões de

violência, caso de *Don't Blow Bubbles* (1989), uma música dos Bad Brains cujo discurso é notadamente misógino e homofóbico.

Já no Capítulo 4, aprofundo a análise crítica acerca das tensões e contradições das masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense na década 1990, com especial atenção para as recorrentes manifestações de violência e hipermasculinidade em determinadas composições. Por meio do exame de três canções, *Evil Dick* (1992), do grupo Body Count; *Drink That Whiskey* (1996), do Wesley Willis Fiasco e *I Can't Stop Thinking About It* (1998), da banda The Dirtbombs. Com base nessas músicas, investigo como certos discursos e estéticas presentes no *afro/black punk* estadunidense, embora inseridos em uma cena que se pretende contestadora, acabam por reproduzir modelos hegemônicos de masculinidade marcados pela violência, virilidade agressiva e desejo descontrolado.

Por fim, em coerência com a organização cronológica dos capítulos anteriores, no Capítulo 5 adentrei ao terreno das masculinidades negras que, entre 2000 e 2015, se distanciaram de modelos pautados pela masculinidade hegemônica, questionando os padrões patriarcais, comportamentos hipersexualizados, violentos e culturalmente enraizados no ideal do homem branco burguês e heterossexual. Essas masculinidades, exercidas "fora do lugar", romperam com os ideais hegemônicos e desafiaram as expectativas sociais e culturais que historicamente intentaram confinar os homens negros a estereótipos rígidos e limitantes de agressividade, criminalidade, "frieza" e insensibilidade. Trata-se de um período histórico em que se intensificaram os debates sobre gênero, raça e identidade nas cenas punks contemporâneas. As canções selecionadas, *Broke* (2005), do Whole Wheat Bread; *Don't Tell Me What To Do* (2011), do grupo Cerebral Ballzy e *Scum* (2015), do Minority Threat, apresentam, em maior ou menor escala, críticas aos modelos de masculinidade dominantes na cultura estadunidense. Seus enunciados sugerem uma transgressão das identidades masculinas amoldadas por padrões hegemônicos, produzindo uma "experiência de si" (Foucault, 1988) que desvia da norma estipulada como atributos rígidos de masculinidade negra. Essa perspectiva de resistência, como aponta Bento (2015), pressupõe a potencialidade de produção de masculinidades críticas e reflexivas, capazes de negar modelos tradicionais de socialização masculina.

Essa organização dos capítulos segundo a cronologia das fontes é uma estratégia que confere densidade à análise histórica das masculinidades negras investigadas na pesquisa. Nessa perspectiva, o acompanhamento da sucessão dos documentos, fonogramas e demais registros culturais do *afro/black punk*, torna possível observar como determinadas formas de

ser, sentir e se representar emergem, se transformam ou retornam, evidenciando deslocamentos e permanências nas experiências dos sujeitos que participam desse cenário. Ou seja, essa abordagem cronológica permite captar a historicidade das masculinidades negras, compreendendo-as não como imutáveis ou “fixas”, mas como construções dinâmicas e situadas, atravessadas por disputas, reconfigurações e resistências. Assim, a divisão temporal proposta para os capítulos é justificada pela explicitação dos sentidos históricos das masculinidades negras analisadas.

É relevante ressaltar, ainda, que busco apresentar os modos como essas masculinidades foram vividas e performatizadas na história do *afro/black punk* nos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que problematizo as suas contradições e a potência transformadora do punk sobre as identidades de homens negros. Para tanto, faz-se necessária a construção da perspectiva de que os fonogramas analisados se constituem como suportes que dão forma a sensibilidades e identidades masculinas negras no *afro/black punk*, assinalando identidades que transitam de diferentes modos nesse cenário. Um olhar atento sobre essa música, vista em sua potência expressiva, permite que esses artistas vocalizem angústias, inquietações e desejos, criando narrativas que desestabilizam ou reafirmam modelos rígidos de masculinidade. A imersão no *afro/black punk*, marcado pela recusa às convenções, abre caminho para a experimentação de novas formas de ser e estar no mundo, ampliando as possibilidades de construção de masculinidades negras para além dos enquadramentos impostos historicamente.

Em suma, busquei trazer uma contribuição para o debate sobre gênero, raça e outras questões que se interseccionam com o punk, revolvendo as complexidades dos processos de subjetivação masculina negra nesse espaço cultural e político. Para além de ser um estudo acadêmico, esta tese convida a repensar as masculinidades negras em sua pluralidade, reconhecendo as fissuras, paradoxos, ressignificações e transformações que o punk pode operar sobre as identidades.

CAPÍTULO 1

Estudos sobre masculinidades negras e as construções de raça e gênero no *afro/black punk* estadunidense

A sociedade patriarcal supracista branca capitalista imperialista em que estamos vivendo é responsável por muitos dos horrores que os homens negros devem enfrentar. Todavia, os homens negros são responsáveis pela maneira como enfrentam esses horrores ou deixam de fazê-lo. Eles devem ser responsabilizados quando traem a si mesmos, quando escolhem caminhos autodestrutivos.

bell hooks (2022, p. 234).

Neste capítulo tenho como principal objetivo apresentar uma perspectiva panorâmica dos *Black Masculinity Studies* ou *Black Male Studies* (BMS), um campo interdisciplinar focado nas experiências, identidades e dinâmicas relacionadas aos homens negros afro-americanos. O destaque dado a essa subárea dos Estudos Afro-Americanos se deve ao fato de que ela constitui uma das lentes interpretativas centrais da investigação feita nesta tese, centrada nas masculinidades negras que se revelam na música *afro/black punk* estadunidense. Essa abordagem visa desvendar as complexas intersecções entre raça, gênero e classe, explicitando como essas categorias estruturam tanto a produção cultural dos sujeitos negros quanto as contradições inerentes às suas performances de masculinidade. Ao situar o *afro/black punk* como um espaço privilegiado para a problematização das masculinidades negras, o recurso a esses referenciais possibilita uma análise crítica que articula discursos de resistência e assimilação, bem como as tensões entre ruptura e reprodução de normatividades hegemônicas.

Como esse campo interdisciplinar, os BMS privilegiam a análise das construções sociais, históricas e culturais das identidades de gênero, das masculinidades negras e dos muitos desafios enfrentados por esse recorte da população dos Estados Unidos da América. Também utilizando como eixo norteador o debate sobre a construção de identidades masculinas no punk, exploro uma bibliografia que articula vasto arcabouço teórico às minhas próprias experiências vivenciadas enquanto participante dos espaços de convivência e das práticas culturais desse movimento. Essa imersão permite reforçar a abordagem interdisciplinar da pesquisa,

oferecendo um olhar singular sobre as masculinidades negras na interseção entre música, performance e relações sociais que transcorrem na cultura punk.

Introduzo o capítulo apresentando um panorama das principais teorias sobre masculinidades negras, abordando os processos de racialização e generificação e suas implicações na conformação de subjetividades de homens negros. Esse percurso é essencial para compreender como esses sujeitos serão interpelados e terão suas identidades ressignificadas no punk, movimento cultural que, apesar de majoritariamente associado a identidades brancas, também é espaço para a emergência de narrativas e performances alternativas que se interseccionam com a raça e o gênero. Ao investigar essa relação, pretende-se também, iluminar como determinados mecanismos de resistência e transformação emergem nesse contexto.

Neste capítulo também irei explorar os estudos sobre masculinidades em movimentos musicais como o *jazz*, o *hip hop* e, especialmente, o *heavy metal*, destacando suas contribuições para a compreensão das intersecções entre música e identidade masculina também no punk. O *jazz*, com sua história de resistência cultural e inovação artística, oferece um campo fértil para o entendimento das masculinidades negras em constante negociação com estruturas de poder. Por outro lado, os estudos que focalizam as masculinidades negras na cultura do *hip hop*, com sua carga simultânea de contestação social e reinvenção das identidades negras, mas também de misoginia e homofobia, oferecem estofo para análises que, de algum modo, se aplicam ao punk. Por fim, discuto questões suscitadas por alguns estudos sobre masculinidades na cultura do *heavy metal*, cujas interações com o punk frequentemente resultam em hibridismos culturais, sendo, portanto, profundamente relevantes para este debate. As convergências entre esses movimentos permitem analisar como práticas culturais compartilhadas podem influenciar a formação de identidades masculinas em diferentes espaços.

Assim, ao integrar os estudos acadêmicos sobre masculinidades a análises semelhantes que tiveram como objeto movimentos distintos, mas interconectados, apresento neste capítulo um ferramental teórico e analítico escolhido para investigar as letras, performances e trajetórias dos grupos *afro/black punks*. Trata-se, portanto, de buscar propiciar meios para a compreensão de questões históricas e culturais que se manifestam nas práticas e discursos de artistas e outros sujeitos do punk, bem como as implicações disso dentro das dinâmicas de gênero, raça e poder nos Estados Unidos. Essa abordagem interseccional, alicerçada em uma revisão bibliográfica rigorosa e na experiência vivenciada, possibilitará um diálogo crítico sobre as masculinidades negras na cultura punk e para além dela.

1.1 O que dizem os *Black Masculinity Studies* (BMS)?

No artigo intitulado “Negro tema, negro vida, negro drama: Estudos sobre masculinidades negras na diáspora”, os pesquisadores Alan Augusto Moraes Ribeiro e Deivison Mendes Faustino questionam sobre o lugar em que se poderia classificar os homens negros dentro das dinâmicas políticas de identificação. Para esses autores, da perspectiva de uma alteridade cindida, esses são sujeitos que são o outro absoluto do branco, ao mesmo tempo em que, como homens, são também o outro absoluto das mulheres (Ribeiro; Faustino, 2017, p. 164). Tanto a indagação quanto a observação de Ribeiro e Faustino indicam as especificidades que caracterizam a situação histórica dos homens negros em diáspora. Se, de fato, como propõem Connell e Messerschmidt (2013), os processos que produzem as múltiplas masculinidades são demarcados por uma lógica de hierarquização inter e intragênero, falar de “masculinidades negras” seria se referir a um privilégio relativo ou a algum tipo de poder amputado? (Ribeiro; Faustino, 2017, p. 164; Conrado; Ribeiro, 2017). Assim, a ideia de masculinidade negra como uma forma de poder relativo ou amputado evidencia as complexas interseções entre raça, gênero e classe, desafiando as hierarquias hegemônicas e ampliando o campo de análise sobre as dinâmicas de poder e resistência no contexto das masculinidades negras, o que justifica o estabelecimento de um campo específico para esses estudos nas Ciências Humanas e Sociais.

A maior parte dos estudos sobre masculinidades negras ganhou evidência nos anos 1980 e 1990, quando irromperam múltiplas análises interseccionais das identidades de homens negros no campo das Ciências Humanas e Sociais. Em geral, tais pesquisas focaram nas representações culturais e nas experiências masculinas negras nos Estados Unidos. Paralelamente, o crescimento simultâneo dos Estudos Afro-Americanos e dos Estudos de Gênero também refletiu um interesse na compreensão das experiências dos homens negros, na produção social e cultural de estereótipos e nos modos pelos quais as questões de raça, gênero e classe impactam as masculinidades negras. De modo a tornar esse debate mais sofisticado, vasta gama de estudiosos tem produzido um impressionante corpo de análises sobre masculinidades e sexualidades masculinas negras. À proporção que se aprimoraram desde seu surgimento na década de 1980, essas pesquisas passaram a refletir os lugares de fala de pesquisadores/as negros/as, sobretudo em espaços acadêmicos nos quais a exploração de temáticas raciais e de gênero ainda encontra dificuldades em se realizar. No entanto, como um

campo em desenvolvimento, esses estudos abordaram questões mais gerais, dizendo pouco ou nada acerca das intersecções específicas entre o punk e questões de raça e gênero, aspectos de interesse nesta tese.

Cabe ressaltar, no entanto, que desde os anos 1960, “uma época em que atenção pública e acadêmica duradoura foi dada à situação problemática dos afro-americanos” (Young, 2021, p. 438. Tradução minha) após a Era do Movimento dos Direitos Civis, esses estudos já sugeriam novas perspectivas acerca das negociações constitutivas do gênero e da sexualidade na relação entre homens afro-americanos e os dispositivos normativos do patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense. Ou seja, se o interesse em estudar as masculinidades negras é relativamente recente nas Ciências Humanas e Sociais, o foco nas experiências de homens negros já havia sido dado em análises precursoras nesse campo. Como bem constatou Young,

As primeiras contribuições sociológicas sobre as experiências sociais de homens negros foram produzidas entre a publicação da obra seminal de WEB Du Bois, *The Philadelphia Negro* [...], na virada do século XX, e o fim da Segunda Guerra Mundial, quando St. Clair Drake e Horace Cayton publicaram *Black Metropolis* [...]. O contexto social que circunscreveu esse período de produção foi aquele em que os negros americanos eram considerados inaptos para se adaptar à ordem industrial emergente da América [...]. As questões centrais de preocupação incluíam os efeitos do racismo na capacidade dos homens negros de adquirir os recursos humanos e sociais para mobilidade ascendente, e as supostas disposições atitudinais que eles adotaram ao reagir às dificuldades. Embora muitas vezes elaborassem seus argumentos para abordar a condição dos negros americanos de forma mais geral, esses sociólogos argumentavam que os homens negros tinham muito a fazer para alcançar estabilidade no local de trabalho, na vida familiar e na sociedade civil (2021, p. 438. Tradução minha).

A partir desses primeiros estudos sociológicos, as análises acerca das masculinidades negras deram origem a uma seara inter e multidisciplinar, envolvendo uma prolífica interseção entre diversas áreas do conhecimento como a sociologia, a antropologia, os Estudos de Gênero, a psicologia, a filosofia e a história. Já na década de 1950, a obra “Pele negra, máscaras brancas”, do psiquiatra martinicano Frantz Fanon (1952), vem corroborar com essa tendência ao integrar diferentes perspectivas para realizar uma análise crítica dos processos históricos de constituição das identidades masculinas negras. Em alguns capítulos desta obra, o autor se utiliza de conceitos da filosofia e da psicanálise para realizar um primoroso estudo dos impactos do colonialismo, do racismo e das interações entre raça e gênero sobre as subjetividades dos homens negros.

Sem ter a pretensão de responder em definitivo as complexas relações que participam da constituição das masculinidades negras, as análises de Fanon em “Pele negra, máscaras brancas” fornecem um direcionamento para os estudos que, mais tarde, apontariam para a

coexistência de masculinidades hegemônicas e subordinadas (Kimmel, 1994; Connell; Messerschmidt, 2013; Santos, 2017). Desse modo, para Fanon, o *ser-para-o-outro* do homem negro encontra os obstáculos do colonialismo e do racismo, sendo destituído de qualquer resistência ontológica e que “encontra dificuldade na elaboração do seu esquema corporal” no mundo branco (2021, p. 125-126). Sem substância ontológica, o homem negro é reduzido a um amontoado composto de pênis e sexualidade compulsiva, é uma animal hediondo e desatinado, mesmo que tenha convencido a si mesmo que está investido de algum poder ao imitar a masculinidade do homem branco. Nessa perspectiva, o pensamento de Fanon contribui para o desvelamento das intersecções entre a masculinidade negra e o punk, trazendo à tona uma série de contradições e complexidades.

A perspectiva de uma ordem hierárquica com incidência sobre as diferentes identidades masculinas também perpassa a obra literária “Homem invisível”, do escritor e crítico literário Ralph Ellison (2020), publicada no mesmo ano do impactante “Pele negra, máscaras brancas” de Fanon. O romance de Ellison pode ser considerado uma das obras centrais da literatura afro-americana e transcende o momento histórico em que foi escrito. Trata-se de uma obra que explora as complexidades da identidade negra nos Estados Unidos, centrando-se em um narrador que se autopercebe como “invisível” em razão da cegueira social da sociedade racista em relação a ele. No livro, a “invisibilidade” é uma metáfora para a negação da humanidade e da individualidade dos homens negros por parte da cultura branca dominante nos Estados Unidos. A narrativa do autor tem o poder de, em alguma medida, transportar aquele que se debruça sobre as páginas de “Homem invisível” para a experiência psicológica de um jovem negro cuja existência é ignorada ou minimizada aos olhos do racismo branco:

[...] A invisibilidade a que me refiro decorre de uma disposição peculiar dos olhos daqueles com quem entro em contato. Uma questão de construção de sua visão interior, aqueles olhos com os quais olham a realidade através dos olhos físicos. Não estou reclamando, nem protestando. Algumas vezes é vantajoso não ser visto, embora, na maioria das vezes, seja emocionalmente muito desgastante. Além disso, os de pouca visão estão constantemente tropeçando em você. Ou, uma vez mais, você duvida de que realmente exista. Ficamos nos perguntando se não somos apenas um fantasma na mente das outras pessoas. Uma criatura, digamos, em um pesadelo que aquele que está dormindo tenta destruir com toda a sua força. É quando você se sente assim que, partindo do ressentimento, começa a repelir as pessoas. E, deixe-me confessar, você se sente assim a maior parte do tempo. Sofre com a necessidade de se convencer de que existe no mundo real, que é parte de todo esse ruído e aflição, e que você esmurra, pragueja e jura que fará com que reconheçam sua presença. Mas, infelizmente, raras vezes isso dá certo (Ellison, 2020, p. 29-30).

Na década de 1970, o sociólogo Robert Staples (1978) também abordaria a construção das identidades masculinas negras no artigo *Masculinity and Race: The Dual Dilemma of Black*

Men. Nesse trabalho, o autor analisa o *status* singular dos homens negros na sociedade estadunidense do período, considerando a dupla marginalização definida pelas interseções entre raça e gênero na constituição subjetiva dos homens afro-americanos. De uma perspectiva histórica, o artigo problematiza os modos como os homens negros nos Estados Unidos foram enquadrados em estereótipos negativos que impactaram as percepções sociais e as autopercepções das masculinidades negras. Staples elenca a emasculação, a hipersexualidade e a controversa ideia de dominação feminina como três dos principais estereótipos que incidem sobre os homens negros na cultura estadunidense. Subjacente às colocações de Staples está a ideia de que esses estereótipos têm funcionado historicamente de modo a sustentar a ordem hierárquica que define o homem branco heterossexual capitalista no topo de uma cadeia em que as masculinidades negras – e demais grupos – podem assumir apenas posições subordinadas. Nesse sentido o autor observa:

Acusações de hipersexualidade masculina negra frequentemente vêm de homens brancos, por razões que muitos acham suspeitas. A proeza sexual dos homens negros, seja verdadeira ou não, tem sido vista como uma ameaça ao status poderoso do homem branco nesta sociedade. Tais medos têm sido simbolicamente manifestados em tentativas de castrar homens negros como parte dos linchamentos e outros atos de terror contra eles. Isso levou Clark (1965) a sugerir: “O homem branco na América, historicamente, arranhou para ter mulheres brancas e negras disponíveis para ele. Ele reivindicou prioridade sexual com ambas e, no processo, ele procurou emascular os homens negros” (Staples, 1978, p. 176-177).

A criação de símbolos de emasculação do homem negro na cultura estadunidense, ainda segundo Staples, é também reforçada pela disseminação de um mito segundo o qual a comunidade afro-americana seria organizada como um matriarcado. A ideia de que as mulheres negras dominam os homens negros, especialmente nas dinâmicas familiares de lares onde mulheres são chefes de família, sugere que os homens negros são passivos ou subordinados às mulheres. Staples refuta essa ideia, explicando que as famílias negras nos Estados Unidos tendem a ser mais igualitárias e que muitos lares com chefes femininas têm a presença de figuras masculinas importantes, como parentes ou parceiros (1978, p. 171). Apesar de reconhecer que, mesmo representando um dos grupos sociais menos providos de poderes nos Estados Unidos dos anos 1970, os homens negros reproduzem práticas sexistas tanto quanto seus pares brancos (1978, p. 179), Staples faz isso deixando indiretamente transparecer que lamenta o fato de os homens negros não acessarem por completo o ideal patriarcal.

As críticas direcionadas a essa perspectiva de Staples revelam que o estudo das masculinidades negras é um campo em disputa desde muito tempo. A teórica e ativista feminista bell hooks (2019a) aponta nas análises de Staples a existência da premissa de que os homens

negros não teriam alternativa a não ser internalizar a normatividade hegemônica de gênero e ser vitimados por ela. Para hooks, essa perspectiva é flagrantemente limitada, pois não reconhece a possibilidade de uma agência significativa por parte dos homens negros em repudiar as normas da masculinidade branca hegemônica. Ela argumenta que Staples e outros acadêmicos falham em desconstruir a masculinidade normativa e, ao invés disso, lamentam a exclusão dos homens negros do patriarcado falocêntrico, como se isso fosse um "direito" que lhes foi negado²⁰ (hooks, 2019a, p. 182-183).

O debate travado entre hooks e Staples evidencia a interseccionalidade das relações de poder, a diversidade das relações sociais – mesmo entre homens negros e mulheres negras – e as experiências particulares de cada um desses grupos. De fato, a discussão corrobora as observações de Collins e Bilge sobre as interrelações de categorias como raça e gênero e as formas como elas se regulam mutuamente, assinalando a complexidade de experiências humanas (2021, p. 16). É nessa toada que os estudos sobre masculinidades negras adquirem enfoques inéditos quando comparados com os estudos focados nas masculinidades hegemônicas. Por muito tempo, os estudos sobre masculinidades refletiram as estruturas de poder social nas quais homens brancos, capitalistas, de meia idade e heterossexuais detêm posições de poder, privilégio e influência. Assim, as contribuições dos estudos feministas interseccionais, dos estudos sobre masculinidades negras e da teoria *queer* têm produzido conhecimentos no campo das Ciências Humanas e Sociais – e especificamente no campo da história – que questionam as perspectivas que convencionalmente reforçam as masculinidades hegemônicas ou simplesmente deixam de abordar a complexidade e a multiplicidade identitária existente inclusive entre homens negros. Gordon, por exemplo, observa que

A grande maioria dos trabalhos acadêmicos sobre homens afro-americanos, não importa sua perspectiva teórica, descreve as práticas de apenas uma pequena parcela da população masculina negra, a "classe baixa" jovem e urbana. [...]. As supostas práticas dos homens da "classe baixa" não podem ser simplesmente assumidas como sendo aquelas do restante da população masculina negra deste país [Estados Unidos]. (1997, p. 38-39. Tradução minha).

Esse tipo de complexificação do olhar sobre as experiências dos homens negros nos Estados Unidos demandou dos estudos sobre masculinidades negras (*Black Male Studies*) a combinação de métodos e teorias de distintos campos das Ciências Humanas e Sociais. Nos anos 1990, novas pesquisas sobre as masculinidades negras começaram a abrir outras

²⁰ As críticas de bell hooks a Staples parecem se concentrar no livro *Black Masculinity: The Black Male's Role in American Society*, de 1982, mas se aplicam também ao artigo mencionado.

perspectivas, em grande parte devido ao avanço dos estudos de gênero, raça e interseccionalidade²¹. Essas pesquisas se basearam na crítica ao imaginário racial dominante que historicamente associava o homem negro a estereótipos de hipersexualidade, violência e subalternidade. Autoras como bell hooks (2022), Mara Vigoya (2018), Patricia Hill Collins (2004) e outras teóricas do feminismo negro passaram a desconstruir/desnaturalizar os estereótipos que historicamente associavam o homem negro à hipersexualidade e ao comportamento predatório.

Essas críticas ajudaram a identificar como esses estereótipos sobre homens negros funcionam como ferramentas de controle social e desumanização, com raízes no colonialismo e na escravidão. Com o uso da teoria das interseccionalidades, a masculinidade negra passou a ser vista não de forma monolítica, mas como atravessada por outras identidades e experiências de classe e sexualidade, por exemplo. Essa abordagem permitiu explorar as diferenças entre os homens negros em várias esferas, reafirmando as masculinidades negras como construções sociais e mostrando que há múltiplas masculinidades negras e que elas variam de acordo com inúmeros fatores culturais. Ou seja, essas novas abordagens negavam entendimentos essencialistas sobre as masculinidades negras, adotando a compreensão de que a agência dos homens negros pode ressignificar suas masculinidades de acordo com suas próprias experiências, como na diáspora africana ou em contextos urbanos pós-coloniais.

Assumindo o caráter relacional necessário à análise da produção do gênero, o livro *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism* (2004) de Patricia Hill Collins apresenta argumentos que indicam os profundos entrelaçamentos entre racismo e sexismo, colocando a ideia de uma “política sexual negra” como uma forma de entender as relações entre gênero, sexualidade e poder na comunidade afro-americana. Segundo a autora,

Não só o desenvolvimento de uma progressiva política sexual negra se tornou mais necessário, como as tendências intelectuais e/ou políticas contemporâneas criaram novas possibilidades de sucesso. Mais de trinta anos de advocacia feminista negra produziram um corpus de trabalho que continua a desafiar as relações de gênero predominantes. Durante esse mesmo período, a maioria dos homens afro-americanos tem sido altamente resistente a quaisquer discussões que eles percebam como críticas a eles, e alguns têm criticado ruidosamente o feminismo negro. Recentemente, no entanto, muitos homens afro-americanos têm demonstrado uma maior disposição para analisar a masculinidade negra. Em parte, essa nova receptividade reflete a disposição de muitos homens negros de ver que as mulheres afro-americanas e outros que

²¹ A delimitação de um campo específico para o estudo das masculinidades negras também se fundamenta na constatação de que um ideal de masculinidade (hegemônico/branco) moldou a cultura e a sociedade nos Estados Unidos, especialmente em relação ao racismo e ao feminismo. Gail Bederman destaca como essas noções influenciaram a política e a percepção de raça, argumentando que a masculinidade foi vista como um ideal civilizatório que culminou com a proibição cultural de que homens negros, livres ou escravos, exercessem suas masculinidades da mesma maneira que os homens brancos (1995, p. 20).

defendem as mulheres negras não são necessariamente contra os homens negros. Se gênero e sexualidade têm sido características tão importantes para explicar as realidades das mulheres afro-americanas, então gênero e sexualidade são igualmente importantes para explicar as realidades dos homens afro-americanos. O sucesso dos movimentos sociais em desafiar ideias e práticas históricas relativas à sexualidade também cria um novo espaço intelectual e político para revisitar questões de raça e sexualidade. Passar de um foco exclusivo nas mulheres negras para um foco mais amplo que abranja como as políticas de gênero e sexualidade enquadram as experiências de mulheres e homens cria novas questões para investigação e, talvez, uma nova política antirracista que possa surgir (Collins, 2004, p. 8. Tradução minha).

Nomes do pensamento feminista negro como Collins têm contribuído para a historicização das políticas de resistência de homens negros e para a visibilidade das masculinidades alternativas/subordinadas. A partir dos anos 1990, essas pensadoras trouxeram à tona discussões sobre como as masculinidades negras poderiam ser ressignificadas em termos de resistência, seja no âmbito cultural, político ou artístico. O movimento *hip hop*, por exemplo, se tornou um espaço para a rearticulação da masculinidade negra, ao mesmo tempo em que perpetuava ou desafiava estereótipos na era pós-Movimento dos Direitos Civis e do *Black Power* (Collins, 2006, p. 2).

Em linha interpretativa semelhante, bell hooks se utiliza do ferramental teórico das interseccionalidades na obra “A gente é da hora: homens negros e masculinidade” (2022) para explorar a construção das masculinidades negras nos Estados Unidos, abordando temas como a opressão racial, a violência, e os desafios enfrentados pelos homens negros em uma sociedade dominada por estereótipos e discriminação. Hooks examina as pressões culturais sobre os homens negros para se conformarem a ideias de hipermasculinidade, agressividade e sexualidade predatória, e como essas expectativas são prejudiciais tanto para os homens negros quanto para as mulheres negras. Ela critica o patriarcado e o machismo, destacando como esses sistemas também oprimem os próprios homens negros, ao forçá-los a se encaixar em papéis rígidos que frequentemente promovem a violência, o silêncio emocional e a negação da vulnerabilidade. Hooks oferece uma crítica contundente à intersecção do racismo, sexismo e capitalismo, mostrando como esses sistemas de opressão afetam as vidas dos homens negros de maneiras devastadoras. Sem tomar as interseccionalidades como modelos fixos de análise, a autora defende a necessidade de uma nova visão de masculinidade que envolva o autocuidado, a expressão, o amor e a igualdade, e que desmonte as normas destrutivas impostas pela sociedade, pois

Na cultura patriarcal, todos os homens aprendem um papel que restringe e confina. Quando raça e classe entram em cena junto com o patriarcado, os homens negros suportam as piores imposições da identidade patriarcal masculina de gênero. Vistos

como animais, brutos, estupradores por natureza e assassinos, os homens negros não têm sua voz ouvida de verdade no que diz respeito à forma como são representados. Eles interferiram pouco no estereótipo. Como consequência, são vitimados por estigmatizações que foram articuladas no século XIX, mas que dominam a mente e o imaginário dos cidadãos desta nação [os Estados Unidos] até hoje. Raros são os homens negros que recusam tal categorização, pois o preço da visibilidade no mundo contemporâneo da supremacia branca é que a identidade masculina negra seja definida em relação ao estereótipo, seja incorporando-o, seja buscando outro. No centro do modo como a personalidade masculina negra é construída no patriarcado capitalista supremacista branco está a imagem do indomável, incivilizado, irracional e insensível (hooks, 2022, p. 32-33).

Por sua vez, a antropóloga colombiana Mara Viveros Vigoya também traz perspectivas de imensurável valor para o reconhecimento das masculinidades racializadas como múltiplas, dinâmicas e amoldadas por contextos sociais, culturais, raciais e históricos específicos, tal qual observado no *afro/black punk*, objeto da pesquisa apresentada nesta tese. No livro *As cores da masculinidade: Experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América*, Vigoya fornece chaves importantes para que as ideias fixas de masculinidade racializadas sejam desmontadas, colocadas sob um prisma relacional e observadas dentro das relações de poder que as produzem. Ou seja, a proposta da autora tem como fulcro a negação das compreensões essencialistas das masculinidades, trazendo as interpenetrações de gênero e raça como necessárias ao controle e disciplinamento de grupos sociais/culturais não-hegemônicos como mulheres, pessoas LGBTQIAP+ e homens negros e indígenas na América Latina. Ainda que a autora esteja focalizando um contexto distinto, sua abordagem interseccional entre raça, gênero e classe também pode ser aplicada para a compreensão de outras masculinidades do Atlântico negro, como as que são produzidas na história e na cultura estadunidense como um todo e, especificamente, no punk. Defendo essa perspectiva baseado no que Vigoya afirma sobre as normas de masculinidade se colocarem sobre todos os homens como imperativos de comportamento e de moralidade, mesmo que elas se articulem sempre de modo plural.

Seja para adequar-se a elas ou para rejeitá-las, os homens devem situar-se perante essas normas. Sua posição está demarcada pela interação de distintos fatores, estruturais e posicionais, e das diferenças de recursos que possuem para confrontá-las (Vigoya, 2018, p. 25).

A observação de Vigoya sobre as normas que recaem sobre as masculinidades é central aqui, pois a construção das masculinidades negras no punk provavelmente são perpassadas por contradições semelhantes, haja vista o caráter heterogêneo das identidades raciais e de gênero no referido espaço. Como se pode inferir, se as masculinidades em geral são sempre situadas, sendo moldadas pela interação de fatores estruturais, como raça e classe, e posicionais, como a

experiência pessoal e comunitária, na cultura punk isso não se processa de modo diferente. Em um campo permeado por desigualdades e tensões, o pensamento de Vigoya provavelmente revelará as formas como os homens negros são atravessados pelas dinâmicas de poder e recursos desiguais mesmo no âmbito da cultura marginal do punk.

Acompanhando a crítica feminista negra na produção de análises acerca das masculinidades e das experiências de homens negros, Mark Anthony Neal, professor do Departamento de Estudos Africanos e Afro-Americanos da Duke University, faz reflexões bastante abrangentes sobre a construção das masculinidades negras no século XXI, também contribuindo para analisar as masculinidades construídas no *afro/black punk*. Neal desafia as representações tradicionais e essencialistas da masculinidade negra, que muitas vezes são marcadas por homofobia, misoginia e adesão rígida ao patriarcado. Ele propõe um novo “modelo” de homem negro, que abraça os ensinamentos do feminismo e se opõe aos paradigmas opressores de raça, gênero, sexualidade e classe, criando perspectivas mais inclusivas e progressistas da masculinidade.

Nessa perspectiva, ao desafiar as normas de masculinidade tradicional, muitos enunciados de canções de artistas e bandas *afro/black punk*, alinham-se com as reflexões de Mark Anthony Neal sobre as possibilidades de construção de masculinidades negras que rompem com as narrativas opressivas e patriarcais. Em seu livro *New Black Man* (2015), Neal discute a “crise da masculinidade negra” a partir das letras e performances musicais do *hip hop*, apontando a necessidade de se construir novos modelos amoldados a partir das conclusões das análises do feminismo negro sobre a masculinidade. Nas palavras do autor, esse novo modelo de homem negro

[...] é sobre resistir a ser inscrito por uma ampla gama de forças e encontrar conforto com uma existência complexa e progressiva como um homem negro na América. [...] não é tanto sobre conceber uma versão mais “positiva” da masculinidade negra – “positiva” sendo uma palavra usada com muita frequência pela burguesia negra tradicional para higienizar os aspectos mais desagradáveis da vida e da cultura negra [...] – mas sim um conceito que reconhece os muitos aspectos complexos, frequentemente contraditórios, que compõem uma masculinidade negra progressiva e significativa. As palavras “novo”, “negro” e “homem” estão literalmente comprimidas aqui para reforçar a ideia de que inúmeras identidades existem nos mesmos corpos masculinos negros: no meu caso, o bandido-negro-intelectual, o mano feminista, o homofóbico em recuperação, o pai amoroso de duas meninas morenas, o marido amoroso e o homem negro de trinta e poucos anos temente a Deus que com certeza aprecia uma bela bunda em uma mulher (Neal, 2015, p. 28-29, tradução minha).

Em linha semelhante à adotada por Mark Anthony Neal, o livro *Breaking the Silence: Toward a Black Male Feminist Criticism*, de David Ikard (2007), concatena argumentos em

favor da ideia de que as experiências dos homens negros não podem ser separadas das análises e lutas feministas, propondo que a masculinidade negra deve ser reavaliada à luz das questões de gênero e raça que são levantadas nessas teorias. O cerne do trabalho de Ikard é a tentativa de fornecer *insights* que contribuam para a resolução da conflituosa relação de homens negros e mulheres negras. O livro traz à tona vozes marginalizadas e experiências de homens negros, propondo um novo espaço de diálogo entre masculinidade e feminismo. Para tanto, estabelece um mapeamento da trajetória do feminismo negro, ao mesmo tempo em que propõe que homens negros se utilizem dessas análises para desconstruir/desnaturalizar suas identidades amoldadas por modelos patriarcais (Ikard, 2007, p. 7). As considerações de Neal e de Ikard, cada uma a seu modo, propõem a emergência de subjetividades masculinas negras que integram o feminismo e que se afastam dos paradigmas sexistas. Dessa maneira, contribuem para a compreensão dessas expressões no *afro/black punk*, onde a masculinidade é ressignificada como alinhada à resistência interseccional.

Em contrapartida, como bem diz E. Patrick Johnson (2003), em geral, os homens negros heterossexuais estadunidenses cultivam particular repúdio diante de formas de sexualidade que se apresentem como dissidentes em relação à norma. Esse é, segundo o autor, um dos efeitos mais evidentes da vigilância permanente do olhar branco sobre os corpos negros: preservar as estruturas de uma “família tradicional”, o repúdio à figura da “bicha preta” e buscar parecer “normal” aos olhos do branco são operações que historicamente incidem sobre as masculinidades negras nos Estados Unidos (Johnson, 2003, p. 36-37). Citando um depoimento do poeta e ativista gay Essex Hemphill, Johnson destaca: “[...] algumas pessoas veem a homossexualidade negra como a ruptura final na masculinidade e não veem o amor, não veem o empoderamento, não veem o cuidado, o compartilhamento, não veem as contribuições” (p. 37. Tradução minha). Johnson prossegue nessas reflexões e afirma:

O resultado é uma rejeição que bloqueia o homossexual fora dos limites da negritude autêntica, mesmo quando o “cuidado”, o “compartilhamento” e as “contribuições” do homossexual negro, como o das mulheres negras, representam alguns dos esforços políticos mais radicais na luta pela igualdade racial (2003, p. 37. Tradução minha).

O trabalho de E. Patrick Johnson pode ser classificado em uma mesma seara que também inscreve os estudos *Aberrations In Black: Toward a Queer of Color Critique* (2003), de Roderick A. Ferguson, e *Sissy Insurgencies: A Racial Anatomy of Unfit Manliness* (2022), de Marlon B. Ross. Esses estudos incluem e conferem visibilidade às sexualidades e masculinidades negras LGBTQIAP+, algo que foi historicamente invisibilizado e

marginalizado, inclusive nas Ciências Humanas e Sociais. Uma vez que os parâmetros de masculinidade na sociedade estadunidense são dados em termos de adequação à normatividade da família nuclear heterossexual e patriarcal, as perspectivas dominantes sobre a sexualidade de homens negros têm sido aplicadas na construção das teorias da diferença nesse campo (Ferguson, 2004). Os debates levantados através desses estudos trouxeram à luz as tensões e conflitos internos dentro das comunidades negras, além de ampliar a compreensão sobre sexualidade e masculinidade fora do paradigma heteronormativo. É chamando atenção para a conflituosidade histórica existente entre as figuras do *sissy* ou *fag* (“maricas”, “bicha”, “viado”) e a militância negra nas eras do Movimento dos Direitos Civis e do *Black Power* que Ross acrescenta:

A luta pela justiça racial nos Estados Unidos tem sido há muito tempo comparada a uma guerra, com líderes raciais retratados como guerreiros, uma lógica que atinge o ápice durante a era do Black Power, onde os Panteras Negras se modelavam em uma unidade militar insurgente, os nacionalistas negros evocavam imagens do campo de batalha e os manifestantes não violentos eram ridicularizados por se recusarem a lutar como homens e por colocarem mulheres e crianças na linha de frente. [...]. Muitos nacionalistas negros estendem a lógica que iguala o "passivo" em "resistência passiva" à passividade do viado penetrado — tanto que Martin Luther King Jr. é compelido a defender a não violência insistindo que ela não é passiva de forma alguma. Em resposta direta a Malcolm X, King exige que a estratégia seja chamada mais precisamente de "ação direta não violenta" em vez de "resistência passiva", pois enquanto até mesmo a resistência mais resistente permanecer "passiva", ela corre o risco de ser percebida como conduta efeminada em vez de valor másculo (2022, p. 35. Tradução minha).

As reflexões de Ross são coadunadas com a ideia de que

[...] o nacionalismo revolucionário negro compartilhava algumas afinidades muito importantes com seus antagonistas. Essas afinidades tinham a ver com os investimentos do nacionalismo revolucionário no heteropatriarcado, investimentos que eram consistentes com o nacionalismo dos Estados Unidos, o nacionalismo cultural e as crenças do movimento dos direitos civis em discursos e práticas heteropatriarcais. Podemos determinar as maneiras pelas quais as lutas de libertação nacional promoveram as regulamentações de gênero e sexo da ideologia liberal observando como essas lutas teorizaram a cultura. A teorização frequentemente normativa da cultura pelo nacionalismo revolucionário foi derivada de uma interpretação normativa da exploração capitalista (Ferguson, 2004, p. 113. Tradução minha).

Segundo a interpretação sugerida por Ferguson e Ross, A "resistência passiva", praticada por líderes como Martin Luther King Jr., foi ridicularizada por muitos nacionalistas negros, que viam na não violência um sinal de fraqueza ou submissão. Neste contexto, a passividade era interpretada como uma recusa em lutar "como um homem", um comportamento considerado inaceitável em uma sociedade onde o ideal masculino está ligado à agressividade.

A associação entre passividade e “fraqueza feminina” é ainda mais acentuada quando King é obrigado a responder à postura considerada mais bélica e ativa de figuras como Malcolm X. Ross reflete diretamente sobre a questão da homofobia disseminada nesses movimentos ao sugerir que a “passividade” foi associada à figura do “viado penetrado”, ou seja, um homem percebido como submisso no contexto sexual. Essa analogia entre a submissão sexual e a não violência reforça um imaginário de que masculinidade deve ser sinônimo de dominação e atividade, e que qualquer coisa menos do que isso — seja a resistência pacífica ou a submissão sexual — é considerada efeminada e, portanto, inferior.

As interseções entre esses estudos revelam que a figura do *sissy* (“homem efeminado”, “bicha”, “viado”), representa poderosas formas de transgressão e resistência não apenas dentro das expectativas rígidas da masculinidade hegemônica, mas também no âmbito das relações de poder entre as múltiplas masculinidades negras. A obra de Ross contribui para que se entenda o *sissy* como símbolo de uma insurgência contra normas que igualam masculinidade à agressividade, dominação e violência física. Essa figura desafia a lógica binária que coloca a masculinidade como sinônimo de força viril e a feminilidade como fraqueza, subvertendo as expectativas de gênero e, ao mesmo tempo, as de raça. Ou seja, o *sissy* ou *faggot* resiste às normas que associam masculinidade à força física, à dureza emocional e à agressividade. Em um contexto em que as expectativas de ser um “guerreiro” dominam as percepções de masculinidade negra — especialmente durante a era do *Black Power*, com a exaltação dos Panteras Negras e da militância armada —, a figura efeminada rejeita esses valores tradicionais de masculinidade. Ao existir fora dessas expectativas, o *sissy* desafia diretamente a hegemonia da masculinidade violenta como única forma válida de resistência ou empoderamento de homens negros. Nessa perspectiva, o *sissy* pode parecer “passivo” ou “frágil” aos olhos da masculinidade hegemônica, mas sua resistência não está em replicar os modos de poder dominantes, e sim em desafiar as estruturas de poder que colocam o valor no domínio e na violência. Ao subverter essa equação de poder, o *sissy* revela que a verdadeira força não está apenas na agressividade física, mas nas posturas corajosas e subversivas de existir, resistir e re-existir à margem das normas culturalmente instituídas.

As análises de Ross e Ferguson revelam, ainda, que a resistência do *sissy/faggot* também está em sua performatividade de gênero, que se desvia das normas sociais, sendo, portanto, uma recusa em se submeter às expectativas de gênero que sustentam tanto o patriarcado quanto a supremacia racial. Sua performatividade “efeminada” é uma forma de insurgência estética, ao dismantelar os papéis de gênero e as ideias rígidas de masculinidade e feminilidade. Em vez de

tentar conquistar poder através da conformidade com as expectativas masculinas, o *sissy* revela como a resistência pode ocorrer no nível do corpo, da expressão e da identidade.

Cabe ressaltar, portanto, que os ordenamentos hierárquicos de gênero e os padrões das masculinidades hegemônicas também têm sido reproduzidos nos processos da insurgência negra nos Estados Unidos. Em muitos discursos do *Black Power*, a masculinidade foi apresentada como o oposto da "fraqueza" ou da "passividade", que eram estigmatizadas como femininas ou "efeminadas". A agressividade e a virilidade eram exaltadas como formas de afirmar a dignidade e o poder do homem negro, em contraste com a feminização e a infantilização que o racismo institucional impunha historicamente. Nesse contexto, os valores do heteropatriarcado branco foram reproduzidos na insistência de que o homem negro deveria ser forte, dominante e protetor — reforçando uma visão hierárquica de gênero em que as mulheres, muitas vezes, ocupavam papéis de apoio e eram vistas como figuras a serem protegidas, não como líderes. Mulheres, “bichas”, “maricas” e “viadinhos” — objetos de escárnio e desprezo (D’Emilio, 1983) — que tomaram parte nas movimentações da Era dos Direitos Civis e no movimento *Black Power* com frequência foram obrigados a enfrentar o mesmo tipo de marginalização experimentada em outros movimentos sociais. Mesmo quando desempenhavam papéis centrais na organização e na luta, suas contribuições eram frequentemente ofuscadas pelos homens, e muitas vezes esperava-se delas/deles um conformismo aos papéis de gênero tradicionais. Os imaginários que projetavam uma masculinidade negra forte também deixavam pouco espaço para discussões sobre sexualidade não normativa ou para a aceitação das comunidades LGBTQIAP+ dentro da militância negra. A homofobia era prevalente, e, como Ross e Ferguson sugerem, figuras associadas à "passividade" ou à dissidência de gênero eram estigmatizadas, muitas vezes em termos que reforçavam o patriarcado heteronormativo.

Muitos homens negros, ao enfrentarem racismo estrutural e opressão econômica, podem redirecionar sua frustração e raiva para aqueles dentro de suas comunidades que são percebidos como "mais fracos" ou "diferentes", como os homens negros LGBTQIA+ e as mulheres. A homofobia e o machismo se tornam uma forma de afirmar poder em um contexto de impotência racial e social. A masculinidade negra, frequentemente questionada e desvalorizada na sociedade branca, pode levar muitos homens negros a tentarem provar sua masculinidade de forma exagerada, o que muitas vezes inclui a rejeição e a opressão de homens gays ou de identidades não-conformes de gênero.

Outra questão central no presente estudo é que, como construto histórico, social e cultural, as masculinidades negras heteronormativas e patriarcais são passíveis de desconstrução e desnaturalização. Nessa perspectiva, o artigo *Notes from a Former Homophobe: An Introspective Narrative on the Development of Masculinity of an Urban African American Male*, de Earl Wright II (2014), argumenta que a formação de identidades masculinas negras homofóbicas é fortemente influenciada pela socialização em ambientes urbanos de pobreza, onde a hipermasculinidade e a aversão a características consideradas femininas são reforçadas tanto por figuras masculinas quanto femininas, como pais, mães, avôs, avós, tios, tias e pela pressão familiar como um todo (Wright II, 2024, p. 9-11). Nesse contexto, os meninos negros aprendem desde cedo que para serem aceitos como "homens de verdade" precisam demonstrar controle físico sobre os outros, evitar comportamentos que possam ser interpretados como femininos, e rejeitar abertamente qualquer traço de homossexualidade. A violência, física e verbal, é usada para reforçar esses padrões, criando uma cultura de homofobia que se manifesta em insultos e punições contra aqueles que não se encaixam no ideal de masculinidade dominante.

Como uma saída para a constante produção e reprodução desses padrões, Wright II propõe o exercício da superação do medo, do ódio e da antipatia em relação a homossexuais, relatando passagens de sua própria biografia. O autor revela que informar-se e conviver com pessoas de sexualidades dissidentes foi preponderante na superação de suas visões homofóbicas adquiridas na infância e adolescência vivendo em uma comunidade afro-americana pobre em Memphis, Tennessee, na Era Reagan. Wright II menciona que sua homofobia foi frontalmente desafiada quando, ao ingressar na pós-graduação, passou a interagir com Michael, um colega negro e gay. Essa amizade o faz perceber que a homofobia enraizada em sua socialização é uma construção social que deve ser desconstruída. O processo de reflexão o levou a rejeitar as definições rígidas de masculinidade que oprimem tanto homens gays quanto heterossexuais e a adotar uma visão mais inclusiva, apesar da resistência de amigos e familiares. Como relata o autor:

Certo dia, o assunto da homossexualidade surgiu durante uma conversa entre Michael e eu. Depois de lhe fazer uma avaliação vaga e politicamente correta da minha posição sobre o assunto, ouvi atentamente enquanto ele falava sobre os desafios de ser negro, homem e gay. Eles contaram história após história de situações dolorosas e negativas que vivenciaram. Embora a maior parte dessa conversa fique para sempre perdida em minha memória, posso recitar como se me fosse dita hoje a frase que encerrou meu mandato como homofóbico. Depois de contar um episódio angustiante de preconceito durante sua adolescência, Michael olhou para mim e perguntou retoricamente: 'por que eu escolheria um estilo de vida para o qual me voluntariar para ser desprezado, odiado e discriminado?' aquele NÃO escolheu ser gay nunca passou pela minha

cabeça. Sempre pensei que se uma pessoa fosse gay, ela ESCOLHEU esse estilo de vida. Foi nesse ponto que comecei a considerar, num sentido mais amplo, como algumas pessoas são maltratadas por razões sobre as quais não tinham controle. Não demorei muito para lembrar como os negros americanos, por nenhuma outra razão além de uma característica física sobre a qual eles não tinham controle, experimentaram atos semelhantes de preconceito e discriminação que Michael descreveu. Foi esse momento que mudou minha vida para sempre. Foi nesse ponto que desafiei intelectualmente as noções de masculinidade e virilidade nas quais fui socializado para acreditar [...] (Wright II, 2024, p. 14).

Como fica evidente através do relato de Wright II, reconstruir as masculinidades negras passa pela observação atenta de outras perspectivas, histórias e experiências. Nessa perspectiva, conferir relevância às contranarrativas de grupos e sujeitos subalternizados – como tem sido feito em diversas expressões artísticas no *afro-black punk* – pode ser uma estratégia para que homens negros resistam aos enquadramentos de suas masculinidades e sexualidades em conceitos restritivos de virilidade, força física e heterossexualidade compulsória. Como bem dizem Slatton e Spates (2014), “este dispositivo permite-lhes contar histórias que sejam autenticamente representativas das suas experiências vividas” (p. 101. Tradução minha). Contar histórias que humanizem pessoas LGBTQIAP+ é uma forma poderosa de combater a desumanização e o preconceito. As contranarrativas, especialmente quando baseadas em experiências reais, têm o potencial de gerar empatia e compreensão, permitindo que outras pessoas se conectem emocionalmente com as vivências e lutas de indivíduos LGBTQIAP+, pois

Frequentemente, as histórias contadas sobre homens negros vêm de pessoas em posições de poder e refletem perspectivas unidimensionais e negativas. Através do uso de contranarrativas, os homens negros atestam tentativas de restringir suas expressões de masculinidade e sexualidade (Slatton; Spates, 2014, p. 101).

Mais recentemente, o campo dos estudos das masculinidades negras tem visto crescer o número de análises cujo foco são os impactos da violência estrutural e do racismo sistêmico na construção das subjetividades masculinas. Pesquisas sobre o encarceramento em massa e a marginalização econômica dos homens negros revelaram como esses processos contribuíram para a estigmatização de suas masculinidades e influenciaram suas dinâmicas familiares e comunitárias. A advogada e ativista dos direitos civis Michelle Alexander (2017), no livro *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*, mostra como o encarceramento em massa afeta de maneira desproporcional homens negros nos Estados Unidos, conectando esse fenômeno às políticas de controle social que têm raízes no passado escravocrata e na segregação racial. Apesar de a obra não ter as masculinidades negras como

temática central, ela destaca que, mesmo após a reconquista da liberdade, muitos homens negros são inseridos em uma subcasta racializada (Alexander, 2017, p. 43), onde continuam a ser marginalizados e estigmatizados. O encarceramento age como um filtro que segrega homens negros, perpetuando a desigualdade racial e a exclusão social.

Além disso, esses estudos também revelam como as políticas de guerra às drogas, implementadas nos anos 1980, foram utilizadas para criminalizar comunidades negras, reforçando estereótipos raciais que associam a masculinidade negra à criminalidade e à violência (Uchôa Apud Santos, 2017, p. 33). Essa dinâmica contribui para a construção de uma identidade masculina negra constantemente submetida a controle social, privando esses homens de direitos básicos, como o voto e o acesso a trabalho e moradia, criando um ciclo de marginalização que persiste mesmo após o cumprimento de penas. Assim, o livro expõe como as masculinidades negras são constantemente moldadas e limitadas por um sistema de justiça criminal racializado, que redefine o que significa ser homem negro nos Estados Unidos, conectando essa realidade a um ciclo histórico de controle racial e exclusão.

As análises de Cornel West em *Race Matters* (1994) demonstram como a violência e a discriminação sistêmica de homens negros nos Estados Unidos se conecta à sensação de desesperança e falta de sentido que permeia a vida de muitos indivíduos dentro da comunidade afro-americana, exacerbada pela experiência de marginalização e desumanização catalisada pela política de encarceramento em massa de que fala Michelle Alexander (2017). Como principal estratégia punitiva a atender as demandas do capitalismo, o encarceramento em massa sinaliza os modos pelos quais uma parcela dos indivíduos da sociedade estadunidense é relegada a condições de infra-humanidade. Esse ordenamento hierárquico, marcante na história e na cultura da sociedade estadunidense, é aspecto gerador de um ciclo de traumas que se perpetua entre as gerações. Assim, tanto a ameaça constante quanto a experiência do encarceramento de modo propriamente dito são frequentemente acompanhados por estigmas e estereótipos que aprisionam a população negra em sentimentos de desesperança, insensibilidade e falta de sentido. Foi precisamente a este processo que West chamou de “niilismo da América negra”, uma noção que o autor comentou da maneira que segue:

O niilismo deve ser compreendido aqui não como uma doutrina filosófica segundo a qual não existem fundamentos racionais para normas e autoridade legítimas; ele é, muito mais, a experiência de viver dominado por uma pavorosa falta de propósito, de esperança e (acima de tudo) de amor. O resultado aterrador é o desligamento e a insensibilidade em relação às pessoas e uma índole autodestrutiva em face do mundo. A vida sem significado, sem esperança e sem amor gera uma perspectiva fria e mesquinha, que destrói o próprio indivíduo como os demais (1994, p. 31. Grifos do autor).

Nessa perspectiva, a experiência do niilismo, quando analisada sob a ótica das masculinidades negras e seu vínculo com o encarceramento em massa nos Estados Unidos, revela um quadro alarmante de desintegração identitária e comunitária. Essa forma de niilismo, caracterizada pela ausência de propósito e esperança, resulta em um estado emocional que desencoraja a conexão e favorece uma indiferença dos homens negros perante as injustiças. O encarceramento em massa não apenas marginaliza os homens negros, mas também os priva de laços afetivos e sociais, contribuindo para um desligamento que os impede de reconhecer a sua própria dignidade e a dos outros. Ademais, essa realidade geradora de desespero alimenta uma índole autodestrutiva que se manifesta em comportamentos violentos e autocomprometedores. A vida sob tais condições se torna um ciclo vicioso, em que a falta de significado e de amor gera reações defensivas que, em vez de promoverem a sobrevivência e o fortalecimento, perpetuam a violência, a alienação, a criminalidade e os estereótipos negativos que são associados às masculinidades negras.

Finalmente, cabe considerar que “‘sujeitos raciais’ não são produtos acabados e têm fraturas” (Bonilla-Silva, 2020, p. 18). As contradições que aparecem nos enunciados das canções veiculadas por diferentes grupos *afro/black punks* indicam que os afro-americanos que participam da cultura punk não são um grupo monolítico e de identidade homogênea. Ou seja, à corporeidade negra não corresponde compromisso automático com a desobediência à ordem patriarcal branca que a tem aprisionado por séculos. O mesmo raciocínio se aplica à dimensão gendrada dessas corporeidades, uma vez que nem todos os sujeitos extrapolam os limites da generificação compulsória e da naturalização dos binarismos, se remetendo às matrizes normativas de “masculino” e “feminino”. Por outro lado, como já explicitado, a música *afro/black punk* também faz transparecer enunciados produzidos através de uma escrita encarnada, tomada de afetos e de modos de ser, na qual raça e gênero são desconstruídos/desnaturalizados. E, ao ousar se concentrar em corporeidades negras que se expressam através da música, o *afro/black punk* tem tensionado o supremacismo branco e a masculinidade falocêntrica impostos silenciosamente nos espaços do punk estadunidense desde os anos 1970.

Com base nesse aporte dos *Black Masculinity Studies* (BMS), analisei de forma o mais minuciosa possível os modos como homens negros têm representado a si mesmos na cultura musical do *afro/black punk*. A partir das múltiplas perspectivas teóricas que evidenciam,

desconstróem e desnaturalizam os estereótipos historicamente associados à masculinidade negra, foi possível articular um olhar crítico às identidades e subjetividades inscritas nos enunciados e performances que compõem a tessitura das canções analisadas. Tal abordagem permitiu revelar como as produções culturais *afro/black punks* configuram um espaço de enunciação no qual as experiências masculinas negras são ressignificadas em face de dinâmicas sociais que frequentemente operam para silenciá-las ou distorcê-las. Ao lançar luz sobre as representações, contradições e estratégias de resistência presentes nas práticas culturais de homens negros no punk estadunidense, os referenciais dos BMS ofereceram instrumentos teóricos indispensáveis para complexificar a compreensão dos processos de racialização e generificação que atravessam esse contexto. Dessa forma, esta análise contribui para a historicização das performances musicais e identitárias desses sujeitos, posicionando-as como formas de negociação simbólica e resistência às normatividades de raça, gênero e poder, enquanto permitem apontar os limites e potencialidades inerentes às masculinidades negras no *afro/black punk*.

Ainda por meio das referidas abordagens teóricas, procurei trazer à baila os discursos produzidos na música dos grupos punks que tiveram canções selecionadas para a análise, atentando para os processos de conscientização, ressignificação identitária, criação de espaços de resistência e engajamento crítico assinalados pelas narrativas que foram construídas nos contextos observados. Reforço que, no entanto, esse foco não implicou em negligenciar a reprodução das lógicas binárias e patriarcais de gênero, bem como a hipersexualização, hipermasculinidade e reforço das hierarquias gendradas informadas por determinadas canções de grupos *afro/black punks*.

1.2 White Riot?

A presença negra no punk sempre foi visível aos olhos mais atentos. Ainda que a imagem mais comum corresponda à de homens jovens brancos, europeus ou estadunidenses (O'Hara, 2005; Wadkins, 2012; Wiedlack, 2015), a estética, a sonoridade e até mesmo muitos “trejeitos” do punk são baseados em traços da cultura negra. Essa conexão pode ser identificada na genética musical do punk *rock*, inegavelmente herdeira do *rock n' roll* de artistas negros dos

anos 1950 como Little Richard ou Chuck Berry²². Tal aspecto, repetidas vezes subestimado, reflete elementos profundamente enraizados na história do punk, evidenciando as camadas da estética subversiva nele observável, inúmeras vezes inspirada na resistência negra. No entanto, a escrita de uma história negra do punk é algo praticamente inexistente, já que, como mencionado, nos imaginários sociais essa é, por excelência, a maior expressão da *white riot*²³ que o século XX viu emergir.

Cabe ressaltar, todavia, que as perspectivas que operam um branqueamento da cultura punk vêm sendo contestadas. Nesse sentido, o artigo “*Freakin’ Out*”: *Remaking Masculinity through Punk Rock in Detroit*, de Katherine E. Wadkins (2012), faz importantes elucidações. Para a autora, o punk não deve ser reivindicado como uma expressão inerentemente branca ou negra, mas que se deve encará-lo como profundamente influenciado pela estética negra, “especialmente considerando o virtual ‘branqueamento’ do gênero desde sua origem. Embora o punk rock tenha se tornado famoso, em geral, por homens brancos, ele foi abundantemente influenciado, expandido e construído de maneiras significativas por homens negros” (Wadkins, 2012, p. 240. Tradução minha). As constatações de Wadkins são tributárias do que já havia sido colocado em *Subculture: The Meaning of Style* (1979), estudo seminal sobre as subculturas juvenis no Reino Unido feito pelo sociólogo e teórico de mídia Dick Hebdige. Segundo o autor, “no coração da subcultura punk, para sempre presa, repousa esta dialética congelada entre as culturas negra e branca” (Hebdige, 2002, p. 69-70. Tradução minha). Ou seja, com base nessa perspectiva, o punk se faz fundamentalmente a partir de uma complexa e contraditória interação

²² No caso do *punk* britânico, essa genética inclui o *reggae*, o *soul* e outros gêneros da música negra (Letts; Nobakht, 2007, p. 66-70).

²³ A música *White Riot*, lançada pelo The Clash em 1977, é um dos primeiros grandes sucessos da banda e tem um significado profundamente político e provocador. Ela reflete as tensões sociais e raciais na Inglaterra da década de 1970, em meio a uma crise econômica, desemprego elevado e descontentamento generalizado, critica a apatia dos jovens brancos da classe trabalhadora, encorajando-os a se rebelar contra o sistema, assim como os negros já estavam fazendo. A música foi inspirada nos motins de 1976 durante o Carnaval de Notting Hill (Griffiths, 2006, online), onde os membros da banda, Joe Strummer e Paul Simonon, testemunharam confrontos entre jovens negros e a polícia. Eles observaram que, enquanto os negros estavam lutando por seus direitos, muitos jovens brancos pareciam indiferentes às questões sociais e econômicas que os afetavam. A música não é um chamado à violência racial, mas sim uma provocação para que os brancos se conscientizem e lutem contra a opressão de classe, assim como os negros estavam fazendo nas ruas e manifestações. O The Clash usou a metáfora da “revolta branca” para questionar o conformismo e a inércia política, sempre defendendo uma postura antirracista e solidária com as lutas de todas as classes e etnias oprimidas. No livro *Culture clash: Dread meets punk rockers*, o músico e diretor de cinema Don Letts, britânico filho de jamaicanos, coloca suas perspectivas sobre a revolta em Notting Hill e a canção do The Clash: “Até hoje as pessoas acham que havia um tema racial no motim de 1976, mas para mim não era uma coisa de preto ou branco. Era uma coisa certa ou errada. Pessoas da classe trabalhadora sendo assediadas pela polícia. Daí a música do Clash ‘White Riot’, com as palavras ‘O homem negro tem muitos problemas/ Mas eles não se importam em atirar um tijolo’. O Clash estava dizendo, ‘Olha, nossos irmãos negros já tiveram o suficiente e fizeram algo a respeito’. A música foi mal interpretada por alguns como sendo uma música de direita. Ver Letts, Don; Nobakht, David. *Culture clash: dread meets punk rockers*. Londres: SAF, 2007, p. 76-77).

entre matrizes culturais negras e brancas. Hebdige se refere às dinâmicas de construção do punk no Reino Unido, demarcadas pela intersecção entre expressões musicais, éticas e estéticas do *rock n' roll* clássico, do *reggae* e do *ska* e os costumes da classe operária britânica. Novamente de acordo com Wadkins, dinâmicas semelhantes se fizeram observáveis anteriormente no panorama em que as condições para a eclosão do punk estadunidense se produziam:

Em vez de ser 'negro' ou 'branco', o punk pode ser visto como uma conversa entre culturas, uma amalgama de símbolos, estilos e sons que tem cruzado fronteiras e categorias sociais ao longo de sua relativamente curta existência (2012, p. 241. Tradução minha).

A ideia de “conversa entre culturas” defendida por Wadkins desafia a visão reducionista do punk enquanto fenômeno exclusivamente ligado à juventude branca da classe trabalhadora no Reino Unido ou à juventude branca de classe média nos Estados Unidos. Nesse sentido, o punk incorporou e foi nutrido por uma ampla gama de influências que vieram tanto de culturas negras quanto de expressões associadas à juventude branca. Como esse “amalgama de símbolos, estilos e sons”, o punk é, ao mesmo tempo, um reflexo e uma resposta à fragmentação da sociedade contemporânea. Não apenas como algo que cruza as fronteiras de raça e gênero, o punk também se coloca em uma posição de questionamento e redefinição dessas categorias ao reconfigurá-las de modos diversos.

Ainda de acordo com Wadkins, foi um ideal de masculinidade negra que orientou o *ethos* de grupos *proto-punk* surgidos no estado do Michigan entre os anos 1960 e início da década de 1970. Bandas formadas por homens brancos, como MC5 e The Stooges, simulavam a negritude masculina como um tipo de transgressão das regras de masculinidade dominantes na cultura estadunidense (Wadkins, 2012, p. 241). No entanto, homens negros que tentaram se inserir no mesmo cenário dessas bandas simplesmente não puderam adentrar no mundo embranquecido característico dessa cena que imediatamente antecedeu ao punk propriamente consolidado. O estudo de Wadkins se refere à banda *proto-punk* afro-americana Death²⁴, formada em Detroit em 1971, e, nessa perspectiva, expõe as formas através das quais o racismo e as dinâmicas de gênero operam simultaneamente. Nesse momento *proto-punk* estadunidense, a masculinidade negra foi desejada e consumida como um símbolo de resistência ou transgressão, ao mesmo tempo em que os homens negros foram vistos como uma ameaça

²⁴ O documentário “A Band Called Death” (2012) traz informações mais detalhadas sobre o grupo. O filme narra a história da banda *proto-punk*, formada por três irmãos afro-americanos em Detroit nos anos 1970. Ignorada pela indústria musical devido ao seu som agressivo e à recusa em alterar o nome “Death” (“Morte”), a banda enfrentou o racismo e muitas dificuldades para ser reconhecida, tendo o seu trabalho redescoberto somente décadas depois. Ver https://youtu.be/Vru_cgNnNv4?si=8sAUNDP_7lFxmzwC. Acesso em 11 out. 2024.

quando reivindicavam espaço em uma movimentação cultural dominada por brancos. O processo de exclusão mencionado revela o privilégio racial se processando na gênese do punk, onde aos homens brancos era permitido transitar e se beneficiar das performances de homens negros sem enfrentar o mesmo tipo de discriminação/exclusão que se dedicava a esses últimos. A análise de Wadkins também sugere que, enquanto essa música *proto-punk* se apresentava como suporte para os discursos contra-hegemônicos em relação a raça e gênero, ela não passava incólume aos padrões impostos pelas estruturas raciais e de poder mais amplas da sociedade. Assim, mesmo que de forma implícita, as fronteiras raciais eram reafirmadas pela imitação da masculinidade negra por brancos, quando a integração real de homens negros era inexistente. Como bem diz a autora,

Diferentemente de seus contemporâneos brancos, o Death criou e negociou o que era uma identidade punk complexa. Sem uma comunidade musical para sustentá-los, as expressões musicais e políticas do Death eram fragmentadas e, nesse sentido, mais genuinamente punk. Sua transgressão era real e tangível: tocavam uma combinação de música 'negra' e 'branca', mas se recusavam a serem confinados pelos padrões musicais de qualquer uma das duas. O Death abriu um espaço para si com os recursos que tinham; eles não se encaixavam em lugar nenhum. Os Stooges e o MC5 afirmavam o poder masculino branco através do veículo da masculinidade negra, reforçando o que essencialmente era uma prática normativa de identidade racial. Afinal, não falta apropriação branca da negritude – seja por meio de tropos ou de outras formas – na cultura americana (Wadkins, 2012, p. 251. Tradução minha).

Por essa perspectiva, ao rejeitar ser enquadrado nas categorias mais usuais de "música negra" ou de "música branca", a banda Death recusou os padrões de masculinidade tradicionais e dominantes que advinham dessas categorias raciais. Ou seja, como homens negros, os integrantes da banda construíram identidades que não se adequavam a quaisquer moldes, transgredindo estereótipos tanto de masculinidade negra quanto de masculinidade branca. A recusa em aderir a padrões dicotômicos de representação de masculinidade – tanto os estereótipos de hipermasculinidade atribuídos ao homem negro quanto os de poder masculino branco – implica em um gesto de transcendência dos limites binários impostos por questões de raça e de gênero. Em outras palavras, a banda Death encarnou uma forma de resistência ontológica, distante da objetificação racial e da instrumentalização cultural, forjando identidades multifacetadas e não redutíveis a parâmetros fixos.

Em síntese, o que a análise feita por Wadkins revela é que a postura crítica da banda Death representa uma ruptura profunda com os estereótipos e as normatizações do corpo negro e da masculinidade negra na cultura estadunidense, onde frequentemente expressões artísticas negras são apropriadas por brancos sem que isso resulte em uma verdadeira contestação do supremacismo branco. Dessa forma, o Death engendrou práticas de autodefinição que

desestabilizaram os alicerces simbólicos que sustentam a dominação racial e patriarcal que determinadas vezes foi reproduzida no punk.

Optei por fazer essa discussão enfatizando os aspectos suscitados pela pesquisa de Wadkins em razão de que ela se refere à relevante participação de homens negros no momento em que o punk nascia. Essa é uma questão que desafia não apenas as expectativas culturais da sociedade em geral, mas também as normas internas da própria cultura punk que, embora se autoproclame transgressora e contra-hegemônica, ainda é amplamente dominada por estéticas e identidades associadas à branquitude. A presença de pessoas negras – homens e mulheres – nesse cenário pode ser vista como uma forma de resistência ao silenciamento e à exclusão, já que esses sujeitos frequentemente operavam nas margens da visibilidade cultural.

Ao chamar à baila o estudo de Wadkins acerca da banda Death, pretendo reunir elementos para descortinar as intrincadas dinâmicas de exclusão e apropriação racial que circunscreveram os contornos simbólicos do punk em seu momento formativo, ressaltando a significativa contribuição de homens negros desde sua gênese. A reafirmação de fronteiras raciais no interior desse movimento contracultural, em diálogo com práticas identitárias protagonizadas por sujeitos negros, evidencia um espaço privilegiado para a compreensão das tensões imanentes às interseções entre raça, gênero e cultura dos anos 1970 até o presente histórico. As análises de Wadkins, a meu ver, exemplificam como esses homens negros determinadas vezes desafiaram os imperativos binários de masculinidade e os regimes de representação hegemônicos, engendrando uma recusa às gramáticas normativas impostas pelo projeto civilizatório racista e patriarcal estadunidense. Reconhecer essas dinâmicas não se limita a um gesto de reparação historiográfica, mas constitui, sobretudo, um exercício epistemológico de desestabilização dos paradigmas que sustentam as narrativas totalizantes da branquitude enquanto núcleo estruturante do punk.

1.3 Um olhar interseccional

Considerando as questões colocadas até aqui, proponho que a análise das canções de grupos *afro/black punks* estadunidenses que assinalam identidades e subjetividades de homens negros deve, portanto, incorporar perspectivas interseccionais que considerem os múltiplos fatores que interagem e se sobrepõem, impactando na produção das identidades desses sujeitos

e em suas relações sociais e culturais. Em síntese, os estudos sobre masculinidades negras no punk devem ser feitos considerando as referidas dinâmicas de raça, gênero, classe, cultura e poder com vistas a revelar as subjetividades dos sujeitos envolvidos nesse cenário.

Nesse sentido, me apoiei na teoria interseccional (Lorde, 2019; hooks, 2013; Collins, 2021; Davis, 2016; Akotirene, 2018), ferramenta teórico-metodológica que me auxiliou na compreensão das experiências únicas dos sujeitos conectados ao *afro/black punk* e suas formas de construção de identidades. A perspectiva teórica das interseccionalidades permite uma análise mais aprofundada das interações entre raça, gênero e outras categorias de identidade, oferecendo um prisma crítico para o exame de como pessoas negras no punk têm explorado e redefinido essas dimensões em um espaço frequentemente dominado pela branquitude e pela heteronormatividade. Assim, acompanho o pensamento produzido conjuntamente por Sirma Bilge e Patricia Hill (2021), segundo o qual “a interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas” (Collins; Bilge, 2021, p. 16), uma vez que o tensionamento entre as normatividades culturais do punk hegemônico e as experiências de sujeitos negros que se apropriam deste espaço culminam em práticas, representações e relações que complexificam os entendimentos que atravessam os imaginários sociais sobre o punk.

Como expus anteriormente, o campo dos estudos que tratam especificamente das masculinidades negras no punk permanece escasso e pouco explorado, cabendo que seja desenvolvido. Identifico essa escassez como um efeito direto das representações do punk enquanto rebeldia branca, aspecto que os veículos de mídia têm reforçado e que tem reverberado fortemente nos imaginários sociais. Por essa razão, além dos poucos trabalhos que tratam de maneira específica das masculinidades negras na cultura punk, o aporte teórico necessário aos meus propósitos, sobretudo no que diz respeito a abordagens interseccionais, foi buscado em estudos cujos objetos e perspectivas teórico-metodológicas se aproximam, em alguma medida, das questões que envolvem a minha pesquisa.

Sob esse olhar, existe um vasto campo de pesquisas que abordam o punk a partir das interseccionalidades, sobretudo estudos acerca do punk feminista (Stinson, 2012) e do *riot grrl* (Nguyen, 2012). Há também estudos que tratam do punk como um espaço de renegociação das masculinidades (Boström, 2021), mas poucos com foco específico nas masculinidades negras. Mais comuns são as pesquisas focadas nos elementos performativos que exploram e subvertem as identidades de gênero na cultura punk (Nault, 2018), uma vez que a performance teatral e exagerada de muitas bandas e artistas punks transcendem as fronteiras de gênero demarcadas

pelas masculinidades hegemônicas, trazendo visibilidade para a identidade *queer* dentro da cena punk.

O que não deve ser perdido de vista, nessa perspectiva, é que a construção das masculinidades na cultura punk reflete tanto a rejeição às normas sociais tradicionais e incorporação de formas de resistência à hegemonia cultural dominante, quanto práticas que reforçam esses padrões. No cenário punk, a masculinidade muitas vezes é definida em oposição aos padrões convencionais de masculinidade branca e heteronormativa que permeiam a sociedade ocidental, ao mesmo tempo em que pode tão somente disseminar estereótipos.

Ou seja, o punk também é um espaço de contradições em termos de gênero e masculinidade. Apesar de sua postura contra o *status quo*, muitos homens dentro da cena punk reproduzem padrões de masculinidade hegemônica, como a agressividade, o individualismo exacerbado e a exclusão de figuras femininas ou não heteronormativas. Em certos cenários do *hardcore*²⁵, como em Nova Iorque, ou do *street punk/oi!*²⁶ britânico, a performance da masculinidade muitas vezes se alinha à violência física e à competitividade (Jokinen, 2014), ainda que sob uma fachada de rebeldia e resistência ao *status quo*. Assim, a construção da masculinidade punk é complexa e multifacetada, revelando tanto rupturas com as normas dominantes quanto a reprodução de dinâmicas patriarcais dentro de um contexto alternativo.

²⁵ O *hardcore* novaiorquino, surgido nos anos 1980, é associado a uma atitude agressiva, tanto em termos musicais quanto na postura de seus integrantes. Muitos dos seus adeptos adotaram uma estética de culto ao corpo, práticas de lutas, força, virilidade e poder. Musicalmente, é conhecido pela intensidade sonora, com batidas rápidas, *riffs* de guitarra agressivos e vocais gritados. A cena de Nova York, especialmente com bandas como Agnostic Front, Warzone, Sick Of It All, Cro-Mags e Madball, traz temáticas que misturam questões urbanas, como violência de gangues, sobrevivência nas ruas e uma visão sombria da vida cotidiana. Muitas dessas bandas foram influenciadas pelo ambiente áspero e de decadência social e econômica da cidade durante os anos 1970 e 1980, o que se refletia tanto nas letras quanto nas performances ao vivo, marcadas por uma forte presença física masculina, energia violenta e homofobia (Barret Apud Karpp, p. 22). A combinação do *hardcore* novaiorquino com a cultura *skinhead* nos anos 1980 estabeleceu uma estética de truculência, baseada em modelos de masculinidade hegemônica. Enquanto outras cenas de *hardcore*, como a de Washington, DC, eram mais associadas a uma ética política ou até mesmo à moderação, a cena de Nova York foi profundamente fundamentada em experiências de sobrevivência urbana e marcada por uma problemática presença de *skinheads* na música e no cotidiano daquela cena.

²⁶ O *street punk* ou *Oi!* é um subgênero do *punk rock* que surgiu no final dos anos 1970 no Reino Unido, influenciado pela cena *punk* original e pela cultura da classe trabalhadora britânica. Bandas como Cockney Rejects, Sham 69, Angelic Upstarts e The 4-Skins foram algumas das pioneiras do gênero. A música dessas bandas é caracterizada por uma sonoridade crua e agressiva, com letras que abordam temas como desigualdade social e o cotidiano das classes populares, muitas vezes acompanhadas de coros de estilo "canto de estádio" (*singalongs*), o que visa reforçar seu discurso de coletividade e de união. O *Oi!* foi também associado aos *skinheads* e atraiu elementos controversos, com alguns grupos, especialmente nos anos 1980, sendo associados a movimentos políticos de extrema-direita e racismo, ainda que muitos músicos e público do *Oi!* declarem rejeição a essas ideologias. As masculinidades nesse subgênero são recorrentemente construídas a partir de uma virilidade agressiva que pode reproduzir comportamentos violentos, especialmente em relação às mulheres, gays e outras minorias. O *street punk/Oi!* muitas vezes exalta as masculinidades rígidas, ligadas a brigas de rua, consumo excessivo de cerveja e ao enfrentamento de opressões cotidianas e a valores de "orgulho", "lealdade" e "coragem" (Worley, 2016, p. 12). Essa tensão entre resistência e reprodução de valores patriarcais é uma característica central no estilo.

Isso expõe como o punk pode ser simultaneamente um local de experimentação de novas formas de ser homem, mas também um espaço que, em certos aspectos, recria padrões opressores de gênero. Como bem disse Winter,

[...] a construção da masculinidade no punk rock está ligada a práticas que produzem a exclusão de construções de gênero marginalizadas devido à sua conotação masculina. Os 'jogos sérios entre homens' ocorrem de forma mais sutil sob a superfície de um discurso pró-feminista, que apenas parcialmente encontra sua contraparte nas práticas. Isso demonstra que esse discurso pró-feminista tem certos efeitos. No entanto, além disso, é evidente que a referência simbólica ao antissexismo pode paradoxalmente também ser vista como um recurso nos 'jogos sérios entre homens' (2015, p. 151-152. Tradução minha).

De fato, as colocações de Winter abrangem um aspecto recorrente no que diz respeito às relações de poder e aos modos de constituição das identidades de gênero no punk, mas ela apresenta somente um dos múltiplos aspectos que concorrem para a construção das masculinidades nesse espaço. Ao destacar apenas essa contradição entre o discurso pró-feminista e determinadas práticas observadas dentro do punk, Winter parece reduzi-lo estritamente a um espaço de reafirmação da masculinidade hegemônica e em que os "jogos sérios entre homens" continuam a ocorrer sem qualquer crivo crítico. A parcialidade dessa visão decorre de sua concentração em uma crítica específica — a de que o pró-feminismo no punk é superficial ou incompleto. Entretanto, o observador mais atento notará que o discurso antissexista no punk é efetivo, tem efeitos tangíveis.

Embora Winter identifique legitimamente um padrão no qual homens se apropriam de discursos emancipatórios/libertários para dissimular os traços nocivos de sua masculinidade, ela não abarca a diversidade de experiências e vozes dentro do punk, especialmente em relação a mulheres, pessoas LGBTQIAP+ e demais grupos sociais marginalizados. Esses grupos também contribuíram para moldar a ética punk e desafiaram diretamente estruturas de poder masculino dentro e fora de seus espaços. Além disso, essa análise foca nas práticas de exclusão que emergem da masculinidade dominante no punk, mas poderia incorporar uma avaliação mais ampla da dialética que o caracteriza. A cultura punk sempre esteve aberta a múltiplas interpretações e formas de resistência, com várias cenas locais adotando abordagens diferentes para questões de gênero, raça e sexualidade. Há também espaços no punk onde as práticas pró-feministas são mais do que superficiais, manifestando-se em ações concretas de inclusão e solidariedade. Portanto, a visão expressa nesse trecho se justifica por iluminar um aspecto real da relação entre masculinidade e poder dentro do punk, mas é restrita por não levar em conta a

complexidade e a pluralidade que caracterizam as masculinidades punks em suas diferentes manifestações.

A visão de Winter é contestada pela análise de Boström (2021), para quem a complexidade e a pluralidade são os traços demarcadores das identidades masculinas no punk. Acerca desse aspecto, o autor faz as seguintes observações:

Embora o punk, enquanto música, não esteja isento de falhas, ele tem abordado questões de gênero de várias maneiras. Há exemplos de cenas punks feministas locais sendo reconhecidas como uma ameaça ao Estado patriarcal [...], bem como de bandas punks formadas por homens cis-heterossexuais que desconstróem e criticam o patriarcado e as formas dominantes de masculinidade. [...]. No entanto, também foi estabelecido que as cenas punks tendem a ser masculinistas, uma vez que seus participantes são predominantemente homens [...] (Boström, 2021, p. 3. Tradução minha).

A análise de Boström evidencia as tensões que transcorrem na cultura punk que, apesar de sua natureza contra-hegemônica, não está imune a reproduzir as mesmas dinâmicas de poder às quais se opõe. A presença dominante de homens nas cenas punk sugere que, mesmo em espaços de contestação, as formas hegemônicas de masculinidade tendem a se perpetuar (Widjayanti; Audina; Santos, 2020), como teorizado por Connell (1995). Ao mesmo tempo, as iniciativas de desconstrução de gênero dentro do punk, como as bandas feministas, as bandas de homens punks que contestam os próprios privilégios e as críticas explícitas ao patriarcado, indicam que esses espaços podem funcionar como laboratórios para a construção de novas relações de gênero e de construção de outras identidades masculinas. No entanto, o fato de essas iniciativas denunciarem a hegemonia masculina, cisgênero, heterossexual e branca no punk reforça que as normas de gênero estão profundamente enraizadas e dificilmente são desconstruídas sem resistência (Sharp; Threadgold, 2019, p. 2). Portanto, a masculinidade dentro do punk deve ser vista como um campo de disputas, onde tanto a reprodução quanto a subversão de normas de gênero tradicionais ocorrem simultaneamente, tornando o punk um reflexo das contradições presentes nas lutas de gênero mais amplas.

Várias autores e autoras, interessados/as precisamente em criticar a reprodução de padrões patriarcais nas cenas em que estão inseridos/as, desenvolveram estudos que desconstróem os processos de produção das masculinidades que seguem parâmetros hegemônicos no punk, como, por exemplo, Maria Katharina Wiedlack (2015) em suas análises sobre o punk feminista *queer*. A partir de uma abordagem interseccional, a autora afirma que muitas mulheres têm se apropriado de características, comportamentos e papéis geralmente associados a homens no punk – inclusive em performances artístico-musicais que expressam

raiva e agressividade – como forma de transgressão de gênero (Wiedlack, 2015, p. 237-238). Caroline O'Meara (2003) também defende a perspectiva que não apenas homens têm protagonizado a subversão das masculinidades no punk, mas que a presença feminina e as práticas feministas nesse espaço têm questionado a masculinidade predominante na estética do punk. Ao explorar a ideia de que o punk propiciou a participação feminina em um espaço historicamente masculino, O'Meara demonstra como essa música tem servido como suporte para se questionar as essencializações e ousar performances que vão além das noções mais vulgares acerca da masculinidade e da feminilidade (2003, p. 302). Já Robin James (2013) assinala a ocorrência do inverso daquilo que é exposto pelas autoras citadas anteriormente. Ao analisar a masculinidade expressa na canção *God Save the Queen* dos Sex Pistols, o autor constata que, em lugar de rejeitar completamente a masculinidade branca e heteronormativa, os Sex Pistols estavam apenas rejeitando uma forma específica dela. A banda ainda era vista como radical, disruptiva e *avant-garde* por desafiar o *status quo* da época, mas as políticas de raça, gênero e sexualidade que emergiam em suas letras pouco perturbavam os valores de então. O autor e as autoras mencionados contribuem, por conseguinte, para que se possa melhor visualizar os tipos de masculinidade em disputa dentro da cultura punk.

Desse modo, esta tese traz uma perspectiva interseccional que irá assumir papel crucial na análise do discurso das masculinidades em disputa que emerge nas letras e performances de grupos *afro/black punks* estadunidenses, pois trata-se de abordagem que permite captar as articulações entre as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade que estruturam as experiências e subjetividades dos sujeitos envolvidos. Ao considerar como essas dimensões se entrecruzam de maneira simultânea e mutuamente constitutiva, essa abordagem evidencia não apenas os mecanismos de subordinação que circunscrevem os homens negros na cultura punk, mas também as estratégias discursivas e performativas que esses sujeitos mobilizam para resistir a tais dinâmicas opressivas. Nesse sentido, as letras, músicas, performances e demais códigos *afro/black punks* operam como enunciados encarnados, nos quais as masculinidades são continuamente (re)negociadas, questionando tanto as normatividades impostas pelo racismo e pelo patriarcado quanto as expectativas homogêneas de resistência racializada. A análise interseccional, ao reconhecer as contradições e ambiguidades inerentes a essas produções culturais, fornece um instrumental teórico robusto para desvelar como os discursos dessas masculinidades contestam, tensionam e, por vezes, reproduzem as estruturas hegemônicas de poder que buscam discipliná-las.

Com base nas reflexões apresentadas, defendo que é indispensável uma abordagem interseccional no estudo das masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense, uma vez que constitui ferramenta analítica de grande valor para o entendimento das complexas articulações entre raça, gênero, classe e sexualidade que atravessam as práticas culturais observadas no contexto mencionado. No sentido dado por Collins e Bilge (2021),

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente (p. 15).

Por essa perspectiva, compreendo a interseccionalidade como um arcabouço teórico vigoroso para a compreensão da construção das identidades masculinas negras no *afro/black punk*, já que embasa o processo de desvelamento de como as múltiplas categorias de opressão e privilégio, como raça, gênero e classe, interpenetram e se influenciam mutuamente na produção dessas identidades. No âmbito do *afro/black punk* estadunidense, percebo que essa abordagem propicia acessar as dinâmicas de constituição das masculinidades negras através de um diálogo constante entre a resistência às estruturas racistas e sexistas dominantes e a reprodução de elementos normativos associados às masculinidades hegemônicas. Ou seja, ao tensionar as normatividades raciais e patriarcais presentes no punk, essa perspectiva teórica permite observar como essas masculinidades são permeadas por contradições e ambivalências, lançando luzes sobre as práticas discursivas e performativas que elas mobilizam.

1.4 Blues, jazz, rock n' roll, soul music, funk, hip hop e heavy metal

Enquanto historiador comprometido com uma pesquisa voltada à desconstrução/desnaturalização dos estereótipos associados às masculinidades negras com foco na cultura punk, me apercebi da existência de uma significativa lacuna epistemológica: a escassez de investigações sistemáticas que abordassem de maneira específica as performances e negociações identitárias das masculinidades nesse contexto. Diante de tal vazio de teorias nesse campo, além das poucas pesquisas sobre masculinidades no punk, foi necessário recorrer ao aporte analítico oriundo de pesquisas que, embora dialogassem com problemáticas

equivalentes, se debruçaram sobre outros segmentos da música popular, tais como o *blues*, o *jazz*, a *soul music*, o *funk*, o *rock 'n' roll* e o *heavy metal*, cujas dinâmicas culturais e simbólicas oferecem um campo fértil para interlocuções e extrapolações teóricas. Essas análises ofereceram uma rica fundamentação acerca das intersecções entre raça, gênero e poder, fundamentais para compreender como as masculinidades negras se constroem, performam e resistem dentro do punk.

Em razão disso, explorarei os enfoques das teorias desenvolvidas nessas investigações, com o objetivo de elencar certas estruturas conceituais que também me permitiram aprofundar o entendimento crítico acerca das masculinidades negras no quadro particular do *afro/black punk* estadunidense.

Nesta tese, as interlocuções com estudos dedicados às masculinidades em vertentes da Música Afro-Americana como o *blues*, o *jazz*, o *rock n' roll*, a *soul music* e o *funk*, propiciaram significativo aprofundamento analítico em relação às identidades de homens negros imersos na cultura do *afro/black punk*. Irei elencar algumas dessas pesquisas apresentando de modo sucinto certos aspectos de interesse de suas análises e resultados, enfatizando como essas contribuições permitem compreender as particularidades das identidades de homens negros no *afro/black punk* estadunidense. Além disso, essas interlocuções ajudam a situar as experiências dos músicos e do público afro-americano em um panorama histórico mais amplo, revelando tanto os desafios impostos pelo racismo e pelas dinâmicas de gênero quanto as estratégias de resistência e de processos de subjetivação e identificação nesses contextos. Se na cultura estadunidense, as perspectivas alimentadas por estereótipos raciais e de gênero faziam da “música do homem negro” uma insígnia dos “vagabundos”, hedonistas ou *junkies*, as perspectivas críticas e desnaturalizantes dessas pesquisas adicionaram muitas camadas de complexidade às identidades masculinas reveladas pela Música Afro-Americana.

Uma obra que permanece entre as mais destacadas referências por colocar em relevo questões acerca das identidades de homens negros na música estadunidense é “O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência”, do sociólogo cultural Paul Gilroy (2001). Ao analisar em minúcias as expressões de masculinidades negras em movimentos culturais como o *jazz*, o *blues*, a *soul music* e o *funk*, ele observou que os homens que participaram desses movimentos não apenas expressaram a experiência negra em suas diversas formas, mas também em certos momentos reconfiguraram a normatividade de gênero e as representações de masculinidade negra. Através da análise das relações entre raça e gênero, Gilroy desafia as leituras tradicionais que reduzem os homens negros a estereótipos de submissão ou rebeldia, sugerindo que a música

negra nos Estados Unidos, em suas múltiplas manifestações, oferece não apenas reproduções das masculinidades hegemônicas, mas formas de resistência e reinterpretções das normas masculinas vigentes. Quando se refere à performance do músico Jimi Hendrix, um homem negro com referências culturais tanto no *blues* e quanto no *rock n' roll*, Gilroy diz:

O triunfo europeu, que facilitou o caminho para o sucesso americano de Hendrix, apresenta outro caso interessante, ainda que um tanto diferente, da estética política envolvida nas representações de autenticidade racial. Músico de *rhythm and blues*, maduro mas indisciplinado, Hendrix foi reinventado como a imagem essencial daquilo que as plateias inglesas achavam que devia ser um artista negro americano: impetuoso, sexual, hedonista e perigoso. Seus biógrafos concordam que as extravagâncias de menestrel atualizadas presentes em seus shows tornaram-se uma algema para sua criatividade, e que a questão irreprimível da política racial interveio amargamente em suas relações flutuantes com os músicos ingleses, que forneciam o bizarro pano de fundo para sua criatividade radicada no blues. [...]. Charles Shaar Murray cita o seguinte diagnóstico do sucesso de Hendrix, feito pelo rival inglês, o guitarrista de blues Eric Clapton: “Vocês sabem como os ingleses são chegados a um crioulo. Eles realmente adoram essa coisa mágica. Todos eles se sentem atraídos por esse tipo de coisa. Absolutamente todo mundo na Inglaterra ainda acha que os crioulos têm paus grandes. E Jimi chegou e explorou isto até o limite... e todos se apaixonaram” (2001, p. 193-194).

A análise de Gilroy sobre a construção das masculinidades negras com base na trajetória de Jimi Hendrix revela uma dinâmica entre a subversão e a reprodução de estereótipos, o que oferece um referencial para investigar questões similares no contexto do *afro/black punk* estadunidense na presente pesquisa. A tensão entre criatividade autêntica e as expectativas de uma estética racializada e sexualizada em Hendrix, observada por Gilroy, revela processos de reinvenções e resistência subjetivos e identitários, aspectos que podem ser compreendidos à luz de questões de apropriação e resistência cultural similares às que moldam as experiências de músicos negros no *afro/black punk*.

Do pensamento da intelectual feminista negra Angela Davis também retirei perspectivas analíticas de grande valor para validar os argumentos desenvolvidos nesta tese. Ao oferecer uma interpretação interseccional e profundamente histórica das relações de gênero, raça e classe no trabalho de três musicistas do *blues* – Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday (1999) – sua obra *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday* adota uma perspectiva relacional acerca das dinâmicas de poder entre homens e mulheres negros. Desse modo, as questões que emergem das performances e letras de *blues* no trabalho mencionado, de certo modo, assinalam a interdependência e os conflitos nas relações entre homens e mulheres negros. Ao não tratar homens e mulheres como categorias isoladas, mas sim como sujeitos cujas experiências estão profundamente entrelaçadas e afetadas

por estruturas históricas e sociais mais amplas, Davis fornece aporte para a compreensão de aspectos específicos das masculinidades negras.

Com tal perspectiva de análise, Angela Davis auxilia no processo de desvelamento das relações de gênero e raça, especialmente no contexto da economia racializada que caracteriza os Estados Unidos. A título de exemplo, a análise que a autora faz da canção *Poor Man's Blues*, de Bessie Smith, elucidam como as dificuldades econômicas e sociais enfrentadas por homens negros no contexto da Grande Depressão no final dos anos 1920, impactaram diretamente em suas vidas e identidades. A autora aponta que esses fatores constituem um mecanismo que historicamente tornou os homens afro-americanos candidatos preferenciais ao crime e à delinquência no âmbito do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista estadunidense (Davis, 1999, p. 122).

Ainda nessa análise, Angela Davis destaca o verso "Ele faria qualquer coisa que você pedisse a ele em nome dos Estados Unidos" (*He would do anything you ask him in the name of the U.S.A.*) de *Poor Man's Blues* para observar as masculinidades negras nos contextos das guerras estadunidenses, evidenciando as contradições enfrentadas por homens negros enquanto soldados. Davis enfatiza o papel da exploração estrutural que relegava trabalhadores racializados às linhas de frente, ao mesmo tempo em que estes eram vistos como exemplares da masculinidade vinculada ao dever patriótico (1999, p. 122). Nesse sentido, a autora destaca que a estrofe questiona a ideia de uma lealdade irrestrita a uma nação que perpetua a exclusão e a desigualdade. Segundo a autora, Bessie Smith desconstrói de forma bem-humorada a postura de adesão exagerada ao patriotismo, criticando também as expectativas impostas sobre as masculinidades negras no âmbito militar, onde força, coragem e submissão ao sistema eram simultaneamente exigidas e racialmente marcadas.

Assim, a abordagem interseccional e relacional proposta por Angela Davis no estudo mencionado permite compreender como as dinâmicas de poder entre homens e mulheres negros são moldadas por estruturas históricas de opressão racial e econômica. Ao explorar as tensões nas performances e letras de *blues*, Davis desvela os entrelaçamentos entre gênero, raça e classe, oferecendo ferramentas essenciais para a análise das masculinidades negras que podem ser extrapolados para os contextos investigados nesta tese.

De modo análogo ao exemplo do *blues*, na história dos Estados Unidos outras vertentes da Música Negra operaram como espaços sonoros de reconfiguração das masculinidades, seja como resistência aos processos de exclusão sistêmica, seja como reafirmação das identidades masculinas hegemônicas. É o caso do *jazz*, estilo musical que repercute as experiências

diaspóricas afro-americanas e das tradições musicais do sul dos Estados Unidos no final do século XIX, compartilhando, assim, raízes históricas e culturais profundas com o *blues*, sendo este último a matriz estética e fundacional a partir do qual o primeiro se desenvolveu. Em *Black Masculinity and Visual Culture*, Herman Gray (1995) aponta o caráter contraditório que, recorrentemente, perpassa a constituição das identidades masculinas negras na história dos Estados Unidos. Se, em muitos casos, as masculinidades negras desafiam os discursos dominantes sobre raça e gênero disseminados pela branquitude (*whiteness*) patriarcal e heteronormativa, algumas vezes essas masculinidades reproduzem exatamente esses mesmos padrões. Em certo ponto de sua obra, Gray menciona as formas como os músicos de *jazz* Miles Davis e John Coltrane desafiaram as noções dominantes de masculinidade e branquitude por meio de suas músicas e identidades/subjetividades. No entanto, o autor também observa as contradições dessas representações, onde, apesar de desafiar a hegemonia branca, esses homens muitas vezes mantinham relações desiguais de poder com as mulheres. Para fornecer uma visão da complexidade que demarcava as masculinidades dessas figuras do *jazz*, Gray explica que

Esta figura do homem negro do jazz não era isenta de contradições. [...]. Drogas, sexismo, prazer, excesso, niilismo, desafio, orgulho e a pose fria de indiferença eram todos parte do estilo, personalidade, visão e prática de uma masculinidade negra heterossexual assertiva que não podia ser confinada dentro da lógica cultural dominante. (As vidas e carreiras de John Coltrane e Miles Davis ilustram as complexas e abrangentes relações de gênero em jogo no mundo do jazz; a esposa de Coltrane era um membro respeitado de sua banda, enquanto Davis frequentemente tratava as mulheres com escárnio e abuso. Meu ponto é que, embora a masculinidade criada pelo homem do jazz negro desafiasse imediatamente os discursos brancos dominantes de masculinidade heterossexual, com relação às mulheres, essa mesma masculinidade negra poderosa e desafiadora frequentemente mantinha relações desiguais de poder entre homens e mulheres (1995, p. 401-402).

Observa-se, assim, que artistas como Miles Davis e John Coltrane desafiaram as normas de masculinidade branca, mas ainda reproduziam relações de poder desiguais com as mulheres. O autor destaca que essas masculinidades eram marcadas por excessos, indiferença e uma postura de resistência, criando contradições internas.

A problemática levantada por Gray dialoga com algumas das questões levantadas por Paul Gilroy na já mencionada obra “O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência”. Gilroy destaca reflexões de Ralph Ellison para tratar das dinâmicas de reformulação das identidades na arte jazzística que, segundo tais perspectivas, abrangem sempre essa contradição:

Existe nisto uma contradição cruel implícita na própria forma de arte. Pois o verdadeiro jazz é uma arte de afirmação individual no interior e contra o grupo. Cada momento de jazz verdadeiro... brota de uma disputa na qual o artista desafia todo o

resto; cada voo solo ou improvisação, representa (como as telas de um pintor) uma definição de sua identidade: como indivíduo, como membro da coletividade e como elo na cadeia da tradição. Dessa forma, porque o jazz encontra sua própria vida na improvisação sobre materiais tradicionais, o jazzista deve perder sua identidade mesmo quando a encontra... (Ellison Apud Gilroy, 2001, p. 168).

Assim, se torna evidente que a estética musical do *jazz* reflete as contradições fundamentais que caracterizam as reformulações das identidades masculinas negras em um espaço dominado por homens (Porter, 2002, p. 31), tensionando continuamente a afirmação individual, as estruturas coletivas, as relações e os afetos. As masculinidades negras expressas no *jazz* emergem nas discrepâncias entre performances de assimilação das normas hegemônicas brancas e masculinas e posturas desafiadoras que escapam às lógicas culturais dominantes.

De modo congruente com esses estudos sobre o *blues* e o *jazz*, análises equivalentes com foco no *rock n' roll* também me chamaram atenção em decorrência não somente de sua profusão, mas especialmente por serem reveladoras da fundamental ambivalência histórica desse estilo musical quanto às masculinidades negras: se, por um lado, os artistas negros dos primórdios do *rock n' roll* desempenharam papéis de resistência ao racismo estrutural, reivindicando visibilidade e espaço no cenário musical segregado dos Estados Unidos dos anos 1950 e 1960, por outro, suas performances estavam frequentemente sujeitas à exotização e ao controle da indústria fonográfica, também tributária do segregacionismo racial estadunidense (Mazzoleni, 2012, p. 142; George, 2018, online.).

Embora o *rock n' roll* tenha sido consolidado como um fenômeno cultural associado à juventude branca nos Estados Unidos, suas raízes negras são incontestáveis, com artistas como Chuck Berry, Little Richard e Bo Diddley figurando entre os seus principais arquitetos. Little Richard, por exemplo, subverteu expectativas de gênero e sexualidade ao adotar uma estética performativa que mesclava traços de masculinidade hegemônica com elementos de androginia. Essa negociação identitária, performance teatral o colocava cada vez mais em contato com o universo gay (White, 2013, p. 33), permitiu-lhe ocupar uma posição singular, mas também o colocou em constante tensão com as normas raciais e sexuais da época.

Há outros estudos que apontam em artistas do *rock n' roll*, como Chuck Berry, um tipo de encarnação da masculinidade alinhada às expectativas hegemônicas, com narrativas líricas que, com frequência, exploravam o desejo heterossexual e o carro como símbolo de poder

masculino²⁷. Nesse sentido, mesmo que não seja uma obra focada no estudo sobre masculinidades negras, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, do sociomusicólogo Simon Frith (1996), ajuda a tornar mais abrangentes as perspectivas de análise. O autor ensina que a conexão operada pelo olhar branco entre a masculinidade negra e a puberdade evidencia que a construção e a manutenção dos códigos hegemônicos de masculinidade nos Estados Unidos foram, e permanecem sendo, mediadas em parte pela figura simbólica de um interlocutor negro que permeia o imaginário social (Frith, 1996, p. 130). Essa é uma perspectiva que já era observável, por exemplo, nos shows de menestrelis nos Estados Unidos do século XIX, apresentações que lucravam com a exploração de estereótipos raciais que associavam a cultura negra a uma masculinidade atraente. Nas palavras de Frith,

E se "a cultura negra sob a forma de uma masculinidade atraente" era "a mercadoria central no intercâmbio que definia o menestrel", ela foi igualmente essencial para o valor de uso do rock 'n' roll. Como Bernard Gendron argumentou, "a afirmação de que o rock and roll trouxe uma sexualidade autêntica para a música popular geralmente é entendida como relacionada à ideia de que ele trouxe uma negritude autêntica" [...]. Graças ao rock 'n' roll, artistas negros passaram a alcançar um público branco, mas apenas se atendessem aos "critérios de 'negritude' – que exigiam que eles incorporassem sensualidade, espontaneidade e uma autenticidade emocional intensa" (1996, p. 130-131, tradução minha).

Ao considerar essas análises das expressões de masculinidade negra no *rock n' roll*, considero fundamental partir das perspectivas que destacam a instrumentalização da negritude como um marcador cultural mediado por dinâmicas raciais, de gênero e de mercado. No trabalho de Frith, o argumento de que "a cultura negra sob a forma de uma masculinidade atraente" evidencia a apropriação de características racializadas para atender às demandas de um público predominantemente branco. Ademais, o insight de Bernard Gendron, que conecta a suposta autenticidade sexual do *rock n' roll* à autenticidade racial negra, permite problematizar como o corpo e a performance de músicos afro-americanos foram codificados como veículos de sensualidade e espontaneidade, requisitos que restringiam ou facilitavam o acesso de artistas negros ao sucesso comercial. A partir dessa interseção entre raça, gênero e autenticidade, para a qual Frith chama atenção, torna-se possível desvendar como essas narrativas não apenas reforçam hierarquias culturais, mas também delimitam os contornos da masculinidade negra enquanto produto simbólico e comercial. Tais abordagens analíticas são

²⁷ *No Money Down* (1956) é uma das mais notórias canções em que Chuck Berry faz do carro um símbolo de masculinidade. Constituída por muitas metáforas de poder e autonomia, a letra expressa liberdade, conquista e virilidade associada à posse de um veículo, reforçando estereótipos de gênero comuns na cultura estadunidense.

de grande valia para o estudo das masculinidades negras no *afro black/punk* estadunidense, como proposto nesta tese.

Nessa mesma direção de compreender as dinâmicas de construção as identidades e subjetividades de homens negros na história da música estadunidense, há estudos que têm buscado na *soul music* e no *funk* da década de 1960 fontes que informam acerca das masculinidades negras. Importante ressaltar que aqui exponho concomitantemente os estudos sobre essas vertentes em razão de o *funk* ser, na verdade, um subgênero da *soul music*, agregando a essa influências do *jazz* e do *rhythm and blues*. A emblemática ascensão desses gêneros musicais nos anos 1960, em um contexto de fortalecimento do Movimento dos Direitos Civis, do nacionalismo negro e, em seguida, do movimento *Black Power*, representou um momento de maior agência para artistas negros articularem masculinidades politicamente engajadas. Nesse cenário, artistas como James Brown, Sam Cooke, Otis Redding, Sly and the Family Stone e The Meters expressaram, por meio de suas composições e performances, masculinidades negras orgulhosas e resistentes.

No entanto, essas construções de masculinidade também incorporavam elementos de autoritarismo e um reforço de papéis tradicionais de gênero, evidenciando as contradições entre o avanço político-racial e as dinâmicas de gênero dentro das comunidades negras. O *funk*, por exemplo, consolidou a masculinidade negra como símbolo de força, potência e controle sobre o próprio destino, especialmente nas performances hipermasculinas de James Brown. Este, com seu estilo imponente e corporeidade vigorosa, encarnava uma masculinidade que se apropriava da hipersexualização atribuída aos homens negros como forma de subversão e empoderamento. Como bem disse Rickey Vincent em *Funk: The music, the people, and the rhythm of the one*,

Quando Malcolm X morreu em 1965, não havia membros do movimento pelos direitos civis que pudessem falar com as massas negras despossuídas das maneiras significativas que Malcolm fez. Surgiram Stokely Carmichael, H. Rap Brown, Eldridge Cleaver, Huey P. Newton, Angela Davis e uma série de revolucionários negros prontos para continuar a luta, mas a única pessoa que capturou e personificou as atitudes e aspirações dos "caras selvagens" foi o Padrinho do Soul, James Brown. James Brown falou com esse grupo e identificou seu mundo. Ele entendeu e dominou esse processo especial necessário para inspirar os despossuídos. Ele veio dos mais pobres dos pobres e, embora sua política não fosse da variedade militante, sua masculinidade era. Foi James quem capturou a raiva da América negra após a morte de Malcolm com uma "New Bag" e ajudou a conter a raiva após o assassinato de Martin Luther King Jr. em 1968. Foi James quem articulou a resposta sombria, mas determinada, à pergunta de Marvin Gaye, "What's Goin' On". Foi James e sua banda que forneceram o pano de fundo musical para a autêntica reflexão musical da América negra na década de 1970, em toda a sua esperança, desespero, charme, estilo e verdades desagradáveis e implacáveis (2014, p. 40, tradução minha).

Esse ponto de vista sobre o uso desse tipo de masculinidade negra em nome da conquista de direitos civis aparentemente emerge também na figura de Sam Cooke, sempre referido como um dos nomes mais influentes da *soul music*. Como um artista de performance emocional e de grande apelo sexual (George, 2004, p.80), Cooke soube capitalizar sua fama para mobilizar sua considerável influência cultural e seu apelo junto a públicos negros e brancos como uma ferramenta estratégica para fazer avançar as demandas por igualdade racial e justiça social, desempenhando papel de grande destaque no Movimento dos Direitos Civis nos anos 1960. Como bem disse Peter Guralnick em seu livro *Dream Boogie: The Triumph of Sam Cooke*,

No centro da história está um homem que, ao criar algumas das músicas pop mais memoráveis de uma geração, além de um hino universalmente reconhecido pelos direitos civis, era ele mesmo tão complexo, incategorizável e, às vezes, inescrutável quanto sua obra era transparente (2005, p.18, tradução minha).

Por conseguinte, a masculinidade de Cooke não esteve isenta de contradições. Enquanto ele projetava uma figura de dignidade e progresso para a comunidade negra, sua vida pessoal e escolhas artísticas também refletiam as pressões e expectativas do patriarcado e da indústria do entretenimento. Esses aspectos presentes no estudo de Guralnick oferecem um ponto de partida valioso para uma abordagem teórico-metodológica que permite a análise das complexas intersecções entre masculinidade, identidade negra e as pressões culturais e sociais da Era dos Direitos Civis. A proposta de Guralnick de explorar as contradições intrínsecas à construção da masculinidade de Cooke oferece um ferramental fecundo para outras investigações do tipo, as quais consideram a imbricação indissociável entre as dimensões de raça, gênero e poder. Tal abordagem se revela especialmente produtiva ao ser aplicada ao estudo de outros agentes da música negra, como o *afro/black punk*, por exemplo, possibilitando uma compreensão aprofundada dos mecanismos pelos quais sujeitos imersos em contextos artístico-musicais, negociaram suas performances masculinas dentro das rígidas expectativas do patriarcado e das dinâmicas estruturais da indústria musical, enquanto simultaneamente subvertiam normas raciais e culturais dominantes. Esse tipo de análise desempenha um papel crucial na desconstrução de narrativas hegemônicas, viabilizando uma interpretação mais complexa e multifacetada das identidades negras no panorama cultural popular.

Em síntese, o que as obras mencionadas dizem é que essas masculinidades são atravessadas por relações de poder desiguais, particularmente no que tange ao gênero. Através dos prismas fornecidos pelos autores mencionados, percebe-se que artistas do *blues*, *jazz*, *rock n' roll*, *soul music* e *funk*, ao mediar discursos e práticas por meio de sua música, negociam

suas posições enquanto sujeitos, membros da coletividade e guardiões ou transgressores da tradição, incorporando o paradoxo de constantemente perder e reformular suas identidades. Em razão disso, as análises dos autores mencionados, como estudos históricos reveladores da constante (re)negociação das masculinidades negras, cuja estética musical incorporou, performatizou e amplificou inúmeras contradições históricas e sociais, contribuíram em meu esforço de tornar visíveis as dinâmicas de identificação e subjetivação que, porventura, se manifestam de modos semelhantes no *afro/black punk* estadunidense.

Cabe mencionar, ainda, a inestimável importância desempenhada por certos estudos sobre masculinidades negras no *hip hop* e no *rap* quanto a sugerir direcionamentos para as análises acerca do *afro/black punk* feitas nesta tese. Inúmeras pesquisas têm tratado das formas como as identidades masculinas negras têm sido construídas, performadas e subvertidas no ambiente cultural marcado pela contradição entre resistência e reforço das estruturas de poder característicos do *hip hop* e do *rap*. Se afastando das perspectivas estereotipadas que comumente recaem sobre os sujeitos que participam de ambos, tais discussões são indicativas de uma diversidade de camadas que têm constituído as masculinidades negras desde a eclosão do *rap* na cultura estadunidense na década de 1970 (Watkins, 2005, p. 9).

Além disso, essas investigações indicam que as masculinidades negras são construídas em diálogo com a história de colonização, escravidão, marginalização socioeconômica e cultural da comunidade negra nos Estados Unidos (Santos, 2017, p. 21), criando formas de afirmação identitária que desafiam e complexificam os estereótipos de criminalidade e subalternidade. Ao mesmo tempo, elas não deixam de demonstrar que nesse *locus* recorrentemente também se observam práticas e discursos que ora reproduzem, ora tensionam dinâmicas sexistas, homofóbicas e de violência simbólica. São também análises que exploram as tensões entre autenticidade, consumo mercantilizado e resistência cultural, oferecendo uma apurada crítica às interações que conectam práticas culturais que interseccionam raça, gênero, classe, sexualidade e outros fatores nos processos de construção das masculinidades negras.

Seguindo esse caminho, Daniel dos Santos reforçou a importância de se desnaturalizar as representações iconográficas que incidem sobre homens negros nos Estados Unidos, em uma pesquisa centrada no trabalho de dois homens negros *rappers* da cultura *hip hop*, Jay-Z e 50 Cent. O trabalho de Santos, com abordagem genealógica sobre as narrativas audiovisuais dos videoclipes desses artistas (2017, p. 23), me trouxe valiosas elucidações sobre a importância de não perder de vista as relações entre imagem e poder, aspecto que não deve ser negligenciado em qualquer pesquisa interessada em lançar luzes sobre os processos de subjetivação e de

construção das masculinidades negras a partir da música. De acordo com o autor, essa abordagem

[...] possui a vantagem de possibilitar a identificação dos fatores de emergência e construção do regime iconográfico de representação sobre os homens negros no pós-abolição do sistema escravocrata nos Estados Unidos, e como tal regime se perpetuou e se modificou ao longo do tempo a partir das práticas de opressão, mas também atingido por dinâmicas de transgressão e subversão. Estabelecemos relações de convergência e divergência entre as imagens produzidas pelo racismo sobre os homens negros e as imagens produzidas pelos homens negros nas plataformas midiáticas para tentar entender o funcionamento do sistema racial de representação e como os homens negros rappers, através dos videoclipes do *Gangsta Rap*, puderam agenciar a produção das imagens de si (Santos, 2017, p. 21).

Esta relação entre os processos de identificação e o regime imagético no contexto cultural estudado por Santos também está presente em minha pesquisa. Explorar as relações entre as identidades e as imagens que circulam nos imaginários sociais, bem como as representações criadas por homens negros para representar a si mesmos no *afro/black punk*, consiste em evidenciar não apenas as permanências das estruturas raciais no imaginário social e midiático, mas também as possibilidades de subversão e reapropriação simbólica. Esse modo de tratar a questão reafirma a relevância dos estudos sobre masculinidades negras para o desvelamento das dinâmicas de poder que permeiam a produção cultural contemporânea, em especial no *afro/black punk* estadunidense, objeto primeiro de interesse nesta tese.

Nos escritos sobre masculinidades negras no *hip hop* e no *rap* observei a emergência de distintas estratégias de performance de masculinidade adotada por homens negros, especialmente em contextos urbanos, como uma forma de afirmar suas identidades e de resistir a estereótipos raciais. Um exemplo está na obra *Cool Pose: The Dilemmas of Black Manhood in America*, de Richard Majors e Janet Mancini Billson (1992), um dos estudos pioneiros dos *African American Male Studies*²⁸, que expõe discussões importantes acerca dessa questão a partir do conceito de *cool pose*²⁹ (“pose de descolado”).

A *cool pose* pode ser observada em várias esferas da vida cultural e social dos homens negros nos Estados Unidos, especialmente em representações na música, cinema e esportes. O *hip hop* é uma das principais expressões culturais onde a *cool pose* se manifesta. *Rappers* como Tupac Shakur, Jay-Z, e Ice Cube frequentemente incorporam essa postura em suas letras,

²⁸ Esse campo de pesquisas, interessado, sobretudo, nas intersecções de raça, gênero e socialização que amoldam as experiências de homens afro-americanos, foi delimitado de modo mais preciso em 1991 pelo afro-psicólogo Richard Majors (Sailes, 2017, p. xii)

²⁹ Ver Majors, Richard; Billson, Janet Mancini. *Cool pose: The dilemma of Black manhood in America*. Nova Iorque: Lexington Books, 1992.

performances e imagem pública, projetando uma persona de força, controle e invulnerabilidade diante de opressões sociais e raciais. É um fenômeno visível também na cultura de gangues e nas (auto)representações de jovens negros como delinquentes nas ruas dos Estados Unidos (Hall, 2009, p. 532). O comportamento de membros de gangues muitas vezes incorpora essa postura de confiança, controle e desafio às normas sociais, projetando uma imagem de força para sobreviver às pressões da marginalização racial e social. Sobre isso Majors e Billson consideram:

Ser “descolado” é uma estratégia que muitos homens negros utilizam para dar sentido às suas vidas cotidianas. Acreditamos que ser “descolado” pode conectar ao orgulho, ao autorrespeito e à masculinidade. Ao mesmo tempo, usar a máscara de “descolado” pode contribuir para o abandono escolar, o envolvimento em problemas, o abuso de drogas e álcool, e a atração por gangues delinquentes ou criminosas nas ruas (1992, p. xi).

Essa noção de *cool pose* formulada por Majors e Billson pode ser proficuamente articulada ao *afro/black punk*, na medida em que, como acontece com o *hip hop*, ambos convergem na proposta de resistência e autoafirmação da subjetividade negra em um cenário marcado por estruturas sociais e culturais opressoras. A performance de masculinidade negra no *afro/black punk*, que em certos casos é análoga ao construto da *cool pose*, manifesta-se frequentemente como uma estratégia de insurgência contra o racismo estrutural e a marginalização sistemática, simultaneamente cultivando uma imagem de autossuficiência, altivez e controle diante das adversidades impostas por um sistema normativo hegemônico. Contudo, ao passo *cool pose* emerge como uma estratégia ambígua que, por um lado, é uma postura que empodera e fortalece a autoestima de jovens negros e, por outro, culmina em uma masculinidade emocionalmente isolada que limita as próprias expressões de vulnerabilidade e perpetua estereótipos de agressividade e insensibilidade, o *afro/black punk* estadunidense ultrapassa esses limites, podendo instrumentalizar estéticas dissonantes e práticas contraculturais como contradispositivos de desestabilização epistemológica das representações normativas de masculinidade negra.

Em contraposição às masculinidades invulneráveis, insensíveis ou emocionalmente neutras disciplinadas pela *cool pose*, representação que recai sobre homens negros de modo intenso (Chaney, 2014, p. 109), há pesquisadores que identificaram no *rap* um veículo em que os homens afro-americanos puderam dar vazão a sentimentos, sensibilidades e emoções de modo explícito e com grande intensidade. Nesse sentido, o artigo *The Tears of Black Men: Black Masculinity, Sexuality, and Sensitivity in R&B and Hip Hop*, de Cassandra Chaney

(2014), examina letras de artistas de *rhythm and blues* e *hip hop* para assinalar que esses estilos musicais algumas vezes funcionam como suportes para que homens negros demonstrem suas sensibilidades e vulnerabilidades. Nesse trabalho, Chaney analisa setenta e nove canções cantadas por homens afro-americanos que exploram temáticas como relacionamentos românticos/amorosos, questões estruturais mais abrangentes (guerras, pobreza, homicídio, racismo, drogas, violência e encarceramento) e espiritualidade. Segundo a autora, as letras das canções analisadas também indicam que os homens negros compreendem que expressar livremente sensibilidades e emoções transgride os parâmetros da masculinidade hegemônica.

Ainda segundo Chaney, a análise das letras das canções selecionadas para os fins de sua pesquisa indicou que os homens negros compreendem a relevância de expor sua necessidade de demonstrar emoções, inclusive na forma do choro.

[...] o fato de a maioria dessas canções ter sido escrita, produzida e executada por homens negros demonstra a capacidade de escritores e cantores negros do sexo masculino ofereçam coletivamente uma demonstração compartilhada de masculinidade, sexualidade e sensibilidade ao mundo. [...], os cantores negros revelam alegria, confusão e angústia de uma forma que destaca a sua capacidade de amar, a sua força, a sua vulnerabilidade, a sua espiritualidade e a sua sensibilidade para com os outros. Embora as imagens contemporâneas de homens negros no R&B e no Hip Hop promovam em grande parte um homem hipersexualizado que valoriza mais o seu “bling” do que as suas relações com as mulheres, este estudo destaca as qualidades intrínsecas que faltam na maioria das manifestações contemporâneas da masculinidade negra. [...] a sexualidade desses homens está longe de ser permissiva, excessiva, desviante ou predatória. [...]. Essencialmente, para estes homens, o sexo não era apenas um ato físico frívolo, mas um ato que estava enraizado no trabalho de construção de intimidade e, em última análise, de construção de relacionamentos. Apesar da proliferação de imagens negativas dos homens negros na sociedade, estas [...] canções fornecem provas sólidas de que os homens negros são capazes de experimentar o amor, bem como de expressar profunda tristeza emocional, dor e desilusão (Chaney, 2014, p. 109. Tradução minha).

O trabalho de Chaney revela as faces complexas e multifacetadas da masculinidade negra em canções criadas por homens negros, enfatizando que elas vão além dos estereótipos contemporâneos de hipersexualização e materialismo, muitas vezes promovidos no *rhythm and blues* e no *hip hop*. Assim, a música oferece um espaço para que esses homens revelem suas emoções de maneira autêntica, mostrando não apenas força e virilidade, mas também vulnerabilidade e sensibilidade nas relações. O sexo, nesses contextos, é descrito como um ato que constrói intimidade e relacionamentos, desafiando a visão de uma sexualidade predatória. Em meio à predominância de imagens negativas sobre homens negros, essas análises indicam um caminho que propicia identificar subjetividades masculinas negras capazes de amar, sentir dor e expressar profundas tristezas. Em suma, as ideias que surgem em pesquisas como a de Chaney podem ser evocadas para análises semelhantes com base no *afro/black punk*, pois este

também se organiza enquanto espaço de articulação de sensibilidades que resistem à hipersexualização e à violência simbólica, reposicionando a masculinidade negra em registros de vulnerabilidade, amor e intimidade.

Compreendo que as aproximações e os hibridismos com o *rap/hip hop* fazem com que os estudos mencionados sejam chaves fundamentais para compreender como o recorte racial influencia as identidades de homens negros também na música e nas performances do punk. Faço tal afirmação com base no *standpoint*³⁰ específico que me cabe enquanto homem negro e no contexto de enunciação de um adepto da cultura punk e que, na presente tese, busca fundamentar argumentos acerca das masculinidades negras no *afro/black punk* a partir dos *Black Masculinity Studies* (BMS). Como há no *rap* uma crescente abertura para a discussão sobre masculinidades dissidentes, o que inclui homens *queer* e não-conformes de gênero que têm batalhado por espaço dentro de um gênero que historicamente foi heteronormativo e hipermasculino (Penney, 2012, p. 322), essas análises fornecem um quadro útil para analisar como o punk acolhe (ou não) masculinidades dissidentes ou não convencionais.

Os estudos sobre masculinidades no *heavy metal* completam o quadro teórico-metodológico buscado para fundamentar as análises feitas nesta tese. Pesquisas nesta seara têm adquirido crescente atenção nas Ciências Humanas e Sociais, nos Estudos Culturais e nos Estudos de Gênero em razão da intrincada complexidade performativa que caracteriza o *heavy metal* enquanto espaço tanto de práticas hegemônicas ou “tóxicas” (Bahy, 2024, p. 37) quanto de transgressões dos modelos masculinos tradicionais. Nessa perspectiva, considero relevante ter em conta as manifestações culturais híbridas que se desenvolvem entre o punk e o *heavy metal*, expressas não somente em subgêneros musicais como o *metal punk*, o *thrash metal* e o *crossover thrash*, mas que refletem uma complexa intersecção estética, política e comportamental entre ambos. O borrão existente na fronteira entre o *heavy metal* e o punk certamente reafirma a ideia de hibridação proposta por Néstor Canclini, para quem “o híbrido remete àquilo que pertence a diferentes âmbitos simultaneamente e, nesse sentido, [...] não pode ter uma identidade permanente [...]” (Canclini, 1990, p. 362, tradução minha).

³⁰ De acordo com Patricia Hill Collins, a *standpoint theory* é uma ferramenta analítica que serve à compreensão histórica de experiências coletivas. “Grupos têm um grau de continuidade ao longo do tempo de tal modo que as realidades de grupo transcendem as experiências individuais. Por exemplo, afro-americanos, como um grupo racial estigmatizado existiu muito antes de eu nascer e irá, provavelmente, continuar depois de minha morte. Embora minha experiência individual com o racismo institucional seja única, os tipos de oportunidades e constrangimentos que me atravessam diariamente serão semelhantes com os que afro-americanos confrontam-se como um grupo” (Collins Apud Ribeiro, 2017, p. 33-34) Assim, o *standpoint* que perpassa a presente tese é dado pela interseccionalidade entre raça, gênero e pertença à cultura *punk*, ou seja, por um ponto de vista situado no cruzamento de dinâmicas raciais e de práticas culturais e musicais do *punk*.

Nessa perspectiva, esses entrecruzamentos transcendem a mera fusão estilística, funcionando como arenas de negociação entre *ethos* aparentemente antagônicos: a simplicidade crua e politicamente engajada do punk e a tecnicidade virtuosa e imaginativa do *heavy metal*. Tais hibridismos suscitam questões centrais sobre autenticidade, pertencimento e hierarquias culturais dentro de ambas as cenas musicais, pois, ao desafiar as fronteiras rígidas e os códigos de identidade do punk e do *heavy metal*, trazem à tona as práticas de grupos marginalizados como *headbangers*³¹ e punks negros, transgêneros, mulheres e outros grupos diante da hegemonia branca e masculina existente nesses espaços. Esses hibridismos são bastante significativos para o estudo das masculinidades negras dentro dessas cenas, pois fornecem um terreno para investigar como identidades de gênero e raça se entrelaçam e se negociam em ambientes interculturais. Ou seja, eles propiciam uma base para refletir sobre as formas como a masculinidade é performada, ressignificada e reconhecida (ou não) dentro de esferas culturais dominadas por uma masculinidade hegemônica como se pode observar no punk e, mais acentuadamente, no *heavy metal*.

Muitos estudos nessa área analisam como as letras e as performances, bem como o comportamento do público, reforçam a hegemonia de homens brancos alinhados aos padrões da masculinidade heterossexual (Clifford-Napoleone, 2015, p.10-11). No entanto, tem sido possível observar crescentes e profundas transformações nas abordagens teóricas e metodológicas que investigam o *heavy metal*, com ênfase em perspectivas interseccionais que buscam desconstruir as narrativas dominantes e ampliar o escopo analítico para além das masculinidades brancas heteronormativas. Pesquisadores contemporâneos têm destacado como raça, gênero, sexualidade e classe se interseccionam para moldar experiências diversas dentro da cultura metal, evidenciando a presença e a resistência de grupos marginalizados, como mulheres, LGBTQIAP+ e pessoas negras (Dawes, 2012, p. 19; Varas-Díaz et al., 2020, p. 16), ainda que o modelo masculino, branco e heterossexual predomine. Esses estudos revelam que, embora o *heavy metal* tenha historicamente perpetuado uma imagem hegemônica de masculinidade branca, há uma reconfiguração em curso, impulsionada por bandas e fãs que desafiam esses padrões e reivindicam espaços para identidades plurais e não normativas. Essa mudança reflete não apenas uma evolução no campo acadêmico, mas também uma

³¹ Um/a *headbanger* é um/a fã de *heavy metal* que expressa sua conexão com a música através de um característico movimento rítmico e vigoroso de cabeça, geralmente em sincronia com batidas aceleradas e guitarras distorcidas. Esse termo também se refere a um estilo de vida e identidade cultural dentro da comunidade do metal. Ver Weinstein, Deena. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. Massachusetts: Da Capo Press, 2000.

transformação na própria cultura do *metal*, que começa a reconhecer e valorizar sua diversidade interna.

Seguindo esse movimento, a jornalista musical e etnomusicóloga Laina Dawes (2012) faz relevantes contribuições nessa seara com o livro *What Are You Doing Here? A Black Woman's Life and Liberation in Heavy Metal*. Apesar de o livro não se concentrar no tema específico das masculinidades, ele aborda indiretamente a questão ao explorar as dinâmicas de gênero e raça no cenário do *heavy metal*, *hardcore* e *punk*. Ao longo da discussão, a autora indica como a masculinidade é normalmente performada e reforçada nesses espaços, que são historicamente dominados por homens brancos, e como isso impacta mulheres e homens negros que participam desses cenários. Nas palavras da autora,

As cenas de heavy metal, hardcore e punk criam seu próprio tipo de conformidade. À primeira vista, esses movimentos giram em torno da unidade, formando comunidades baseadas em características musicais e, às vezes, sociais e políticas, mas não raciais. São, em grande parte, dominados por homens. Os homens estão acostumados a ver seus 'iguais' nos shows, e a imagem da irmandade se cristaliza (Dawes, 2012, p. 19, tradução minha).

As formulações de Dawes, supracitadas, oferecem subsídios à análise das contradições presentes na confluência entre movimentos que se estruturam em torno de discursos de unidade e resistência. Elas possibilitam uma investigação crítica quanto à manutenção de hierarquias de gênero em espaços que, ostensivamente, rejeitam normatividades sociais, mas que também as reproduzem. Mesmo que seja comum a manutenção de um discurso de que não há hierarquia de gênero no *heavy metal*, as exaustivas representações líricas e imagéticas de misoginia, dominação e violência de gênero exploradas, sobretudo, pelas vertentes mais “extremas” (Oliveira; Brayner, 2024, p.67) contradizem a aparente neutralidade dos temas mais comuns do estilo. Como bem explica Rosemary Lucy Hill:

No metal, o mito da igualdade coloca a masculinidade em primeiro lugar. Para experimentar esse tipo de igualdade ou ausência de gênero, o “código masculino” [...] do gênero deve ser aceito e vivido. Quando as mulheres são capazes de fazer isso, [...], não há problema. Nessas ocasiões, o hard rock e o metal oferecem a chance de sentir como se não houvesse diferença entre mulheres e homens, como se o gênero não existisse. [...]. No entanto, o metal e seus temas líricos “grandiosos”, as imagens menos frequentes de objetificação sexual, a ideologia naturalizada de igualdade e o foco na música, aparecem como “sem gênero” da mesma forma que o homem e a masculinidade são posicionados como a norma, e a feminilidade é marcada. [...]. O que o hard rock e o metal oferecem em seu mito de igualdade e em sua oportunidade de sentir que o gênero não existe é a oportunidade de experimentar o mundo como os homens o experimentam, isto é, ser identificado como masculino. O hard rock e o metal podem ser um “espaço” no qual as mulheres podem escapar de sua feminilidade, mas esse “espaço” é masculino. O abandono da diferença, portanto, é na verdade uma liberação através da assimilação: a liberdade das restrições da feminilidade e do sexismo só é sentida quando o masculino é aceito. É apenas a relutância das fãs em se opor à ideologia misógina do metal que lhes permite experimentar a “ausência de

gênero”: pois desafiar a misoginia significa ser lembrada de seu gênero e, assim, se sentir “marcada” (2016, p.153-154, tradução minha).

Mesmo que o trecho do trabalho de Lucy Hill tenha foco nas dinâmicas das relações intergênero no universo do *heavy metal*, o direcionamento teórico-metodológico de suas análises podem enriquecer os estudos sobre as masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense. Isso não somente em razão da hibridação *metal-punk*, mas por nos lembrar do caráter relacional das interações de gênero. Ao destacar como discursos de igualdade/neutralidade em movimentos musicais como o *heavy metal* com frequência mascaram a centralidade da masculinidade hegemônica enquanto norma, a autora chama atenção para a questão de que a construção das masculinidades está histórica e culturalmente atrelada à construção do feminino, em uma relação dialética onde uma depende da outra para adquirir significado. Nesse processo, o silenciamento, a invisibilização e a objetificação do feminino são elementos sem os quais a masculinidade não se consolida. Assim, nas sociedades marcadas por estruturas binárias de gênero, a masculinidade é definida pela negação ou pela oposição à feminilidade, criando hierarquias simbólicas que posicionam o masculino como norma e o feminino como alteridade. Ou seja, essa masculinidade não emerge de um vácuo, ela se constitui em contraste, invariavelmente reforçando padrões de feminilidade que servem como contraponto necessário à sua legitimação.

Ao me apoiar neste estudo de Rosemary Lucy Hill sobre o *heavy metal*, considero que sua abordagem crítica sobre os discursos de igualdade e neutralidade que permeiam esse meio permite também investigar como as masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense também podem ser articuladas a partir de hierarquias de gênero e relações de poder. Sua análise do caráter relacional das interações de gênero fornece ferramentas teóricas para compreender como essas masculinidades são performadas em diálogo com normatividades culturais mais amplas. Além disso, sua reflexão sobre a centralidade da masculinidade hegemônica enquanto norma contribui para desvendar as contradições presentes nos espaços de resistência racial e musical.

A perspectiva de que *heavy metal* constitui um espaço em que a masculinidade hegemônica se prolifera e em que o machismo e a virilidade exacerbada ainda são dominantes perpassa as conclusões de um quantitativo considerável de outros estudos (Doucette, 2018; Kennedy, 2019). Nesse direcionamento, há pesquisas voltadas às bandas do subgênero *black metal*, vertente do *metal* caracterizada por narrativas mitológicas e épicas que envolvem

ocultismo, natureza e anticristianismo, além de uma musicalidade baseada em atmosferas sombrias, a masculinidade é quase sempre representada de forma hiperbólica (Heesch; Scott, 2016, p. 4), muitas vezes com referências à fantasia, ao “guerreiro” hipermasculino ou ao sobrenatural.

De alguns desses trabalhos sobre o *black metal* é possível, ainda, inferir a incidência de visões masculinas profundamente fundamentadas por concepções androcêntricas, misóginas, essencializantes e que naturalizam entendimentos perniciosos sobre o feminino. Dentre os quais, o livro *Lords of chaos: The bloody rise of the satanic metal underground*, de Michael Moynihan e Didrik Søderlind, apresenta trechos de uma entrevista com o líder do infame projeto Burzum, o músico norueguês Varg Vikernes³², em que essas perspectivas se confirmam. Ao ser interpelado acerca de seus pontos de vista sobre as mulheres, Vikernes faz as seguintes afirmações:

A dor é uma coisa natural para as mulheres, assim como levantar coisas é natural para os homens. As mulheres têm que dar à luz, e se não gostassem de dor, quem diabos perderia a virgindade? E nós não seríamos capazes de infligir dor ou tirar a virgindade de ninguém se elas estivessem gritando. É algo muito natural que os homens sejam sádicos e as mulheres sejam masoquistas. Essa é a razão pela qual as mulheres também são atraídas por coisas como Satanás com um pênis grande ou esses tipos machões. Por que mais elas seriam atraídas por essas coisas?

[...]

As mulheres que conheço na cena do Black Metal não são muito inteligentes, basicamente são apenas prostitutas. É um fenômeno típico de Oslo (Moynihan; Søderlind, 2003, p.230-231, tradução minha).

Ainda que seja um trabalho fortemente passível de críticas por se omitir diante das diversas falas racistas, misóginas e extremistas, além de deixar sem qualquer questionamento as posições problemáticas de entrevistados como Varg Vikernes, a obra de Moynihan e Søderlind evidencia os discursos essencialistas e estereotipados sobre gênero, raça e sexualidade que são construídos e perpetuados em cenas como o *heavy metal* e o punk. Ao expor narrativas que naturalizam a violência e a dominação masculina, trabalhos como *Lords of chaos: The bloody rise of the satanic metal underground* abrem oportunidade de crítica, desnaturalização e desconstrução de padrões de masculinidade existentes tanto nos espaços do *heavy metal* quanto no punk. Tais narrativas demonstram relações complexas que contrapõem

³² Pseudônimo de Kristian Vikernes, figura proeminente e controversa no cenário do black metal norueguês, notório por sua atuação na banda Burzum e por sua condenação pelo homicídio de Øystein "Euronymous" Aarseth, líder da banda Mayhem. Vikernes ganhou notoriedade pelo envolvimento em incêndios criminosos a igrejas históricas na Noruega no início dos anos 1990. Sua obra musical é permeada por temas pagãos, neonazistas e antimodernistas, o que o consolidou como um ícone paradoxal, simultaneamente reverenciado e repudiado no âmbito da cultura do *metal* extremo. Ver Moynihan, Michael; Søderlind, Didrik. *Lords of chaos: The bloody rise of the satanic metal underground*. Los Angeles: Feral House, 2003.

a transgressão ao reforço das dinâmicas opressivas de gênero e raça reveladas na música e nas performances de cada um deles.

Entretanto, outros estudos sobre o *heavy metal* apontam para direções diferentes. É o caso do artigo intitulado *The New Metal Men: Exploring Model of Alternative Masculinity in the Bandung Metal Scene*, de Hinhin Agung Daryana, Aquarini Priyatna e Raden Muhammad Mulyadi (2020). Divulgando resultados parciais de uma pesquisa que explora como músicos de *heavy metal*, na cena de Bandung, Indonésia, negociam formas alternativas de masculinidade. A pesquisa, baseada em entrevistas com músicos indonésios de *heavy metal*, investiga como essas figuras, enquanto desempenham papéis normativos de masculinidade em suas vidas profissionais, contestam essas mesmas normas no espaço privado, promovendo práticas mais igualitárias em suas relações familiares.

Em toada que radicaliza ainda mais essa discussão, *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*, de Amber R. Clifford-Napoleone (2015), contribui com a sugestão de pensar o *heavy metal* enquanto uma “paisagem *queer*” (*queerscape*), propondo que esse espaço, tradicionalmente associado à heteronormatividade e à masculinidade hegemônica, comporta identidades e práticas *queer* que resistem e se transformam ao longo do tempo. A autora argumenta que o *queerscape* no *heavy metal* não é um espaço físico fixo, mas uma rede dinâmica de significados, afetos e resistências que conectam indivíduos LGBTQIAP+ através de suas experiências compartilhadas. Por exemplo, ela destaca como shows, festivais e comunidades online se tornam locais onde identidades *queer* podem ser expressas e celebradas, mesmo dentro de um ambiente muitas vezes hostil. Como a autora bem argumenta,

Como um indivíduo queer negocia sua participação no fandom do heavy metal se sua cena é homofóbica e hostil? Como as pessoas queer nas cenas e subculturas do heavy metal se tornam sujeitos de estudo acadêmico se sua identidade como fã de metal aparentemente torna sua identidade queer invisível? Essencialmente, esse território contestado entre as duas identidades cria dois níveis de marginalização: a marginalização como sujeito queer devido à heteronormatividade masculinizada dominante e a marginalização devido à participação nas redes sociais alternativas do heavy metal. Esse território contestado, esse espaço de sobreposição entre duas margens, é o *queerscape* (Clifford-Napoleone, 2015, p. 18, tradução minha).

De modo análogo, as questões de minha pesquisa também se relacionam com territórios contestados – raça, gênero e sexualidade – no âmbito do punk. Assim, as contribuições de Clifford-Napoleone me serviram para basear determinadas argumentações acerca do punk que, como o *heavy metal*, é espaço em que identidades marginalizadas negociam sua presença diante das normas hegemônicas. Assim como no *heavy metal*, o punk é recorrentemente associado a uma masculinidade branca e heteronormativa, apesar de ter a contestação em suas raízes. A

noção de *queerscape* pode ser adaptada para explorar como homens negros no punk têm suas identidades amoldadas por interseccionalidades complexas, lidando simultaneamente com a marginalização racial, dentro de uma sociedade estruturalmente racista, e a marginalização de gênero, dentro de uma cena que muitas vezes reforça estereótipos de masculinidade branca.

Problemas de pesquisa análogos aos dos autores mencionados nesta seção podem incluir questões sobre como homens negros negociam sua presença no punk diante de uma cena que pode ser racialmente excludente, como suas identidades raciais, de gênero e, potencialmente, *queer* se articulam em espaços que simultaneamente prometem inclusão e reproduzem exclusão, por exemplo. Essas problematizações permitem investigar como o punk, enquanto *queerscape* racializado, pode ser resignificado como um espaço de resistência e reinvenção das masculinidades negras, desafiando não apenas as normas hegemônicas da sociedade em geral, mas também suas hierarquias internas. Nesse sentido, mais uma vez a questão das interseccionalidades emerge como um prisma crucial para compreender como raça, gênero, sexualidade e classe se entrelaçam nas experiências de homens negros no punk, assim como Clifford-Napoleone explora as interseções entre o *queer* e o *heavy metal*.

Cabe ressaltar, assim, que os estudos sobre masculinidades no *heavy metal* são úteis na análise das masculinidades no punk na medida em que ambos os estilos se aproximam em determinados pontos ou se distanciam radicalmente (Waksman, 2009). Resumidamente, as análises sobre as masculinidades no *heavy metal* podem ser tão multifacetadas e demarcadas por questões interseccionais quanto as que se referem a punk. Nesse campo, as análises fazem emergir dinâmicas de poder que reiteradamente reafirmam a masculinidade hegemônica (Rowe, 2018, p.56; Weinstein, 2000, p.104); desafiam a heteronormatividade através da agência de sujeitos que participam das cenas do *metal* (Kahn-Harris, 2007; Overell, 2012); identificam a cultura *underground* do *heavy metal* como espaço de resistência/rebelião/transgressão (LeVine, 2023, p.123), assinalando, assim, performances de gênero que podem ser de extremo valor para que se procedam análises semelhantes que tenham as masculinidades negras no punk como ponto de partida.

Neste capítulo busquei traçar um panorama teórico e analítico sobre as masculinidades negras, partindo da cultura *afro/black punk* como um terreno fértil para um estudo baseado em interseccionalidades, em que raça, gênero, classe, sexualidade e outros elementos se entrelaçam em um mosaico de resistências e contradições. Ao dialogar com os *Black Masculinity Studies* (BMS) e com investigações sobre masculinidades em outros movimentos musicais — do *blues* ao *jazz*, do *hip hop* ao *heavy metal* —, atentei para o que dizem as teoria acerca de

como as identidades masculinas negras são construídas, performadas e ressignificadas em meio a tensões que oscilam entre a subversão e a reprodução de normatividades.

Com tais perspectivas, a interseccionalidade se mostra uma lente indispensável para desvendar as camadas sobrepostas de opressão e resistência que permeiam as experiências de homens negros no punk. Essa abordagem não apenas traz elucidações valiosas sobre as estratégias de resistência tecidas nas letras e performances *afro/black punk* estadunidense, mas também as conecta a um legado histórico de luta e reinvenção nas artes negras, onde a música sempre foi um campo de batalha e transformação. No próximo capítulo, essas perspectivas serão aplicadas à análise da canção *American*, do álbum *Noise Addiction* da banda Pure Hell, explorando como os elementos estéticos, musicais e performáticos do punk dão vida a masculinidades negras dissidentes e *queer*. Através dessa análise, será possível aprofundar a compreensão de como o *afro/black punk* estadunidense tensiona as normatividades de raça, gênero e sexualidade, abrindo fissuras por onde emergem identidades que desafiam as estruturas hegemônicas e reivindicam um espaço de existência plena e plural.

CAPÍTULO 2

Masculinidades dissidentes e performance *queer* em *American* da banda Pure Hell (1978)

Embora seja tentador chamar a atual onda de artistas queer punks negros de um fenômeno inédito, não é algo novo. É um renascimento. O punk nunca deixou de ser queer. Acontece que algumas pessoas escolheram fingir, de forma bem barulhenta, que não era esse o caso [...].

Nathan Leigh (2020, online.).

Neste capítulo, exploro as sobreposições entre o *afro/black punk* e a performance *queer* na conformação de masculinidades negras dissidentes nos Estados Unidos da década de 1970. A partir da análise da canção *American* (1978), presente no álbum *Noise Addiction*, da banda Pure Hell, investigo como estética, música e performatividade operam como estratégias de subversão dos discursos hegemônicos de raça e gênero no punk. O foco recai sobre as formas pelas quais o Pure Hell, um dos grupos pioneiros do punk estadunidense, tensionou os limites das normatividades raciais e patriarcais ao adotar uma estética provocativa, atravessada por elementos *queer*, e uma lírica marcada pelo confronto ao conservadorismo do imaginário nacionalista branco. Examino, assim, os gestos, as imagens e os sons que desestabilizam as convenções de masculinidade e projetam novas possibilidades de subjetivação para homens negros dentro do cenário punk daquele período. Ao fazê-lo, evidencio como o *afro/black punk* se constituiu, desde seus primórdios, como um espaço de insurgência identitária, no qual as masculinidades negras são constantemente renegociadas, reimaginadas e radicalizadas.

2.1 Um manifesto sonoro

*Americano*³³

Eu juro fidelidade às bichas dos Estados Unidos da América
E à república de pederastas que eles representam
Uma nação sob o inferno, indivisível
Com liberdade e justiça para os cachorros.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r1FuedexP5Q>. Acesso em 15 dez. 2023.

Americano
É o que eu sou
Americano
E não estou nem aí
Americano
É quem sou
Americano
E não estou nem aí.

E eu sou antissocial, cuidado intensivo
E eu noto isso em todo lugar
Sou selvagem, muito selvagem, sou louco
Sou selvagem, muito selvagem, sou louco³⁴
(American, 2006. Tradução minha).

Calcada em uma estética musical *punk rock* ríspida e ruidosa, *American* é uma canção que constitui uma crítica mordaz aos valores patrióticos e aos padrões de masculinidade historicamente dominantes nos Estados Unidos da América. Como parte do repertório do LP *Noise Addiction*, álbum póstumo da banda *afro/black punk* Pure Hell, a música pode ser compreendida como uma espécie de manifesto sonoro provocativo e subversivo que escarnece dos símbolos daquilo que bell hooks bem chamou de patriarcado supremacista branco capitalista imperialista estadunidense (2022, p. 24-25).

O primeiro aspecto que considero importante destacar nos enunciados de *American* é que eles transparecem os esforços de sujeitos que falam a partir de suas próprias experiências como homens negros e como punks. Essa potente declaração de resistência, um exercício de reimaginação das masculinidades negras para além dos paradigmas e modelos patriarcais e falocêntricos, confronta o ouvinte com as perspectivas subjetivas de homens negros em busca de produzir identidades que desobedecem às regras patriarcais do que significa “ser homem” e do que significa “ser negro”. Nesse caso, especificamente dos sentidos de ser homem negro e estadunidense nos anos 1970.

Contrapondo-se a esse ordenamento patriarcal branco, dispositivo reprodutor das lógicas coloniais no presente histórico que institui uma “máscara de Anastácia”³⁵ que silencia

³⁴ “I pledge allegiance to the fags of the United States of America / And to the fagpublic for which it stands / One nation, under Hell, indivisible / With liberty and justice for dogs / American / That's what I am / American / And I don't give a damn / American / That's who I am / American / And I don't give a damn / And I'm anti-social, intensive care / And I find that everywhere / I'm wild, so wild, I'm crazy / I'm wild, so wild, I'm crazy” (American, 2006).

³⁵ No livro “Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano”, a feminista negra Grada Kilomba se apropria da imagem da máscara de Anastácia para discutir acerca do silenciamento de mulheres negras. Nesse sentido, o que Grada Kilomba expõe poderia ser tomado com um recurso metafórico, mas ela fala de um dispositivo que, de fato, era empregado com o subterfúgio não menos brutal de evitar que os escravizados se alimentassem da produção agrícola nas propriedades de seus senhores. Nas palavras da autora, “Tal máscara foi uma peça muito

corpos negros, a letra de *American* fala em primeira pessoa. A partir de um referencial geral fornecido pelo feminismo negro, compreendo que essa forma de escrita reivindica o direito de enunciar. Essa é manifestamente uma das estratégias históricas de negros e negras para pleitear os usos da fala como exercício de liberdade (Kilomba, 2020). Ao exercer esse direito sem esperar concessões de permissão do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista estadunidense, esses homens negros da banda Pure Hell expõem os seus modos de ver o mundo e as relações sociais, demonstrando que compreendem o exercício da escrita e da fala como ato político e ético. Quanto a isso, chamo atenção para o fato de que bell hooks (2019) nos tem exortado a “erguer a voz” para, finalmente, nos tornarmos protagonistas de nossas próprias vidas e histórias enquanto pessoas negras. No que tange aos modos como enunciam suas masculinidades na letra de *American*, observo que o Pure Hell seguiu precisamente por esse caminho.

Não é por acaso, portanto, que o “eu lírico” de *American* enuncia a sua autoidentificação com os “malditos” da sociedade estadunidense. No léxico usado na letra da canção, palavras como “louco”, selvagem” e “bicha” cumprem a função de declarar uma aliança entre homens negros com os injustiçados e todos os que são relegados aos arrabaldes da sociedade estadunidense. Identificar a si mesmos dessa maneira indica rebelião e rejeição às expectativas de contenção e controle do corpo masculino negro. O contexto circunscrito pela música, afirma uma masculinidade fluida, que escapa a confinamentos, radicalmente transgressora. Mais que ecoar a postura contracultural dos punks e *glam rockers* dos anos 1970, que rejeitavam as convenções de gênero e sexualidade rigidamente impostas (Auslander, 2006, p. 229), *American* sobrepõe a isso a multiplicidade das experiências de sujeitos que se recusam a se conformar às formas tradicionais de socialização masculina, especialmente no que diz respeito às identidades de gênero e sexualidade.

concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os “*Outras/os*”: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? *A Boca A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado*” (Kilomba, 2020, p. 23. Grifos da autora).

Antes de aprofundar nos sentidos e significados menos evidentes que emergem de *American*, interessa ter em conta que os enunciados da canção revelam a ação de homens negros que abrem espaço para novas formas de ser e de existir no mundo. Nesse processo, os sujeitos mencionados anunciam soberania de suas masculinidades dissidentes, resistentes diante das limitações impostas pela sociedade racista e patriarcal denominada Estados Unidos da América.

Tendo dito que *American* assinala masculinidades dissidentes que irrompem nos espaços do *afro/black punk*, é oportuno dizer que me refiro a masculinidades que existem à margem do binarismo sexual, identidades que

[...] não são fixas aos marcadores que diferenciam homens e mulheres. Sua materialidade discursiva é marcada pela incorporação do que historicamente se reconhece como feminino, produzindo uma textualidade desprezível em termos de gênero e sexualidade. As masculinidades dissidentes podem ser compreendidas, portanto, como o exterior abjeto que constitui a heteronormatividade (Silva; Dullius; Sanfelice, 2020).

Essa perspectiva é baseada na noção de dissidência proposta por Figari (2009), segundo a qual o dissidente é o corpo “fora do lugar” que se encontra em um processo de reação-transgressão (p. 237) diante do sistema gênero-sexualidade. Assim, a letra de *American* assinala o Pure Hell como representativo dessa dissidência no punk, se constituindo como uma arma híbrida resultante da junção do *ethos* de rebelião do *punk rock* e com a resistência negra e *queer*, inevitavelmente gerando incômodo naqueles que se recusam a conceber as masculinidades negras fora de tantas restrições. Ora, é exatamente quando liberadas dessas restrições que as masculinidades negras revelam a sua potência subversiva, se mostrando criativas e resistentes aos enquadramentos pelos símbolos culturais dominantes. Com base na política de se apropriar da fala e “erguer a voz”, *American* reimagina e cria novas narrativas onde ser um homem negro, livre e “americano” adquire significados transgressores.

Ao usar de um jogo de linguagem para desprezar os símbolos nacionais estadunidenses, jurando fidelidade às “bichas” (*fags*) em lugar de prestar reverência à sua bandeira (*flag*), a letra da canção subverte concomitantemente o patriotismo típico daquela nação e as normas de raça, gênero e sexualidade que incidem sobre homens negros. Dito de outro modo, com *American*, a banda Pure Hell parece estar propondo não apenas a queda dos símbolos e instituições patrióticos dos Estados Unidos, mas um processo de enegrecimento e de *queerização*³⁶ do punk

³⁶ De acordo com o historiador Fernando Benetti, *queerização* é uma expressão que se refere a um devir *queer*. Ou seja, o autor propõe encarar a ideia de *queer* não como sujeito ou objeto, mas enquanto verbo, uma noção indicativa de ação e não de uma relação de passividade. Isso implica, ainda na perspectiva de Benetti, em não operar a institucionalização da Teoria Queer, mas de tomá-la como um princípio de ação, um processo que implica mudança (Benetti, 2013, p. 76). Cabe sublinhar que Benetti usou a expressão para analisar pesquisas acadêmicas,

rock. Em certo sentido, ao cuspir sobre os símbolos da nação estadunidense e se declararem investidos em masculinidades aliadas das “bichas”, os membros do Pure Hell estão a contar a história de suas subjetividades interseccionadas pelas camadas da situação histórica dos negros, da sexualidade ou teatralidade *queer* (herdada da performance *glam rock*) e dos microprocessos revolucionários catalisados pela rebeldia crua do punk. Sobre isso, Guattari e Rolnik já vinham informando que “os microprocessos revolucionários podem não ser da natureza das relações sociais. Por exemplo, a relação de um indivíduo com a música ou com a pintura pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo” (Guattari e Rolnik, 1996, p. 47).

Sob esse prisma é que intento desvelar, através da análise de *American*, as novas percepções e sensibilidades que o Pure Hell construiu em relação às masculinidades negras. Nesse percurso interessa também compreender o que essas percepções e sensibilidades revelam sobre o patriarcado branco e o trauma causado pela chaga de existir enquanto homens negros que performatizam identidades de gênero dissidentes na cultura punk dos Estados Unidos. Assim, seguindo em uma direção indicada por Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), nesta seção assumo o prisma analítico das interseccionalidades para pensar os modos pelos quais as identidades masculinas negras se organizam como dissidência quando sobrepostas à performance *queer* nos espaços do *afro/black punk* estadunidense. De início, cabe dizer que a música e a estética do Pure Hell desestabilizam as noções de comportamento chamadas de “normais” no que diz respeito às masculinidades negras. No centro da presente análise está uma canção composta por afro-americanos cuja existência se deu como crítica à heteronormatividade, propiciando outras reflexões acerca das relações de poder, raça, gênero, sexualidade, nacionalidade e resistência no punk *rock*.

Tais posicionamentos ficam claros quando se nota na canção o elemento de confrontação à heteronormatividade, aspecto presente em enunciados que indicam pertencimento ou proximidade em relação à comunidade LGBTQIAP+ dos Estados Unidos na década de 1970. Assim, *American* é expressão dos ímpetus de homens negros procedendo uma “escrita de si” na cultura punk e denunciando, de modo poético-musical, as hipocrisias inerentes aos fundamentos e princípios sobre os quais a nação estadunidense se desenvolveu.

mas que aqui emprego em decorrência de estar tratando da subversão das identidades de gênero por homens negros no *punk rock*.

2.2 “A primeira banda punk negra”: condições de produção de *American*

Noite de sábado em um verão na *Big Apple* do final dos anos 1970. No minúsculo palco de um clube *underground*, os *roadies*³⁷ fazem os últimos ajustes antes da banda se apresentar. Mais uma rápida checagem nos amplificadores, no volume dos PA's³⁸ e na disposição de cada uma das peças da bateria e tudo finalmente estará pronto. Quando um dos membros da equipe gesticula, indicando um “O.K.”, eles se dirigem ao palco. Sem luzes estroboscópicas, sem pirotecnias e envoltos em uma atmosfera de *glamour* decadente, Michael “Spider” Sanders (bateria), Preston “Chipper” Morris (guitarra) e Lenny “Steal” Boles (baixo) se posicionam em seus respectivos instrumentos. Eles exibem suas aparências andróginas, cabelos coloridos, pesada maquiagem, botas, braceletes, acessórios de couro e outros itens chamativos que indicam uma forte influência do *glam rock* e do universo LGBTQIAP+. Steal, o baixista, está trajando um ostensivo macacão em *leopard print*³⁹. Enquanto iniciam uma sequência de *riffs* dissonantes, eles aguardam o vocalista Kenny “Stinker” Gordon, ainda ocupado em finalizar uma dose de *whiskey* barato no balcão do bar. Stinker finalmente sobe naquele minúsculo tablado e a banda inicia sua performance provocativa. Após a introdução do *set* incendiário, o vocalista anuncia: “*The next song is called American!*”⁴⁰.

A massa sonora dissonante, desarmônica e caótica aniquila quaisquer regras de harmonia, melodia e ritmo/compasso. Sobre esse turbilhão de ruídos é declamada uma paródia pilhérica do *Pledge Of Allegiance*⁴¹, o juramento cívico de fidelidade à bandeira estadunidense:

Eu juro fidelidade às bichas dos Estados Unidos da América
E à república de pederastas que eles representam
Uma nação, sob o inferno, indivisível

³⁷ Segundo Fátima Souza e Walter Pinheiro, “O(A) roadie é o(a) técnico(a) de apoio que viaja com uma banda em uma turnê, montando o palco para que o show aconteça com total segurança. Sempre na ‘estrada’, de onde vem o conceito, este(a) profissional serve aos artistas, atento(a) ao que se possa precisar na produção dos espetáculos artísticos musicais, desde uma simples festa em casa até um show de grande estrutura. O termo inclui as ações de preparação nos bastidores da cena, um trabalho sempre invisível do público, que envolve a produção artística com equipamentos. Também conhecido(a) como técnico(a) de palco, assistente de palco, ou seja, é membro da equipe de produção de shows musicais ao vivo que desempenha várias funções essenciais para garantir que tudo no palco ocorra sem problemas. Suas responsabilidades variam dependendo do tamanho do show, do artista e do equipamento utilizado” (p. 7).

³⁸ Como explica Cavalli, “o sistema de PA (*Public Address System*) é um sistema de som que visa permitir que uma pessoa possa se comunicar com um grande público, onde é feita uma amplificação do som recebido e este sinal é distribuído através de alto-falantes” (2018, p. 15).

³⁹ Estampa de leopardo.

⁴⁰ “A próxima música se chama ‘Americano’!”.

⁴¹ O *Pledge Of Allegiance* (Juramento de Fidelidade) consiste em um conjunto de versos patrióticos de declaração de fidelidade à bandeira e à república dos Estados Unidos da América. É parte do ritual diário das escolas e de outras instituições estadunidenses e se constitui como poderosa ferramenta de produção e manutenção da identidade nacional norte-americana (Jones; Meyer, 2010, p. 15).

Nesse momento, as feições das faces do público presente – majoritariamente masculino e branco (Traber, 2001, p. 44) – oscilam entre a surpresa, o medo e a repulsa. As reações da plateia atônita indicam as reais dimensões da situação e os espíritos mais subversivos se encantam imediatamente. Muitos se afastam, tentando disfarçar o incômodo com aquelas “bichas pretas” desajustadas sobre o palco. Poucos compreendem de imediato. Mesmo que inconscientemente, testemunham o que se pode chamar de “acontecimento”, não uma *gig* punk qualquer. Quatro homens negros de aparência andrógina, cabelos coloridos, botas com salto plataforma e roupas de couro ou látex protagonizam a cena. Pure Hell é o nome daquela “trupe” facilmente confundível com *drag queens* futuristas, algo que poderia ter saído de uma ficção cinematográfica distópica como *Blade Runner* ou *Mad Max*.

A situação descrita nos parágrafos anteriores é um exercício de imaginação histórica. Mas, mesmo composta por camadas ficcionais, é uma cena verossímil, pois moldada a partir de fragmentos relacionados com a história do punk estadunidense, as narrativas específicas que dizem respeito à história do Pure Hell e sob a marca subjetiva de minhas experiências enquanto sujeito imerso e familiarizado com o universo punk *rocker*. Nessa perspectiva, escrevo inspirado pelo que nos esclarece Hayden White (1992, p. 18) acerca de a história ser da ordem de um discurso imaginativo e narrativo que intenta ser um ícone das estruturas e dos processos do passado a fim de explicá-los através da representação. Ou seja, o cenário imaginado, em que quatro homens negros empregam a estética punk de modo a confrontar a masculinidade falocêntrica branca e patriarcal na Nova Iorque dos anos 1970, pressupõe que as fontes históricas que ora analiso não comunicam nada por si mesmas, devendo ser organizadas “num todo cuja integridade é — na sua representação — puramente discursiva” (White, 1994, p. 141, grifo do autor).

Escolho esse prisma motivado pela constatação de que, se grande parte da historiografia do punk parece organizada com base em um discurso que o representa como um espaço exclusivo da prática do inconformismo, exercício da liberdade, inclusão e diversidade, ela tem inúmeras vezes deixado de mencionar as suas contradições. Sobretudo quando se considera que o punk estadunidense comporta conflitos entre o “machismo branco tóxico de um lado, e aqueles que vêem a energia do punk como o motor de sua libertação, do outro”⁴² (Leigh, 2020.

⁴² “[...] toxic white machismo on one side, and those who see the energy of *punk* as the engine of their liberation on the other” (Leigh, 2020, online).

Tradução minha), se constata que os ecos da violência colonial também persistem dentro desse movimento contracultural. Assim, o cenário que expus na abertura da presente seção tem o objetivo de provocar reflexões acerca dos modos como esses homens negros buscaram construir suas masculinidades na cultura punk estadunidense da década de 1970, uma vez que essas imagens comunicam a agência desses sujeitos na construção de suas identidades de raça, gênero e sexualidade em um espaço hegemonicamente branco (Traber, 2001, p. 44).

A banda Pure Hell teve início em 1974 na Filadélfia e originalmente se chamava Pretty Poison (Dawes, 2014, online.). Referida por muitos como “a primeira banda completamente negra do punk rock original” (Chainey, 2014, online.), o grupo radicou-se na cidade de Nova Iorque no ano seguinte à sua formação com o objetivo de se integrar à nascente cultura punk nos Estados Unidos. Como parte do movimento em que o punk eclodiu, tendo como epicentro o clube noturno CBGB's, a banda esteve na efervescência da chamada *Blank Generation*. Como a maioria dos grupos punks da época, em que se pode destacar os Ramones, Dead Boys, Blondie, Johnny Thunders & The Heartbreakers, Wayne County and the Electric Chairs, Richard Hell and the Voidoids e outros, o Pure Hell cultivava uma ética existencialista exacerbada e expressava rejeição às convenções sociais vigentes em sua época. Como bem ensina Milani (2008, p. 2), os punks estadunidenses da *Blank Generation* não seguiam nenhuma ideologia específica, a maioria estava em busca de experimentações hedonistas. Eles mostravam afinidade com que era considerado proibido pelas normas sociais e sobrepunham símbolos tão contraditórios como insígnias comunistas, suásticas e elementos das culturas LGBTQIAP+ e sadomasoquista.

Quando me referi anteriormente a *Noise Addiction* como um álbum póstumo, o fiz em razão de este não ter sido lançado imediatamente após as gravações realizadas ao longo do ano de 1978. Assim, *American* continuou desconhecida por quase três décadas, somente sendo divulgada em 2006 com o álbum *Noise Addiction*, lançado pela gravadora Welfare Records⁴³ 28 anos depois.

Conforme informações que constam no encarte da primeira prensagem do LP lançado em 2005, ao longo do ano de 1978 o Pure Hell entrou três vezes em estúdio para fazer sessões de gravação com vistas a lançar um *full lenght*. As duas primeiras sessões foram realizadas em fevereiro e setembro daquele ano no estúdio Right Track em Nova Iorque. Já a última sessão foi feita em dezembro de 1978 no Utopia Studio em Londres, enquanto eles excursionavam

⁴³ Disponível em: <http://welfarerecords.net/>. Acesso em 01 jun. 2024.

pelo Reino Unido. A banda desejava aproveitar a popularidade que vinha conseguindo na Europa (Fen, 2012, online.) após o lançamento do compacto *These Boots Are Made For Walking / No Rules* (1978) e de terem alcançado o *Top 10* de artistas independentes do Reino Unido (World..., 2024, online.).

Entretanto, a grande notoriedade que a banda vinha conseguindo ganhar no Reino Unido, onde chegou a excursionar tendo UK Subs, Wilko Johnson e Vermilion And The Aces (Paradise..., 2023, online.) como grupos de abertura, não foi suficiente para suplantar os obstáculos enfrentados pela banda em um cenário hegemonicamente branco. Naqueles tempos, inúmeros foram os percalços que a impediram de concretizar o lançamento de um álbum completo e o primeiro deles está relacionado aos estereótipos raciais reverberados pela indústria fonográfica.

Mesmo que eventualmente fossem aceitos em Nova Iorque ou enaltecidos no Reino Unido, a lógica segregacionista do *Jim Crow*⁴⁴ ainda estava refletida nas práticas da indústria fonográfica (George, 2018, online.). Como um dos principais pilares da disseminação dos valores culturais estadunidenses no pós-Segunda Guerra Mundial, mesmo após a era do Movimento dos Direitos Civis nos anos 1950 e 1960, a indústria fonográfica continuou a refletir lógicas segregacionistas que definiam as vertentes musicais correspondentes a cada grupo racial, especialmente de negros e brancos. Desse modo, ela amplamente explorou e contribuiu para o reforço de estereótipos raciais na escala cultural mais ampla, dentro e fora dos Estados Unidos.

Mesmo sendo uma banda que esteve ao lado de outros nomes “clássicos” do primeiro escalão do *punk rock* dos anos 1970, por diversas vezes o Pure Hell foi alvo de investidas para se enquadrar em imagens raciais estereotipadas. O fato de os músicos Spider, Chipper, Steal e Stinker serem todos músicos afro-americanos rompendo as lógicas binárias de gênero e sexualidade fez com que a indústria musical enxergasse comportamentos e estéticas “mais condizentes” – e vendáveis – para a banda. No artigo jornalístico *The forgotten story of Pure Hell, America's first black punk band*, elaborado para a revista eletrônica Dazed Digital, Cassidy George apresenta um depoimento em que o baixista Lenny "Steal" Boles informa essa

⁴⁴ Como explica Mazzoleni (2012), “nos Estados Unidos, o avanço do rock n’ roll concretizou as críticas racistas e depreciativas à sua contribuição musical. Ele foi reduzido a ‘uma forma de expressão doentia e degenerada’, capaz de interessar apenas aos adolescentes da classe operária e da comunidade negra” (p. 142). No entanto, o crescente apelo do *rock n’ roll* junto aos jovens de todas as raças e classes sociais não passaria incólume aos olhos da indústria fonográfica. Como ramo lucrativo, o *rock n’ roll* e a música negra em geral “começou, enfim, a ser aceita nas paradas de sucesso, na televisão e nas rádios” (Mazzoleni, 2012, p. 142). Mazzoleni aponta, ainda, o papel do Movimento dos Direitos Civis nesse processo.

perspectiva ao falar das razões de a banda não ter assinado contrato com uma gravadora nos anos 1970:

Nós experimentamos o racismo, mas não sabíamos na época [...]. Estávamos vendo todas aquelas bandas ao nosso redor, com muito menos talento, sendo contratadas. Isso nos fez questionar a nós mesmos, pensando que não éramos bons o suficiente. Obviamente nós éramos. Demorou um pouco até percebermos que estávamos sendo desprezados. Enquanto seus colegas brancos recebiam cheques, o Pure Hell se viu cortejado por uma série de gravadoras, todas as quais insistiram em mudar sua música para se alinharem aos estereótipos raciais. Todo mundo estava tentando nos fazer entrar nessa coisa da Motown⁴⁵, dizendo: “Vocês são negros, então precisam fazer algo que seja dançante” [...]. Eles continuaram tentando nos tornar mais “funky”. Tudo o que gostávamos não tinha nada a ver com música dançante. Nós não estávamos nessa. Então optamos por não assinar (George, 2018, online, tradução minha).

Ao mesmo tempo em que bandas como Talking Heads, Blondie e outros grupos brancos do punk novaiorquino eram elogiados por sua música e estética consideradas de vanguarda, sendo agraciados com contratos que pagavam milhares e até milhões de dólares, o plano das gravadoras para o Pure Hell era descaracterizá-los e torná-los palatáveis como uma banda negra enquadrada em estereótipos. Certamente, o racismo e as imagens raciais estereotipadas apropriadas pela indústria musical da década de 1970 são questões centrais e que não devem ser desconsideradas quando se constata o apagamento do Pure Hell da história do punk *rock*.

O processo de exotização da banda, calcado no título que lhe fora atribuído de “primeira banda punk negra”, pouco contribuiu para que eles fossem vistos como partícipes da construção original do punk nos Estados Unidos. O epíteto, reforçado pelo público branco da *Blank Generation*, mídia e gravadoras, serviu muito mais para mantê-los sob estigmas que lhes aprisionaram no lugar de “estranhos”, “diferentes” ou de corpos fora dos lugares naturalizados como sendo de pertencimento de negros e negras. Mesmo estando na gênese do punk e correspondendo ao que poderia ter sido visto como representação de extrema transgressão – um valor caro à maioria dos punk *rockers* –, o Pure Hell teve a sua significação histórica reduzida ao caso curioso, folclórico ou “exótico” de ter sido a “primeira banda punk negra”. Sobre essa questão, o vocalista Stinker Gordon revela resistência, negritude⁴⁶ e não aceitação em ser

⁴⁵ Motown é uma gravadora de Detroit, notória por lançar artistas negros *soul music*. O selo foi o primeiro nos Estados Unidos a difundir artistas que tratavam de temas sócio-políticos em suas canções. Disponível em <https://store.universalmusic.com/motownclassic/>. Acesso em 11 mai. 2024.

⁴⁶ A expressão é marcada por polissemias e as suas acepções jamais foram unívocas. No entanto, aqui a uso com base na perspectiva adotada por Bernd (1988), para quem “negritude” (grafada com a letra inicial minúscula) diz respeito à “tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação e a consequente reação pela busca de uma identidade negra” (p. 20). Ainda segundo a autora, “Negritude” (com o “N” grafado com letra maiúscula) se refere a “um momento pontual na trajetória da construção de uma identidade negra”, precisamente ao movimento afro-franco-caribenho no campo da literatura nos anos 1930.

definido pelo olhar branco ao declarar: “Não quero ser lembrado apenas em razão de sermos negros. Quero ser lembrado por fazer parte do primeiro escalão do punk dos anos 70” (George, 2018, online, tradução minha).

O repúdio manifestado por Stinker em relação à banda ser lembrada apenas por ter rompido estereótipos raciais, saindo do lugar reservado aos sujeitos socialmente marcados pela raça, também aparece em falas do baixista Lenny "Steal" Boles. Ao se referir à estratégia de divulgação da primeira turnê da banda na Europa, focada na ideia do empresário Curtis Knight de fazer o maior alarde possível com o fato da banda ser formada por afro-americanos⁴⁷, Steal revela o seu incômodo:

Eu disse a Curtis: “Por que você tem que nos chamar de banda negra?” Obviamente, era isso o que éramos, mas realmente não pensávamos nesses termos naquela época. As pessoas na Europa já estavam curiosas sobre a banda antes mesmo de chegarmos. Eles estavam olhando para isso como algo exótico. Eles não acreditavam que realmente existíamos⁴⁸ (George, 2018, online, tradução minha).

Essa relação conflituosa com Curtis Knight foi também decisiva para que a banda retornasse aos Estados Unidos e se dissolvesse logo em seguida⁴⁹ para que, por décadas, quase caíssem no esquecimento. “Durante uma briga, o seu empresário foi embora e levou consigo as matrizes das gravações, deixando a banda sem recursos” (World..., 2024, online). Tanto a declaração de Stinker quanto o relato de Steal assinalam episódios de suas experiências vividas enquanto homens negros no cenário punk década de 1970, indicando seus modos de enfrentar o olhar branco que destitui o corpo negro de qualquer *status* ontológico (Fanon, 2021, p. 125). Ao se recusarem a explorar exaustivamente o rótulo de “primeira banda punk negra”, os membros do Pure Hell sabotaram mecanismos de controle acionados em razão de serem corpos negros adentrando o espaço hegemonicamente branco do punk. Ou seja, reivindicaram o punk como seu próprio território, não o reconhecendo como território exclusivamente branco e não se sentindo obrigados a justificar a própria presença nele.

As falas de Stinker e Steal indicam que, ainda que tenha inegavelmente se esforçado para romper com inúmeros padrões normativos de raça e gênero, certas lógicas racistas, homofóbicas e sexistas permaneceram operando nos meios punks. Pensando tais questões a

⁴⁷ A campanha pensada por Curtis Knight incluiu, por exemplo, a distribuição de pôsteres imensos que mostravam uma foto da banda tirada em frente ao Palácio de Buckingham acompanhada da frase “Direto dos Estados Unidos da América, a única banda punk negra do mundo” (George, 2018, online, tradução minha).

⁴⁸ “I said to Curtis, ‘Why do you have to call us a black band?’ Of course, that’s what we were, but we really didn’t think in those terms at the time. People in Europe were curious about the band before we even arrived. They were looking at it like a novelty. They didn’t believe we really existed” (George, 2018, online).

⁴⁹ A banda retomou as atividades em 1986 (Fen, 2012, online).

partir de teorizações de Segato (2022, p. 16), talvez seja possível afirmar que ao punk branco corresponderia uma “completude” ontológica e, assim sendo, esse seria tomado como único referencial aceitável para a identidade punk, ao passo que punks negros corresponderiam a um não-ser do punk. Teríamos, assim, um modelo de sujeito punk universal – branco, europeu, masculino – diante do qual todos os “Outros” adquiririam status de “anomalias”, desviantes ou degenerados.

Em contrapartida, as contradições reveladas pelas experiências excursionando na Europa foram contrabalanceadas pelas trocas culturais dinâmicas e pelo direcionamento político mais definido que lá encontraram, sobretudo na cena punk de Londres (George, 2018, online). Ao falarem dessas experiências na Inglaterra, o baixista Steal e o vocalista Stinker se referem aos entrecruzamentos entre o punk e expressões culturais negras e às suas potencialidades contranormativas:

“Todos os punks ouviam reggae”, diz Boles. “Era sobre toda música rebelde.” Gordon acrescenta que “as pessoas, incorretamente, veem o punk como esse gênero raivoso, branco, urbano e masculino. A cultura negra é realmente a fonte do punk, e muitas pessoas não a reconhecem – ou não querem reconhecê-la” (George, 2018, online, tradução minha).

Retornando ao tempo em que a banda vivia a cena punk dos Estados Unidos, eles pouco puderam fazer para escapar de ser uma “dissidência dentro da dissidência” dentro desse contexto. A combinação de uma estética punk andrógina, a performance de uma masculinidade que desafiava a normatividade falocêntrica/patriarcal e a marcação definida pela pele negra foram, aparentemente, vistos como disruptivos demais até para os padrões daquela cena punk tida como de vanguarda. Aqueles eram tempos de transição em que o *glam rock*⁵⁰ se transmutava no punk e isso se impunha como expressão de rebeldia e de resistência juvenil nos Estados Unidos. Vestir-se e maquiar-se “como mulher” ou como uma “bicha” para transitar pelos bares e *clubs* de Nova Iorque, mesclando a linguagem furiosa do punk com a teatralidade do *glam* para elaborar uma performance provocativa, seja nos palcos ou fora deles era parte do “jogo” daquela transgressão (Savage, 1992; Auslander, 2006).

De meados dos 1970 até o 1978, a linha divisória entre o punk e o *glam* algumas vezes era bem tênue. O Pure Hell pôde frequentemente ser avistado confraternizando ou dividindo o palco seja com os New York Dolls, expoentes do *glam*, seja com Sid Vicious, o icônico baixista dos Sex Pistols (Jones, 2019, online; Dahlin, 2012, online). O estilo se popularizou nos Estados

⁵⁰ De acordo com Macedo, *glam rock* é a abreviação de *glamour rock*, “comumente chamado de *glitter rock* também, em decorrência da teatralidade muito próxima das performances drags” (2021, p. 55. Grifo da autora).

Unidos e no Reino Unido no início dos anos 1970. Tendo à frente artistas como Marc Bolan (T. Rex), David Bowie, Mott The Hoople e New York Dolls, o *glam* influenciou diretamente o *punk rock* em sua gênese e não é por acaso que esse hibridismo aconteceu (Savage, 1992, p.93).

Tanto o *punk* quanto o *glam rock* se opunham às convenções, seja na música seja na estética e na atitude. Provocação e expressões de rebeldia são características comuns a ambos os estilos e as primeiras bandas punks são notadamente tributárias da influência do *glam*. Na década de 1970, o *glam rock* foi uma das cenas musicais pioneiras quanto a desafiar abertamente as normas de gênero e sexualidade (Auslander, 2006). Simon Reynolds (2016), ao falar da postura provocativa e do “jogo de cena” dos New York Dolls com questões de gênero e sexualidade nos anos 1970, observou que o *glam* foi um tipo de “premonição” do que viria posteriormente com a “revolução total” promovida pelo *punk rock* (p. 364). Ou seja, havia uma zona comum entre ambos os estilos. Nessa intersecção, diversos artistas transitaram no momento da concepção do *punk rock* para criar suas performances, dentre os quais o Pure Hell.

Como escreve João Augusto Neves Pires, “essas performances, em meados de 1974, transavam o rock com o glamour das noites das comunidades *Gay*, *Drag Queens* e outros corpos errantes de Nova Iorque” (2023, p. 122). A afiliação do Pure Hell às características comuns entre o *glam* e o *punk rock* é a base para a expansão dos limites da normatividade de gênero representada pela banda. Portanto, ao adotar essa estética, eles não apenas assumiram uma forma de expressão artística, como também declararam oposição política e ideológica às expectativas restritivas de gênero, raça e sexualidade. Assim, como uma das bandas presentes no vórtex de criação do *punk rock*, o Pure Hell bebeu diretamente da fonte do *glam*, vertente que

[...] trouxe cor, deboche e desempenhos cênicos para os palcos. Dançante, andrógino e extravagante, o *glam rock* nasceu com o trabalho de Gary Glitter, David Bowie, T. Rex e Roxy Music, na Grã-Bretanha, Kiss e do New York Dolls, nos Estados Unidos (Anaz, 2013, p.42-43).

Cabe ressaltar que nos anos 1970, tanto quanto o rebento *punk rock*, o *glam* repercutiu avanços comportamentais no campo das questões de gênero e sexualidade iniciados pelos movimentos contraculturais da juventude na década anterior. Como bem diz Patrícia Marcondes de Barros no artigo “O *glam rock* brasileiro: Moda e comportamento andrógino na década de 1970”, apesar da ostensiva oposição aos *hippies* dos anos 1960,

[...] esta foi de suma importância para o gênero *Glam* na discussão trazida pela contracultura sobre a liberdade de expressão, partindo do corpo e suas vestes (entendidas também como meios comunicacionais de diferenciação e resistência, inerentes à contestação juvenil em curso) e da transcendência sexual com a

androginia, compreendida por muitos, como a mutação e a evolução da espécie humana (2000, p. 67).

Os artistas *glam* usaram a performatividade *queer* para se rebelar e provocar nos anos 1970. Auslander destaca em epígrafe uma fala do crítico musical Robert Duncan, que muito bem sintetiza os sentidos das estéticas andróginas no *rock n' roll* dos anos 1970: “parecer homossexual era a nova maneira de ser diferente, legal, especial, um fora-da-lei romântico” (Apud 2006, p. 227). Essa questão colocada por Duncan aparece nos relatos dos músicos do Pure Hell. O vocalista "Stinker" Gordon sugere que a adoção dessa estética, considerada homossexual ou andrógina, nasceu dos modos como ele e seus companheiros de banda construíram suas subjetividades, apoiados em uma estética masculina negra que desafiava a normatividade de gênero nos Estados Unidos. Ao falar sobre os anos iniciais do Pure Hell, quando a banda ainda não havia saído da Filadélfia e ido se fixar em Nova Iorque, Stinker declarou:

Crescendo na região oeste da Filadélfia, que era totalmente negra, nós éramos alguns dos caras mais malucos que você poderia ver andando pelas ruas naquela época. [...] Nós nos vestíamos como *drags* e usávamos perucas, basicamente desafiando as pessoas a nos incomodar (George, 2018, online, tradução minha).

Stinker também menciona os modos como a banda confrontou as convenções e a violência da sociedade estadunidense transgredindo os padrões de gênero instituídos para os homens negros: “A gente era realmente muito extremo! Eu estou falando de perucas e salto alto, de andar da rua 59 até a Addison para pegar o ônibus, pelo território de gangues, usando salto alto e peruca” (Niedzielski, 2008, online).

De modo manifesto, os relatos de Stinker constroem uma imagem de sua banda e de si mesmo enquanto sujeitos cujas práticas e visões de mundo se fundamentaram em microtransgressões da ordem patriarcal, cisheteronormativa e racista. Eles não buscaram a autorização da branquitude impregnada no punk estadunidense para participar do jogo e confrontaram a cisheteronormatividade no cotidiano. É esse tipo de formação das masculinidades negras que funde a performance *queer* adotada pelo Pure Hell com a subversão punk dos anos 1970. Foi tal perspectiva que Nathan Leigh (2020) bem expôs em *Queer Punk History: 1575 – Present*, artigo jornalístico publicado no site Afropunk⁵¹. Segundo Leigh, a intrincada transmutação do gênero masculino expressa na arte e nas posturas dos membros do Pure Hell culminou na eclosão do que hoje se chama *queer punk*.

⁵¹ www.afropunk.com/.

É essa transmutação do escárnio para o abraço, e da vergonha para o orgulho, que é a essência do que é ser *queer*. Essa mesma propriedade dos elementos que a sociedade em geral considera transgressores é o coração do punk. À medida que começou a se unir, a cena punk inicial era rica em gênero e expressão sexual, experimentação e transgressão. Pure Hell formou-se a partir dessa proto-cena, seus cabelos tingidos e maquiagem espessa como uma caricatura *drag* da alta costura, mas com um som mais pesado e rápido que a maioria das bandas que inspiraram (2020, online, tradução minha. Grifos meus).

Certamente, o apagamento sofrido por aqueles corpos dissidentes – pretos, punks e de performance *glam/queer* – está relacionado com a estranheza causada por esses sujeitos que ousaram desafiar a fantasia colonial de serem vistos no punk como o “Outro”, como corpos “exóticos”. Nem a disruptiva cena punk novaiorquina da década de 1970, inspirada pelo *glam* e tomada por personagens vistas socialmente como subterrâneas – michês, prostitutas, travestis, transexuais (McNeil; McCain, 1997) –, passou incólume à reprodução das lógicas da colonialidade.

É fácil notar que o cenário cultural do punk, no qual o Pure Hell estava imerso, tendia também a refletir e a criticar as problemáticas sociais da época. Na década de 1970, os Estados Unidos pareciam adentrar em uma espécie de “crise de identidade”, exacerbada pelos desdobramentos de eventos como a Guerra do Vietnã, o Movimento dos Direitos Civis na década anterior e escândalos como o Watergate. Em entrevista para o zine australiano Creep Spine, ao responder sobre o início da banda Pure Hell e sobre sua afiliação ao punk, o vocalista Kenny Gordon se refere a essas questões. Disse ele:

A idéia de criar o Pure Hell como uma banda surgiu na atmosfera do que estava acontecendo durante o período turbulento, e muitas vezes violento, da década de 1960. Como o conflito dos direitos civis que se ouvia na música de grupos como o MC5, por exemplo. O termo punk foi aplicado a bandas como a minha que refletiam a realidade que se seguiu àquele período durante os anos 1970 (Petrellis, 2017, online, tradução minha).

Outro aspecto importante naquele contexto era o fato de o país estar buscando se recuperar de mais uma das crises estruturais de que se nutre o capitalismo (Macarini, 2007, p. 33). Disso emanava grande parte da tônica do contexto. Desde que o Pure Hell saiu da Filadélfia, entre 1974 e 1975, para se fixar em Nova Iorque, o *background* era semelhante ao de outras grandes metrópoles estadunidenses afetadas por crises fiscais e sociais ao longo daqueles anos. Nova Iorque, cuja falência virtual havia sido declarada pouco tempo antes (Harvey, 2005, p. 12), afundava em uma mescla de gastos excessivos, decréscimo de receitas e má gestão financeira, resultando em severos cortes nos serviços públicos, demissões em massa e uma atmosfera de incerteza e desesperança. Em 1978, ano em que o Pure Hell excursionou

pela Europa e realizou as sessões de gravação que viriam a ser incluídas no álbum *Noise Addiction*, a cidade atravessava um período de acirramento da decadência e pobreza, panorama que contribuiu significativamente para o direcionamento da produção cultural e das identidades de seus habitantes.

Naturalmente, isso incluiu os modos pelos quais as masculinidades negras foram construídas no punk novaiorquino. Esse contexto socioeconômico proporcionou terreno propício para o surgimento de novas expressões culturais que desafiavam as normas estabelecidas, entre elas, o punk e as múltiplas identidades que a ele são sobrepostas. Com sua base econômica deteriorada, a cidade se tornou não apenas um lugar em que a desigualdade econômica, o desemprego, a criminalidade e a violência urbana se faziam muito visíveis, mas também um espaço onde movimentos culturais floresciam como estratégia de subversão e questionamento de uma ordem decadente. Regiões como o Bronx estavam particularmente afetadas, com altos índices de desemprego, pobreza, criminalidade, consumo de drogas e outros problemas sociais (Price, 2006, p. 4), mas lugares como o East Village e o Bowery despontavam como reduto de jovens artistas (Mathias, 2019, p. 21). Ou seja, ressalvadas as romantizações e inclinações ideológicas indispensáveis ao estilo do cinema hollywoodiano, a cidade representava o cenário perfeito de enredos sombrios e niilistas de filmes como *The Warriors* e *Taxi Driver*, mas isso não se constituiu em um obstáculo para que a cidade mantivesse o *status* de centro cultural vibrante.

Uma pujante cena artística e musical acontecia diante do *background* de deterioração material e social da Nova Iorque da década de 1970. Como bem disse Maquiaveli,

Embora reconhecida por seu status cultural, berço de movimentos alternativos como o hip hop, o graffiti e o punk e pela efervescência artística de regiões como Lower East Side e South Bronx, os índices sociais e econômicos da cidade figuravam entre os piores do país. Altas taxas de desemprego e pobreza, crise fiscal, corrupção, criminalidade e violência, somadas ao êxodo de corporações e de residentes rumo aos subúrbios, fizeram de Nova York uma espécie de Meca cultural, porém muito pouco atraente nos cenários financeiro e econômico do país (2012, p. 141).

Não é nenhum exagero, portanto, afirmar que talvez fosse mais provável que punks negros vivendo na distópica Nova Iorque em 1978, tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes das luzes estroboscópicas e pirotecnias da era *disco*, estivessem céticos quanto à validade do chamado *American Dream*⁵². Tampouco, a imersão do Pure Hell na efervescência

⁵² O *American Dream* (Sonho Americano) é uma ideia com raízes profundas na cultura estadunidense, pressupondo que qualquer pessoa pode ser bem-sucedida e próspera por meio do trabalho árduo, iniciativa e determinação, não importando a sua origem. Este conceito está associado a valores de liberdade, igualdade de oportunidades e

das subversões de gênero operadas por muitos sujeitos do punk e do *glam* novaiorquinos seria compatível com a difusão de estereótipos masculinos calcados em “virilidade”. Somado a isso, as faces reformuladas do racismo dissimulado, sistêmico e institucionalizado na era pós-Movimento dos Direitos Civis (Bonilla-Silva, 2022, p. 4), bem como a resposta conservadora da sociedade estadunidense, não lhes colocava outra opção senão descortinar as verdades ocultadas por esse “sonho”.

Marcos Napolitano (2002) faz valiosas recomendações aos historiadores interessados em trabalhar com a canção como fonte de pesquisa. Ao chamar atenção para a questão de que a história da música tem suas especificidades, o autor alerta que uma canção específica pode ser analisada através de múltiplas chaves interpretativas. Essas possibilidades de leitura acabam sendo sugeridas pelas próprias dimensões musicais e poéticas que estruturam a canção como um todo (Napolitano, 2002, p. 73). Ainda segundo Napolitano, não é conveniente que o historiador deixe de levar em conta os efeitos do contexto histórico em que a canção se insere e o seu papel em lugares sociais e tempos históricos específicos (2002, p. 24). No cotejamento entre a fonte histórica escolhida e os instrumentos de análise, ele deve considerar a dupla articulação das dimensões musical e verbal na canção, as categorias simbólicas da linguagem e os aspectos performáticos, rítmicos, melódicos, harmônicos e timbrísticos, bem como partituras, cifras e suporte fonográfico (Napolitano, 2002, p. 54, 58).

Acompanho as observações de Napolitano, sobretudo, quando o autor faz as seguintes ponderações que constam na obra “História & Música”:

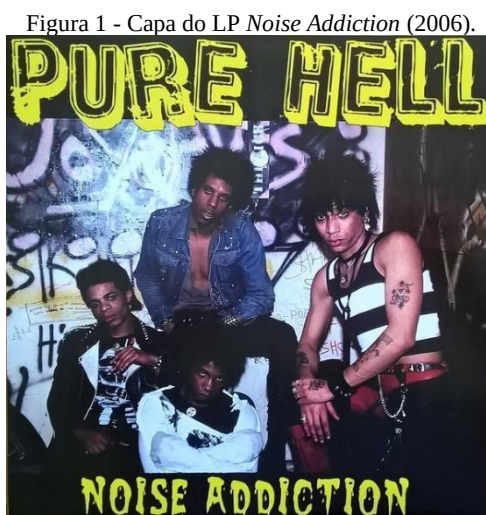
Quando pensamos em música, ou melhor, quando pensamos numa canção específica, pensamos numa obra abstrata, lembrada a partir de uma certa “letra” e de uma certa “melodia”. Não nos preocupamos muito em especificar qual versão, qual fonograma (“gravação”), qual situação social específica que ouvimos a tal canção, como tomamos contato com ela pela primeira vez. Lembramos da música como uma obra abstraída na nossa memória ou experiência estética.

Para aquele que se propõe a estudar a história da música, é preciso ir além. Não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar (uma canção pode ter várias versões, historicamente datadas), localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos (2002, p. 59).

mobilidade social. O caráter meritocrático dessa perspectiva é claro. O *American Dream* é parte da identidade estadunidense e representa a idealização de um futuro melhor, fundamentalmente baseado no consumo. Como bem diz Calder, “[...] desde o início, o sonho americano teve dupla natureza. Por um lado, alude a fins nobres como “liberdade”, “autorrealização” e “uma vida melhor”. Por outro, geralmente diz respeito a um meio específico para atingir esses fins – uma casa, um quintal, alguns carros – aquilo que o sociólogo David Riesman chamou de ‘o pacote padrão’ de bens de consumo e oportunidades de lazer. American Dream é uma expressão que corresponde a um conjunto de ideais “livres” cujo valor não pode ser medido em termos de mercado, e uma lista de desejos de bens com preços caros” (1999, p. 4. Tradução minha).

Tomando como fundamento essas considerações, identifico primeiramente a obra fonográfica em que está inserida a canção. Na primeira prensagem do LP *Noise Addiction*, realizada pela gravadora Welfare Records em 2006, *American* é a quarta faixa do lado B. É importante ressaltar que a matriz usada nesse fonograma é aquela que ficou inédita por 28 anos, já que foi feita outra versão para essa mesma música no início dos anos 1990⁵³.

Quando a Welfare Records lançou o álbum em 2006, os tempos já eram bem diferentes daqueles em que o álbum fora gravado. Para a grande mídia, o punk parecia apenas uma expressão de rebeldia excêntrica, datada e superada, digna de nota apenas como curiosidade ou com o objetivo de mencionar certas influências citadas por grupos *indie* ou *emo*, que eram bastante populares no período. Assim, *Noise Addiction*, cuja capa está reproduzida abaixo (Figura 1), foi lançado sem grandes alardes e sem nenhuma pompa, como qualquer lançamento de um pequeno selo independente do porte da Welfare Records.



Fonte: Discogs⁵⁴.

Entre a gravação do álbum e seu lançamento a cultura punk já havia se transmutado inúmeras vezes, sendo engolida e regurgitada diversas vezes nas esferas da cultura de massa, mas permanecendo viva e pulsante nos círculos subterrâneos do *hardcore/punk* e outras vertentes marginais. Até as aclamadas bandas *grunge* dos anos 1990 já haviam adquirido o *status* de “clássicos do rock”. No mundo da música *rock*, o público menos envolvido com o

⁵³ *American* foi regravada em 1992 por uma formação do Pure Hell que contava com os membros originais Kenny Gordon e Spider. A sessão foi realizada em Santa Monica (CA) e teve produção assinada por Lemmy Kilmister, da banda britânica Motörhead (Kretsch, 2014, online). Essa gravação circula na internet com o título *The Black Box Sessions*, mas jamais foi lançada oficialmente como LP, CD ou fita cassete.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.discogs.com/release/2775386-Pure-Hell-Noise-Addiction>. Acesso em 01 jun. 2024.

underground focava na rebeldia plástica e inofensiva de grupos como Arctic Monkeys, The Strokes, The Killers e outros, que costumam soar ofensivos aos ouvidos da maioria dos punks.

No entanto, apesar do longo intervalo entre a gravação e o lançamento de *Noise Addiction*, nos meios punks o álbum causou grande impacto. O álbum veio atender, sobretudo, às crescentes demandas por representação de sujeitos punks racializados, especialmente após a movimentação *Afro-punk* impulsionada pelo documentário de James Spooner, a partir de 2003 (Burton, 2020, online).

A maioria das temáticas tratadas nas canções de *Noise Addiction* refletem a inspiração da banda na atmosfera social e política da época, bem como a ira musical que eles cultuavam nos grupos *proto-punks* da transição dos anos 1960 para a década de 1970 (Dawes, 2014, online). Há aqui muitas músicas que refletem as perspectivas clássicas do *punk rock* original, centradas na visão juvenil que expressa raiva, tédio e desilusão com o mundo. Nesse sentido, destaco *Young and Rotten*, *I Feel Bad*, *Wild One*, *No Rules*, *Future* e *Noise Addiction*, cujos títulos são quase autoexplicativos, abrangendo tópicos que são expressão da frustração com a passividade da humanidade e a rejeição das regras e restrições impostas pela sociedade. Essas canções abordam também a busca por um propósito em meio à mediocridade da vida cotidiana, as incertezas em relação ao futuro ou simplesmente fazem fluir raiva e inconformismo.

O disco ainda explora outras searas. A faixa *The Girl With The Hungry Eyes*, por exemplo, homenageia Nancy Spungen, a companheira de Sid Vicious assassinada no Chelsea Hotel e a quem o vocalista Kenny Gordon conhecia desde os tempos de escola na Filadélfia (Ferrier, 2023). *Hard Action*, *Lame Brain*, *Rot In The Doghouse*, *Thrillers Of Oz*, *Spoiled Sport*, *Courageous Cat*, *These Boots Are Made For Walking* (versão para a música de Nancy Sinatra), *I Want Your Body* e a canção aqui ora analisada, *American*, completam o álbum. Em comum, todas elas têm o fato de espelhar a atitude desafiadora típica da banda.

Quando tive a oportunidade de ter em mãos pela primeira vez uma cópia do LP *Noise Addiction*, a questão que primeiramente me chamou atenção foi a arte de sua capa. Nela o Pure Hell se apresenta por meio de uma foto em que os integrantes – todos negros – aparecem diante de uma parede coberta por pichações. Eles trajam roupas justas e jaquetas, além de usar adereços como tachas, rebites, pingentes, braceletes e correntes. Não é um exagero dizer que, à época, aquela imagem me causou grande impacto. Afinal, ter sido bombardeado à exaustão com imagens de punks brancos nas capas de quase todos os discos da minha coleção me fez ter identificação imediata com as imagens de Spider, Chipper, Steal e Stinker posando de modo desafiador na capa de *Noise Addiction*. A fúria que emanava de cada uma das faixas do álbum

se entrelaçava com as camadas de disrupção manifestadas também em sua capa. É precisamente por essa razão que entendo ser necessário, antes de partir para a análise específica dos enunciados da letra e da musicalidade da banda, considerar as escolhas estéticas presentes na arte da capa de *Noise Addiction*.

Diante dessas ponderações, o primeiro fio que escolho puxar na tentativa de desenhar uma trama acerca da construção as masculinidades negras nos primórdios do punk rock estadunidense é o da performatividade de gênero informada pela capa de *Noise Addiction*, cuja imagem informa algo entre a androginia⁵⁵ e a performance *queer*⁵⁶. Em primeiro lugar, a estética escolhida comunica inconformidade em relação às expectativas tradicionais sobre as masculinidades negras, geralmente estereotipadas como hipermasculinas. Aqui o recurso da teatralidade, frequentemente usado por bandas do *glam rock*, se mostra presente em uma encenação que combina extravagância, provocação e choque, além de referenciais das culturas *gay* e sadomasoquista.

O que se comunica, nesse caso, senão uma performance em que gênero, raça e estética punk e *glam* se interseccionam de modo a desafiar, ao menos no nível estético, a heteronormatividade? Sem dúvida, a fotografia usada na capa de *Noise Addiction* apresenta ao público indicativos da construção de masculinidades dissidentes ou contranormativas. A imagem revela que os estereótipos masculinos mais comuns não dão conta da complexidade que as identidades de homens negros adquiriram em intersecção com os *ethos* do punk e do *glam rock* na década de 1970.

O direcionamento estético da banda, carregado de símbolos de subversão a esse ordenamento, performance, estética, indumentária e música apresenta marcas de memórias e histórias de homens negros que ousaram subverter as rígidas regras do universo masculino patriarcal. Ou seja, em seu trabalho o grupo expressa rejeição aos modelos de masculinidade que reiteram força, agressividade e heterossexualidade, assumindo identidades com maior fluidez. Sua força advém de outras matrizes que não as que regulam o cis-heteropatriarcado-racista-capitalista estadunidense.

⁵⁵ Como bem ensina Macedo, o termo "androginia" era frequentemente utilizado para descrever artistas que exibiam características tanto femininas quanto masculinas, como David Bowie. É importante destacar que esse era um termo usado com frequência antes do surgimento da Teoria Queer, que se debruçou sobre a questão da performance e questionou o sistema binário de gênero (2021, p. 55).

⁵⁶ Cabe ressaltar que essa expressão ainda não era utilizada de modo corrente nos anos 1970 como categoria de análise, já que o campo da Teoria Queer só se consolidou a partir da segunda metade da década de 1990 (Miskolci, 2012, p. 22-23).

Esse, que pode ser referido como um ato de subversão das identidades masculinas hegemônicas, reflete processos de resistência cultural em que performance visual e música se entrecruzam de modo a repelir as normas sociais opressivas que incidem sobre raça, gênero e sexualidade. Logo, quando os membros do Pure Hell se afirmam no mundo com base na estética *glam*, eles operam o que se pode chamar de *queerização* do *punk rock*. Ou seja, de modo mais ou menos consciente, eles estão transgredindo os dispositivos que fixam referenciais específicos de gênero e sexualidade social, culturalmente prescritos para homens negros no espaço da cultura punk. Ao apontar algumas possibilidades de usos dos Estudos *Queer* no campo da fotografia, Macedo ensina que *queerizar* uma questão, objeto, modos de ser e estar no mundo ou qualquer outra coisa

É dessacralizar os corpos e as práticas tradicionais dos gêneros, é conceber o direito de ser diferente, de não praticar a norma. Deste modo, a *queerização* visa questionar a lógica identitária e realizar a provocação de que a ideia de um único destino e de apenas um modo de vida acaba por restringir a forma criativa de viver (2021, p. 32).

Na prática de *queerizar* as próprias imagens e corporeidades, os integrantes do Pure Hell abrem alternativas para a desconstrução e a desnaturalização das regras normativas e da homogeneização das identidades sexuais e de gênero. Dito de outra maneira, ao adotar um estilo visual que inclui maquiagem e indumentárias andróginas ou associadas ao universo LGBTQIAP+ (Figura 2), os membros do Pure Hell frustram essas expectativas. A mescla de elementos que remetem a essa suposta agressividade (rebites, tachas e roupas de couro) com elementos culturalmente associados à feminilidade, como maquiagem, roupas justas, cabelos coloridos e estampa de leopardo, faz surgir uma outra forma de expressão de masculinidade. Isso demonstra que as identidades masculinas negras não necessariamente estão associadas à agressividade, à dominação ou a símbolos de virilidade. A transgressão aí observada é demonstrativa de que as masculinidades negras podem adquirir sentidos múltiplos.

Como bem diz Crenshaw (1991), os múltiplos sentidos das identidades, incluindo as identidades de homens negros, se tornam mais compreensíveis através do prisma da interseccionalidade. Para a autora, essa perspectiva contribui para revelar as várias maneiras pelas quais raça, classe, gênero e sexualidade interagem na regulação das experiências e dos lugares interseccionais de pessoas negras. O modelo de masculinidade negra patriarcal, agressivo, dominador e hipermasculino é apenas aquele que alimenta os estereótipos mais nocivos associados a homens negros. Desse modo, a performance *queer* e andrógina da banda

sobrepõe questões de raça, gênero e sexualidade que desviam dos modelos masculinos heteronormativos, rígidos e unidimensionais comumente atribuídos a homens afro-americanos.

Essa estética, que oscila entre símbolos associados ao masculino e ao feminino, faz da imagem do Pure Hell um ato que subverte as noções binárias de gênero, difundindo uma visão diversificada da masculinidade negra. Na foto de capa do álbum *Noise Addiction*, a estética visual que incorpora cabelos coloridos em tons vibrantes, maquiagem pesada e vestuário que rompe com as convenções sociais de gênero, reflete a já citada influência do *glam rock* dos anos 1970, conhecido por suas performances ambíguas e fluidez de identidade de gênero.

O livro *Entertainment: Camp, cultural value, and the MGM musical* de Steven Cohan (2005) revela que performances que borram as fronteiras entre masculinidade e feminilidade, como a que se observa na capa de *Noise Addiction*, têm uma história. Ao analisar os modos como os musicais dos estúdios MGM desafiaram e subverteram normas de gênero, por meio de uma estética *camp*, entre os anos 1930 e 1950, Cohan argumenta que muitas dessas produções apresentavam subtextos *queer*, sugerindo identidades contranormativas de gênero e sexualidade, mesmo que de modo não explícito. Ainda que se valendo de estratégias diferentes em relação àquelas que se observa no punk e no *glam*, a estética *camp* dos musicais clássicos da MGM antecipou a teatralidade do *glam*, refletindo igualmente um “conjunto de estratégias usadas para decretar um reconhecimento *queer* das incongruências decorrentes da regulação cultural de gênero e sexualidade” (Cohan, 2005, p. 9).

O foco dessas estratégias é o exagero, a exacerbação do artificial. De acordo com a filósofa, professora, escritora, cineasta e crítica de arte Susan Sontag, o *camp* se caracteriza como “uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético. Assim, o sentido do *camp* não é em termos de beleza, mas em termos de grau de artifício, de estilização” (1964, p. 277). A perspectiva de Sontag vai ao encontro à característica do *queer* de oposição à normatividade de gênero, da condição marginal daqueles que, em busca da afirmação de suas identidades, produzem estilizações e texturas para suas existências e estéticas corporais.

Na cultura LGBTQIAP+, o *camp* se revela mais explicitamente nas performances das chamadas *drag queens*. As *drags* geralmente são homens identificados enquanto *queers*⁵⁷ que realizam performances de personificação feminina em contextos artísticos. A música e o teatro são dois campos propícios para as performances de *drag queens*. A teatralidade *drag* promove

⁵⁷ Importante ressaltar que a mera imitação do feminino não caracteriza uma *drag queen*. Em muitos casos, a performance *drag* vai muito além dos contextos artísticos, ela pode constituir um estilo de vida. Imitadores de mulheres podem se enquadrar em padrões heteronormativos, enquanto as *drag queens* fazem parte do universo LGBTQIAP+.

rupturas nos sentidos conferidos ao gênero com base no deslocamento das vestimentas, aspecto que adquire diferentes sentidos a depender do lugar e do período histórico. Como bem ensinam Schacht e Underwood,

A personificação feminina começou realisticamente quando as roupas começaram a assumir significados de gênero nas culturas como uma forma de comportamento travestido. Importantes figuras travestis são encontradas na mitologia de todas as primeiras culturas conhecidas, muitas das quais realizavam festivais e rituais para celebrar tal comportamento (2004, p. 4).

1975, ano em que o *Pure Hell* se radicou em Nova Iorque, foi especialmente emblemático no que tange à emergência da estética *camp* na cultura estadunidense. A adaptação cinematográfica do musical britânico *The Rocky Horror Picture Show* estreou em 26 de setembro daquele ano nos cinemas dos Estados Unidos.

Figura 2 - A estética *camp* de *The Rocky Horror Picture Show* (1975).
No centro, o personagem Dr. Frank-N-Furter.



Fonte: People Magazine⁵⁸.

O enredo do filme se concentra na história de um casal recém-noivado, Brad e Janet, que se perdem e acabam buscando abrigo em um castelo bizarro. Lá, encontram o carismático e excêntrico Dr. Frank-N-Furter (Figura 2), um cientista alienígena transgênero que está prestes a revelar sua mais recente criação: Rocky, um homem construído em laboratório. No filme, o Dr. Frank-N-Furter, interpretado pelo ator Tim Curry, simboliza as masculinidades *queer*. Ele é um cientista transgênero alienígena que se identifica como um "sweet transvestite from transexual Transylvania"⁵⁹. Sua atuação desafia os papéis de gênero tradicionais: ao usar

⁵⁸ Disponível em: <https://people.com/movies/20-things-you-didnt-know-about-the-rocky-horror-picture-show/>. Acesso em 12 jun. 2024.

⁵⁹ "Doce travesti da Transilvânia transexual". Essa definição é um dos versos de *Sweet Transvestite*, uma música que rende uma das cenas mais icônicas do musical *The Rocky Horror Picture Show*. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=h3kbbZU-JtY>. Acesso em: 12 jun. 2024.

maquiagem, roupas femininas e um comportamento explicitamente sexual, sua imagem e comportamento questionam as normas convencionais da masculinidade.

The Rocky Horror Picture Show aborda as temáticas da homossexualidade e da bissexualidade explicitamente. A sexualidade dos personagens é fluida e múltipla, com vários personagens experimentando relações sexuais fora dos padrões heteronormativos. O filme exalta a liberdade e a experimentação sexual, enfatizando as múltiplas identidades de gênero e formas de desejo. Desde a estréia, o filme se tornou representativo da cultura *queer*, sobretudo pelas exibições em que os fãs se vestiam como os personagens e performavam de modo interativo com as cenas (Mackie, 2022, online). Nessa perspectiva, através da estética *camp*, o filme ofereceu uma plataforma de exploração e questionamento de suas próprias identidades de gênero e sexualidade em um período no qual tais discussões eram frequentemente reprimidas e marginalizadas. Em razão disso, *The Rocky Horror Picture Show* estimulou a aceitação de maior diversidade de expressões identitárias do gênero masculino.

Portanto, no contexto dos primeiros anos da década de 1970, as estratégias calcadas na performance *queer* e na estética *camp* se entrecruzavam nos movimentos culturais juvenis, na música, teatro, cinema e outros suportes artísticos. Não somente no punk e no *glam rock*, mas também na *disco music* isso se fazia presente, transformando profundamente os hábitos e as identidades masculinas, interpelados por referenciais da cultura LGBTQIAP+. A chamada *Disco Era*, entre o início e meados dos anos 1970, teve como epicentros as cidades de Nova Iorque e Filadélfia, a terra natal do Pure Hell.

O livro *Disco, punk, new wave, heavy metal, and more: music in the 1970s and 1980s*, de Michael Ray, informa que a *disco music* “emergiu da cena *underground* dos clubes para se tornar um dos gêneros musicais que definiram a década. Popularizado no filme *Saturday Night Fever* de 1977, o disco foi o produto do soul da Filadélfia, dos ritmos latinos e da instrumentação eletrônica *Europop*. Embora a discoteca assistisse ao surgimento do DJ como um artista por direito próprio, vários produtores e intérpretes viriam a incorporar a era *disco*” (2013, p. 23). Bee Gees, Gloria Gaynor, Donna Summer e Village People, um grupo baseado na encenação teatral *camp* de estereótipos hipermasculinos, são exemplos de artistas que incorporaram a *disco* em seus repertórios e estética.

O período coincide com a gênese do Pure Hell e, mesmo que a maioria esmagadora dos punks tenha rechaçado a *disco music* (Lewis, 2023, online), os ares de liberação comportamental e sexual por ela exalados certamente influenciaram o direcionamento dissidente e subversivo da performance de gênero de muitos punks. Sobre a *Disco Era*,

Ghandour (2008) informa que se caracterizou por um tipo de escapismo das memórias de um passado marcado pelos traumas da Guerra do Vietnã, a crise do petróleo e escândalos políticos (p. 42). Informa ainda o autor que

[...] a Era Disco teve início em um momento em que os jovens procuravam uma válvula de escape da realidade por meio da música, da dança frenética e de uma indumentária colorida, cheia de glamour, inspirada em uma série de referências, como no *funk*, no *glam rock* e em traços das culturas negras, hispânica e *gay* (Ghandour, 2008, p. 42).

Grande parte das primeiras bandas punks contemporâneas do Pure Hell e aquelas que as antecederam e são, portanto, referidas como *protopunk*, seguiram a tendência de desafiar as normas tradicionais de masculinidade. Jayne County, uma figura seminal do *punk rock* nos Estados Unidos, foi uma das primeiras artistas a trazer uma perspectiva abertamente *queer* para a cena musical do nascente movimento (Figura 3).

Figura 3 - Jayne, ainda como Wayne, em cartaz anunciando uma gig no Max's Kansas City em 1976 (esquerda) e ao lado de David Johansen dos New York Dolls (direita).



Fontes: We Are Cult⁶⁰ e The Guardian⁶¹.

Nascida Wayne Rogers, adotou primeiramente o codinome Wayne County e, por fim, mudou seu nome para Jayne County, assumindo uma identidade feminina e se tornando uma das primeiras artistas transgênero proeminentes no cenário punk. Jayne, declaradamente influenciada pelas *drag queens* (McNeil; McCain, 1997, p. 290), foi uma das responsáveis por trazer para o punk a estética *camp*.

Mesmo na cena punk dos Estados Unidos, conhecida por sua rebeldia e oposição à cultura patriarcal *mainstream*, Jayne County conseguiu se destacar como alguém que levou a contestação social a um novo patamar. Ela desafiou não apenas a sociedade em geral, mas

⁶⁰ Disponível em: <https://wearecult.rocks/sweet-jayne-the-safari-years-reviewed>. Acesso em 12 jun. 2024.

⁶¹ Disponível em: <https://www.discogs.com/release/2775386-Pure-Hell-Noise-Addiction>. Acesso em 12 jun. 2024.

também as limitações e contradições do próprio movimento punk, que muitas vezes foi tão restritivo e preconceituoso quanto a cultura *mainstream* que criticava.

As letras das músicas de Jayne County abordavam temas como a fluidez de gênero, a opressão social e a liberdade sexual de modo direto e transgressor. Canções como *Man Enough to Be a Woman*⁶² são exemplos dos modos como ela usava sua música como ferramenta para desafiar os estereótipos e a normatividade de gênero. Igualmente, as performances ao vivo de Jayne County se celebrizaram pela teatralidade e por chocarem o público. A artista frequentemente usava maquiagem pesada e roupas extravagantes inspiradas no *camp*, desafiando as convenções de gênero e trazendo uma presença que impactava visualmente. Isso não somente confrontava o público, mas também influenciava outros artistas da cena punk a explorarem expressões de masculinidade mais fluidas e complexas.

Assim, parto da ideia de que a estética presente na capa de *Noise Addiction* revela a complexidade das intersecções que amoldam a identidade racial, os modos de expressar gênero e a resistência cultural de sujeitos que optaram pela desconstrução dos estereótipos de masculinidade negra difundidos nos anos 1970. Ao se colocar em uma zona de entrecruzamentos de todas essas influências culturais e contraculturais que expus anteriormente, o Pure Hell tanto rejeita a imposição da hipermasculinidade quanto confronta a normatividade racial que incide sobre os corpos masculinos negros. Por meio de sua aparência, comportamento andrógino e performance *queer*, a banda pratica a repetição subversiva que cria fissuras na padronização dos corpos e das identidades correspondentes. Eles não apenas desafiam as expectativas de gênero, como também fazem nascer novas possibilidades de identidade masculinas negras, para além das categorias binárias. Essa subversão abriu espaço para uma maior aceitação e compreensão das identidades de raça, sexualidade e gênero não-conformes dentro da esfera do punk.

Na escolha que fazem por desviar completamente dos padrões hegemônicos que instituem o que é a identidade masculina negra, os membros do Pure Hell processam uma subversão dessa identidade. Essa ação tem um cerne revolucionário na medida em que ela tem a potencialidade de afetar as estruturas normativas de gênero. É nessa perspectiva que Butler (2017) sugere que a repetição subversiva de atos de gênero pode levar à resignificação de tais normas.

⁶² “Homem suficiente para ser uma mulher”.

O visual andrógino (Figura 4) da banda indica uma fluidez que desafia a rigidez da heteronormatividade. Este aspecto é central para as teorias *queer*, que se concentram na desestabilização das categorias fixas de gênero e sexualidade. Fornecendo um prisma que propicia melhor compreensão da questão, Judith Butler (2017) argumenta que o gênero é performativo, ou seja, ele é continuamente criado e recriado através de ações e expressões. Nesse sentido, a estética dos membros da banda pode ser vista como uma performance que desafia e reconfigura as normas de gênero estabelecidas para homens negros.

Figura 4 - Elementos da estética camp na indumentária do Pure Hell



Fonte: Louder Than War⁶³ e Ubora⁶⁴.

A partir das compreensões expostas, me apoio na ideia de dissidência, proposta por Díaz-Benítez e Fígari (2009), para analisar e “fazer falar” as masculinidades negras em *American*. Em primeiro lugar, é preciso não perder de vista que essas são masculinidades marcadas pelo olhar de um “eu hegemônico” que as representa como abjetas, indesejáveis e, por fim, matáveis. Também não se deve ignorar que, não se fixando em nenhum marcador de diferença entre masculino e feminino, elas se colocam espontaneamente fora dos léxicos de gênero e sexualidade que produzem o binarismo sexual. Os modos de ser que o Pure Hell expressa em seus valores estéticos e em sua música permitem inferir, portanto, que a banda é representativa de masculinidades negras dissidentes. Essas identidades se produzem à margem da heteronormatividade que demarca o patriarcado estadunidense e que, por vezes, foi reproduzida na cultura punk.

⁶³ Disponível em: <https://louderthanwar.com/pure-hell-an-interview-with-the-legendary-us-punks/>. Acesso em 01 jun. 2024.

⁶⁴ Disponível em: <https://ubora.wordpress.com/2015/01/06/pure-hell-a-primeira-banda-punk-negra/>. Acesso em 01 jun. 2024.

2.3 Uma ode punk às masculinidades negras dissidentes

Em 12 de dezembro de 1978 o Pure Hell entrou no Utopia Studio em Londres para realizar uma curta sessão de gravação. Aquele registro completaria o repertório para o álbum de estréia da banda que deveria ter sido lançado no mesmo ano. Como dito anteriormente, em razão de uma série de fatores que impediram o lançamento na época em que foi gravado, o *long play*⁶⁵ só seria concretizado quase trinta anos depois, sob o título de *Noise Addiction*. Na ocasião da gravação, a banda excursionava pelo Reino Unido divulgando o compacto de sete polegadas *These Boots Are Made For Walking / No Rules*. A breve passagem pelo Utopia resultou no registro de três canções, dentre as quais *American*, cujos versos iniciais reproduzo novamente a seguir:

Eu juro fidelidade às bichas dos Estados Unidos da América
E à república de pederastas que eles representam
Uma nação sob o inferno, indivisível
Com liberdade e justiça para os cachorros
(*American*, 2006, tradução minha).

Esses versos, declamados em meio a uma espessa camada sonora cacofônica e dissonante que introduz a música, são perpassados por um discurso que desnuda relações de poder e processos de marginalização das masculinidades negras *queer* punks na nação estadunidense. Baseado em uma paródia do *Pledge Of Allegiance* (Juramento de Fidelidade) dos Estados Unidos, o trecho redireciona os enunciados de exaltação patriótica do juramento original. Em lugar de reverenciar a bandeira, a versão do Pure Hell professa lealdade às “bichas” e pederastas” do país, substituindo a linguagem de ufanismo nacionalista por outra que subverte e resiste não só aos mecanismos desse patriotismo, mas aos pressupostos heteronormativos que dele advêm.

Após a declamação dos versos iniciais de *American* sobre o instrumental caótico, que se recusa a corresponder a quaisquer regramentos musicais de harmonia, melodia e ritmo/compasso, perdura por mais alguns segundos. Em se tratando de punk *rock*, essas experimentações com sonoridades desagradáveis ou incômodas – com dissonâncias e

⁶⁵ Em 1948, o LP (*long play*) foi lançado pela Columbia Records em substituição aos discos de 78 rotações comercializados anteriormente. Tocando em rotação mais baixa que a tecnologia anterior (agora os discos giravam em 33½ rotações por minuto), o LP podia armazenar maior quantidade de músicas em um suporte drasticamente menor (Blanning, 2010, p. 250-251). O formato mais usual de LP's consiste em uma lâmina de vinil cortada em formato circular, geralmente na cor preta, contendo um rótulo central em que constam informações como os nomes das canções e dados sobre o selo fonográfico que editou a obra.

microfonias – são perfeitamente aceitáveis. A intenção desses experimentos sonoros é mesmo causar desconforto e, tal qual nas letras e performances agressivas, a sonoridade é fundamental para a criação dessas atmosferas inquietantes intentadas por certas bandas do estilo. A cacofonia inicial é substituída por um andamento rítmico de bateria característico do chamado punk ‘77⁶⁶, dentro de um compasso de quatro por quatro com andamento próximo a 110 b.p.m. (batidas por minuto). A harmonia é simples, se repetindo inicialmente a partir dos *power chords*⁶⁷ (acordes de quinta) do refrão feito em Dó (C), indo para Si (B) e Si Bemol (Bb), com uma primeira ponte variando em Lá (A) e Si (B), além de outra que se alterna entre os acordes de Sol (G), Dó (C) e Si (B). Essa progressão cria uma típica sonoridade punk, caracterizada por acordes simples e repetitivos que fornecem uma base sólida e enérgica para a música.

Figura 5 - Partitura com os trechos principais da guitarra de American.



Fonte: Elaborado pelo autor.

É a partir dessas tonalidades e construções simples que o refrão e as estrofes principais da canção serão repetidos ciclicamente até o fim da canção. Cabe ressaltar que essas progressões feitas com *power chords* conferem uma sonoridade mais direta e menos dissonante, contrastando com a introdução de *American*. A execução da canção é rápida e em ritmo 4/4, com a guitarra e o baixo tocando de forma sincronizada que resulta em um som coeso e poderoso, embora bastante simples (Figura 5).

⁶⁶ Outra denominação para o *punk rock* original. '77 é uma referência ao ano de 1977, considerado o auge da efervescência do *punk* nos Estados Unidos e no Reino Unido.

⁶⁷ De acordo com Passos e Falleiros, “*power chords* são acordes simplificados que possuem apenas a fundamental e a quinta justa (por vezes, também é adicionada uma terceira nota: a fundamental uma oitava acima). Por não possuírem a terça, sua qualidade de acorde (maior ou menor) é indeterminada, e essa ausência pode causar uma certa sensação de ambiguidade do modo. De acordo com os pesquisadores McDonald (2000), Juchniewicz e Silverman (2013), essa ambiguidade modal se adequa às aspirações estéticas de gêneros como o rock psicodélico, heavy metal, *punk* e rock alternativo” (2023, p. 19).

Um olhar mais apurado sobre as ponderações anteriores resultará na conclusão de que, para iniciar a compreensão dos sentidos e significados dos enunciados da parte introdutória da letra de *American*, é necessário pensá-los como inseparáveis da raiva e da agressividade expressos pela sonoridade da canção. Se os enunciados da letra da música estão carregados de críticas ácidas ao sistema político e social dos Estados Unidos, referido por bell hooks (2022) como “patriarcado supremacista branco capitalista imperialista”, a sonoridade é igualmente cáustica. É dessa volátil combinação que se faz a subversão *afro/black punk* do Pure Hell. Ainda segundo bell hooks, o sistema de opressão instituído pelo patriarcado e pela supremacia branca nos Estados Unidos impactam de diferentes modos as identidades e as vidas de homens negros e, nesse sentido, o *afro/black punk* se articula como resistência. Por um lado os processos históricos da cultura estadunidense culminaram na produção masculinidades negras que apoiam a dominação patriarcal e o conservadorismo acerca dos papéis de gênero – como se observa em certos segmentos do *hip hop* (hooks, 2022, p. 252) –, por outro lado, a história dos Estados Unidos é carregada de exemplos de homens negros radicais que compreenderam que o patriarcado supremacista branco capitalista imperialista jamais os beneficiaria em qualquer sentido, como se observa no *afro/black punk* estadunidense.

Assim sendo, uso a noção de “dissidência” para me referir a estas pessoas reconhecidas socialmente como pertencentes ao “sexo masculino” na cultura punk, mas que não se adequam aos padrões hegemônicos de masculinidade (Connel, 2005; Kimmel, 1987). Essa perspectiva pressupõe relações de poder que se dão entre masculinidades hegemônicas e contra-hegemônicas, nas quais essas últimas são subalternizadas por escaparem das normas de gênero cujo referencial é o homem branco cis-heterossexual. Parto do entendimento de que as masculinidades negras *afro/black punks*, expressas na dimensão lírica de *American*, são enquadráveis nessa posição em relação ao patriarcado supremacista branco capitalista imperialista estadunidense.

Para fundamentar a perspectiva de que as masculinidades negras expressas na canção são investidas em atos de subversão de tais ordenamentos e, portanto, se constituem como dissidência em relação às masculinidades hegemônicas, proponho que se observe o seguinte trecho dos versos originais em língua inglesa do *Pledge Of Allegiance*:

I pledge allegiance to the *flag* of the United States of America
And to the *republic* for which it stands
One nation under god, indivisible

*With liberty and justice for all*⁶⁸
(Bellamy, 1892, grifos meus).

Esses versos são parodiados em *American* da seguinte maneira:

I pledge allegiance to the *fags* of the United States of America
And to the *fagpublic* for which it stands
One nation under hell, indivisible
With liberty and justice for dogs
(American, 2006, grifos meus).

Essa exposição do *Pledge Of Allegiance* e dos versos introdutórios de *American* tem como objetivo facilitar a visualização das alterações feitas na canção do Pure Hell em relação ao hino original. As palavras e expressões usadas na letra da música ultrajam um dos símbolos máximos de uma nação que, historicamente, tem sido construída sobre normas patriarcais de raça, gênero e sexualidade. Elas irrompem em meio ao preâmbulo sonoro dissonante e ensurdecedor que introduz a canção, composto por gritos, ruídos, percussão desconexa e microfônias. Após a declamação dos versos iniciais supracitados sobre o fundo sonoro descrito, a música adquire andamento tipicamente *punk rock*, com a bateria inicialmente fazendo duas batidas intercaladas na sequência caixa-surdo-tom 1-surdo e sendo acompanhada pelo contrabaixo. Sob essa “moldura” musical, a substituição de palavras como *flag* (“bandeira”) e ou de *republic* (“república”) do Juramento de Fidelidade original por *fag* (“bicha”) e *fagpublic* (algo como “república de pederastas”) em *American* assinalam uma negação em se alinhar às normas e valores que essa nação promove. Nesse caso, a heteronormatividade e as estruturas patriarcais são o foco de tal negação. A narrativa apresentada coloca a perspectiva de subjetividades masculinas negras *queer punks* e as suas formas de ver as estruturas do patriarcado supremacista branco estadunidense e os seus símbolos.

Ao se recusar a ser leal à bandeira estadunidense, o “eu lírico” de *American* também rechaça as normas que ela representa quanto ao controle dos corpos e das identidades de homens negros investidos em performatividades *queer punks*. Ou seja, nesse movimento de transgressão do *Pledge Of Allegiance* se inserem críticas à opressão e à marginalização de corpos que constituem dissidência às normas hegemônicas que amoldam as masculinidades negras nos Estados Unidos. Tais críticas se dão nos níveis dos corpos que integram o Pure Hell e se revelam na voz do narrador da canção. Colocando esse entendimento em termos próximos

⁶⁸ “Eu juro fidelidade à bandeira dos Estados Unidos da América / E à república que representam / Uma nação sob deus / Com liberdade e justiça para todos” (Bellamy, 1892. Tradução minha).

aos usados por Butler (2017), essas críticas expressam subversões dos parâmetros regulatórios que, pela constante repetição, condicionam os corpos às performatividades de gênero rígidas, “fixas” e historicamente naturalizadas.

Quando se trata de homens negros, os processos históricos constitutivos da nação estadunidense têm especialmente operado essas fixações e naturalizações das identidades e performatividades de gênero. Em contextos como os do período da Escravidão e da Pós-Emancipação, as questões de orientação sexual e identidade de gênero foram raramente discutidas em estudos acadêmicos. No entanto, alguns estudos recentes começaram a explorar essas dimensões. A obra *Sweet Tea: Black Gay Men of the South* de Patrick Johnson (2008) aborda histórias de vida de homens negros gays no Sul dos Estados Unidos, incluindo aqueles com ancestrais escravizados, destacando como a sexualidade e a identidade de gênero eram gerenciadas nos contextos extremamente opressivos da Escravidão e da Pós-Emancipação. Focado na região sul dos Estados Unidos, onde os legados da escravidão se apresentam no presente histórico com grande nitidez, o trabalho de Johnson revela a agência de homens negros *queer* para (re)existirem frente à proeminente opressão patriarcal supremacista branca sulista. Como bem disse o autor,

Na verdade, as *queers* negras fazem parte da colcha de retalhos que constitui o tecido social diverso (e perverso) da vida no sul. E ao contrário da crença popular, nem todos os homossexuais do Sul silenciam sobre a sua orientação sexual. Na verdade, em alguns casos, quanto mais extravagante alguém é sobre sua sexualidade, mais respeito ele conquista, como é o caso de vários narradores deste livro (Johnson, 2008, p. 16. Tradução minha. Grifo meu).

Aqui cabe ressaltar que, já na parte introdutória da letra de *American*, emergem elementos indicativos dessa possibilidade de agência de homens negros diante dos padrões de generificação e racialização instituídos pelo patriarcado supremacista branco ao longo da história dos Estados Unidos. O ato de vilipendiar os versos e de se recusar a honrar os dispostos do *Pledge Of Allegiance* é a marca dessa agência de homens negros que, conscientemente, optaram por não compactuar com as regras do patriarcado branco estadunidense e com os símbolos que lhes correspondem. Esse mecanismo da agência revela que a identificação de gênero é um processo cuja complexidade constitui a própria negação dos modelos rígidos demarcados pela heteronormatividade.

Nesse sentido, a letra de *American* expõe posicionamentos mordazes de uma masculinidade negra transgressora da ordem patriarcal, subvertendo os mecanismos de generificação e contradizendo a perspectiva de fixidez do que se chama masculino ou feminino.

Em síntese, o tipo de masculinidade que se expressa na letra da canção contradiz o estereótipo do homem negro viril, hipersexualizado, que foi popularizado na cultura estadunidense nos séculos XVIII e XIX (Johnson, 2003, p. 42-43). Se os discursos/linguagens difundidos na história da sociedade patriarcal e supremacista branca dos Estados Unidos impregnaram os imaginários sociais de imagens de homens negros rudes, violentos e hipermasculinos, a agência desses homens marginalizados nos espaços do punk também amoldou identidades que se contrapuseram a essas representações. De modo geral, esse contraponto aparece de modo bastante nítido na narrativa de *American*.

Uma imagem que contribui para a compreensão da complexidade identitária que se observa em *American* está na introdução do livro *Aberrations in black: Toward a queer of color critique*. Na referida obra, o sociólogo Roderick Ferguson descreve uma cena do documentário *Tongues Untied* (Línguas Desatadas) na qual uma prostituta *drag-queen* negra desfila por uma orla. A *drag* está vestida em roupas que imitam o glamour de grifes caras, usa maquiagem pesada e, entre suas unhas postiças, segura um cigarro. A cena é adornada por um poema de Essex Hemphill e uma canção de Nina Simone é tocada ao fundo. O seu semblante não permite discernir se está melancólica com a própria vida ou apenas satisfeita. Essa incerteza, continua o autor, é esfregada nas faces daqueles que dizem que sua vida é apenas feita de patologias e infortúnios: “admitir a mesquinhez da vida, provavelmente para ela, está muito longe de assumir que o gênero e a diferença sexual são a razão da sua pobreza e que quem ela é atesta a ausência de agência” (Ferguson, 2004, p. 1).

Além de fornecer uma imagem bastante elucidativa acerca das possibilidades de agência de homens negros que se inscrevem sob identidades dissidentes ou *queer*, Ferguson observa que a cena por ele descrita demonstra a heterogeneidade da cultura afro-americana. A análise do autor, de base marxista, não deixa de considerar centralmente as implicações das experiências interseccionais. Sob esse prisma, ele argumenta que a cultura negra estadunidense tem sido historicamente lugar de formação de experiências de gênero e sexualidade que desviam dos ideais nacionais dos Estados Unidos e, por conseguinte, também desviam dos parâmetros instituídos pelo capitalismo (Ferguson, 2004, p. 2).

Esses modos dissidentes, transgressores ou subversivos de experienciar gênero e sexualidade permanecem visíveis na sobreposição da cultura afro-americana com o punk *rock*. Nos enunciados de *American*, a declaração de desprezo pela moral heteronormativa típica do patriotismo estadunidense traz as marcas das reinterpretações e ressignificações, por uma perspectiva *queer punk*. Trata-se da demarcação de subjetividades que repelem os elementos

anteriormente absorvidos da vida social heteronormativa que incide sobre elas na cultura dos Estados Unidos. Tal processo de reinterpretação e ressignificação das masculinidades negras em termos contranormativos, como observado em *American*, é também corroborado através dos versos “*One nation under hell, indivisible / With liberty and justice for dogs*” (“uma nação sob o inferno, indivisível / Com liberdade e justiça para os cachorros”). Isto porque, embora o *Pledge Of Allegiance* enuncie liberdade e justiça para todos, na prática, essas promessas não se aplicam igualmente a todos os corpos e identidades, especialmente aqueles que se constroem como dissidências em relação às normas de raça, gênero e sexualidade. Por essa perspectiva, os Estados Unidos são representados como o “inferno” daqueles que não se enquadram nas expectativas socioculturais de uma tradição racista e patriarcal, tal como se observa nas subjetividades dos integrantes do Pure Hell e nos discursos que difundem. Assim, *American* reflete a desilusão e o ceticismo em relação às promessas de liberdade e justiça para todos, expectativas frustradas pelo panorama de crises e conflitos na chamada *land of the free*⁶⁹ naquele período.

O que é narrado no trecho introdutório de *American* revela uma história de resistência de homens negros alinhados às identidades *queer* nos Estados Unidos. Trata-se de subjetividades que se opõem aos ideais do patriarcado racista e sexista. A postura desses sujeitos não advém do acaso, uma vez que desde o período do escravismo e nos anos que se seguiram à emancipação negra no período da Reconstrução, as experiências de pessoas negras *queer* foram amplamente invisibilizadas ou reprimidas. Nesse período, a masculinidade patriarcal branca se tornou o principal referencial de produção do caráter nacional dos Estados Unidos (Moynihan Apud Ferguson, 2004, p. 121), implicando na prevalência da heteronormatividade, da repressão sexual e do pouco espaço para expressões de identidades *queer*.

Além disso, os versos que atribuem o acesso à liberdade e à justiça somente aos “cachorros” (*dogs*) aparentam expressar a ideia de que grupos marginalizados, como homens negros reconhecidos socialmente como pertencentes ao universo LGBTQIAP+, são desumanizados e, portanto, considerados indignos de serem livres ou de serem tratados de maneira justa. Tais versos sugerem que, na prática, as promessas de justiça e liberdade não são cumpridas. Ao inserir a palavra *dogs* (“cachorros”) nesse contexto, a letra parece estar

⁶⁹ A expressão faz referência aos versos de *The Star-Spangled Banner*, o hino nacional estadunidense, que dizem “the star-spangled banner [...] doth wave o’er the land of the free and the home of the brave” (“a bandeira estrelada [...] tremula sobre a terra dos livres e lar dos bravos”). A tradicional ideia difundida na cultura estadunidense de que os Estados Unidos são a “terra dos livres” é fortemente questionada na letra de *American*.

criticando a desumanização e a marginalização a que são submetidas as populações marginalizadas, o que inclui homens negros *queer*.

Ao subverter dessa maneira um ritual emanado do patriarcado, o jogo de palavras feito com o *Pledge of Allegiance* no trecho inicial de *American* aponta para o aspecto de que as identidades de gênero são reconfiguráveis por meio da linguagem e são performativamente constituídas (Butler, 2017, p. 56). Assim, a alteração da palavra *flag* por *fag* na canção, por exemplo, confronta a heteronormatividade embutida no juramento original, operando uma subversão performativa que questiona a exclusão das identidades *queer* da identidade nacional estadunidense.

A percepção histórica de corpos negros marcados por performatividades *queer* como “perversos” sexuais perigosos tem sido uma arma de opressão, mas paradoxalmente, essa mesma percepção tem sido subvertida e utilizada como uma forma de resistência por sujeitos *queer*. A apropriação do termo *fag*, uma expressão cuja tradução para o português tem carga pejorativa semelhante a se referir a segmentos LGBTQIAP+ como “bichas” em determinados contextos, revela aspectos dessa subversão e resistência. Ao enfrentar e dismantlar esse estereótipo do *fag*, os enunciados introdutórios de *American* apresentam de modo subjacente a construção social dessas narrativas e mostram como elas foram usadas para justificar a discriminação e a violência.

Essa subversão ocorre através da reapropriação do termo insultuoso, do desafio às normas heteronormativas e da visibilidade intencional da expressão na música punk, tornando a presença *queer* evidente e desafiadora para a ordem social patriarcal branca, sexista e homofóbica. Além disso, ao difundir uma representação do *fag* como uma figura “perigosa”, a canção reescreve a narrativa, demonstrando que ser visto dessa maneira pode significar uma ameaça à injustiça e à opressão. Assim, a resistência *queer* punk não só desafia o estereótipo, mas também reivindica poder e agência para redefinir a identidade masculina negra para além dos limites das representações de gênero hegemônicas. Quando o Pure Hell opta por desafiar o patriarcado supremacista branco e seus símbolos através dessa estratégia, eles estão a questionar todo o projeto da nação estadunidense. Essa afirmação encontra fundamentação nas reflexões de D’Emilio (2003). O autor ensina que, na primeira metade do século XX, nas grandes cidades americanas, as subculturas gays estavam se aglutinando de modo crescente e, pelo menos em Nova York, a comunidade LGBTQIAP+ se tornou cada vez mais visível. Essa visibilidade gerou reações conservadoras que viam nas masculinidades dissidentes imagens de psicopatas e

demônios sexuais fora de controle. Essas imagens reverberavam na mídia, nas instituições de segurança pública e entre grupos religiosos que viam aí um processo de degeneração sexual.

À percepção dos homossexuais como criminosos sexuais perigosos foi acrescentada a imagem deles como uma ameaça à segurança da nação. Durante a Segunda Guerra Mundial, as forças armadas envolveram-se num debate acalorado sobre políticas relativas aos membros homossexuais. Mesmo quando as necessidades de mão-de-obra encorajaram a inclinação pragmática de olhar para o outro lado, o sistema de regulação tornou-se mais expansivo. Ao longo das décadas de 1940 e 1950, a política militar incorporou definições médicas de homossexuais como inaptos e passou de uma simples proibição contra o comportamento homossexual para uma proibição mais abrangente contra “tendências”. À medida que um grande exército se tornou uma característica permanente da sociedade americana nas décadas da Guerra Fria, a sua homofobia ativa, manifestada através de recorrentes caças às bruxas, adquiriu cada vez mais peso social (D’Emilio, 2003, p. 195, tradução minha).

Assim, do mesmo modo que é carregada de sentidos que criticam de modo particular as normas de gênero e sexualidade, a letra de *American* desestabiliza simbolicamente as estruturas de poder e de autoridade mais abrangentes que incidem na constituição das masculinidades negras nos Estados Unidos. Esse aspecto sugere uma perspectiva crítica em relação às instituições disciplinadas pelos valores patriarcais, produzidas para justificar a exclusão e a opressão de homens negros e de outros grupos sociais minoritários.

Todo o trecho destacado revela que as normas sociais frequentemente excluem certas identidades consideradas “indesejáveis” ou abjetas, tornando-as invisíveis ou marginalizadas. No entanto, essas normas não são instituídas sem resistências. A versão modificada do *Pledge Of Allegiance*, observada na introdução de *American*, informa aspectos desses modos de resistir, expondo explicitamente identidades masculinas *queer* que questionam a promessa de liberdade e justiça universais presente no juramento. Ou seja, aqui se observa a construção de práticas discursivas de resistência que desafiam a normatividade instituída por essas estruturas sociais e culturais. Esses enunciados igualmente permitem inferir que aqueles que os propuseram reconhecem a interconectividade entre as múltiplas formas de opressão de raça, gênero e sexualidade, demarcando masculinidades negras que escapam às expectativas tradicionais da normatividade de gênero e da heterossexualidade compulsória.

Aqui cabe acrescentar que a desconstrução operada pela alteração dos versos do *Pledge Of Allegiance* na introdução de *American* aparenta ser também um ataque direto contra o regime normativo de gênero amoldado pelo patriarcado branco estadunidense. Como bem ensina Santos (2017), o chamado “sonho americano” (*American Dream*) e o estilo de vida americano (*American Way Of Life*) são ideais culturais que têm moldado profundamente a sociedade estadunidense, incidindo, portanto, sobre os modos como as masculinidades negras têm sido

constituídas. O autor define o *American Dream* como um ideal meritocrático que diz respeito à suposta possibilidade universal de alcançar sucesso e prosperidade através do trabalho, um sonho concretizado por uma vida de estabilidade econômica, uma casa própria e uma família nuclear (pai, mãe e filhos). Quanto ao *American Way of Life*, Santos explica que se refere ao estilo de vida e aos valores culturais que são considerados típicos ou ideais na sociedade estadunidense. Esses valores incluem a valorização da liberdade individual, a importância do consumo e do sucesso material, e a conformidade com normas sociais e culturais predominantes.

Ainda segundo Santos, os modelos difundidos pelas noções de *American Dream* e de *American Way Of Life* têm sido configurados e reconfigurados ao longo da história dos Estados Unidos. Suas fontes são diversas, já que seus dispostos se revelam na Declaração da Independência dos Estados Unidos da América de 1776, no legado das imigrações puritanas e disseminam em suportes midiáticos diversos como o cinema e a televisão. Revelam-se também na cultura consumista incentivada no período pós-Segunda Guerra Mundial, cinema, rádio e televisão ao longo do século XX. Adotando uma perspectiva de análise foucaultiana, Santos interpreta o *American Dream* e *American Way Of Life* como resultantes do poder biopolítico da nação estadunidense, como “tecnologia de poder que disciplina, normatiza e regulamenta a vida humana” (Santos, 2017, p. 115). Nesse panorama, a heterossexualidade é assumida e incentivada como a norma padrão, enquanto outras expressões de gênero e sexualidade são marginalizadas ou ignoradas, como é o caso das masculinidades negras *queer*. Esse regime é reforçado através de práticas sociais, culturais e legais que promovem e privilegiam relações heterossexuais, bem como reprimem performatividades de gênero não alinhadas à norma.

O interessante jogo de palavras feito no trecho introdutório da letra de *American* pode ser tomado como uma declaração que desafia esse “poder biopolítico”⁷⁰. Ao mutilar o léxico

⁷⁰ No curso “Segurança, território, população”, Michel Foucault (2008, p. 3) explica que “biopoder” é “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais e vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder.” Assim, o biopoder é uma forma de poder que incide diretamente sobre a vida, organizando, controlando e otimizando os corpos e as populações. Ele é característico da modernidade e se articula como (1) anátomo-política do corpo, um poder que se exerce sobre o corpo individual, com o objetivo de torná-lo útil, dócil e produtivo (por meio de disciplinas, treinamento, vigilância etc.) e (2) biopolítica da população, poder que se exerce sobre o conjunto dos seres vivos, ou seja, sobre a população. Ele regula aspectos como natalidade, mortalidade, longevidade, saúde pública, sexualidade e reprodução, utilizando estatísticas, políticas públicas e normas sociais. Acerca da noção de biopolítica, Foucault (1999, p. 105) elucidou que ela se relaciona com “o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana”. Ambas as noções - biopoder e biopolítica - se relacionam com o modo como o poder moderno passou a incidir sobre a vida. O biopoder é a forma de poder que regula os corpos e populações, enquanto a biopolítica refere-se às estratégias e dispositivos que operacionalizam esse controle. Assim, a biopolítica é a expressão política do

que constitui um dos símbolos identitários da nação estadunidense, a canção projeta imagens que ridicularizam e insultam a elite branca patriarcal a partir da perspectiva de punk *rockers* afro-americanos. Faz-se observável um tipo de vazão simbólica de fúria e agressividade contra o *American Dream*, o *American Way Of Life* e o *establishment* anglo-saxônico cristão-protestante branco dos Estados Unidos como um todo.

Tendo feito as explanações anteriores sobre o aspecto subversivo da narrativa difundida através da letra de *American*, chamo atenção para outro ponto que diz respeito à narrativa da letra da canção. Rememorando as já expostas ponderações acerca dos processos de formação do gênero, não se deve perder de vista que a matriz ideológica do contexto em que *American* foi escrita é precisamente o patriarcado capitalista supremacista branco estadunidense. Assim, se os enunciados da letra assinalam performances masculinas negras dissidentes que confrontam e destoam dos modelos heteronormativos, a plasticidade dos processos de identificação implica que esses enunciados também venham a convergir com modelos hegemônicos em certas passagens. Para iniciar as reflexões sobre esse aspecto de *American*, proponho focar nos versos do refrão da canção, nos quais o “eu lírico” reivindica de maneira veemente uma identidade “americana”:

Americano
É o que eu sou
Americano
E não estou nem aí
(2x)
(American, 2006, tradução minha).

O trecho acima permite notar que mesmo as masculinidades negras *queer* de caráter subversivo e que participam do *afro/black punk* podem permanecer presas de algum modo a valores dominantes. Nessa perspectiva, a resposta do vocalista Kenny “Stinker” Gordon para uma pergunta feita pelo zine australiano Creep Spine parece esclarecedora:

Creep Spine: Uma das minhas músicas favoritas do *Noise Addiction* é *American*. Fiquei me perguntando o que você estava pensando quando o escreveu e se/como você acha que isso se relaciona com o estado atual da política/vida americana?

Kenny “Stinker” Gordon: Bem, eu escrevi isso por causa do narcisismo por ser dos Estados Unidos enquanto estava no exterior. [...]. A atmosfera mundial está tão

biopoder. Juntas, explicam como se normatiza a vida em nome da ordem, da saúde e da produtividade. Sendo a biopolítica algo que opera a normalização dos corpos e dos modos de vida, a heterossexualidade normativa funciona como uma das expressões privilegiadas desse poder, produzindo e regulando subjetividades a partir de um ideal de vida que marginaliza outras possibilidades de existência, como as masculinidades negras *queer*. Assim, esse trecho de *American* denuncia o funcionamento da biopolítica na organização da sexualidade e do gênero, ao promover certas formas de vida (heterossexuais, brancas, patriarcais) como norma e excluir ou patologizar aquelas que não se alinham a esse modelo.

fodida agora, sou simplesmente agnóstico! A reforma civil é necessária, socialismo acima do capitalismo (Petrellis, 2017, online, tradução minha).

Esta fala de Gordon expõe bem que as identidades dos integrantes do Pure Hell não passaram sem alterações ao longo do tempo. Nela, o vocalista declara o seu “narcisismo” em razão de sua nacionalidade estadunidense, ao mesmo tempo em que expõe sua simpatia pelo socialismo e anticapitalismo. Ela também serve como ponto de partida para questionar também sobre que categoria de indivíduos são, de fato, percebidos como “americanos” na sociedade estadunidense. Os sentidos atribuídos a esse vocábulo, bem como as autopercepções da branquitude, foram historicamente articulados de modo tal que “americano” se refere quase que exclusivamente ao homem branco cisgênero de classe média que tem os Estados Unidos como nacionalidade. A figura do “americano” mais presente nos imaginários sociais remete a homens negros ou brancos? Essa figura se alinha a masculinidades dissidentes ou hegemônicas? Pensando em respostas possíveis para esses questionamentos, não considero um exagero adotar a perspectiva de que o termo “americano” tem raízes fíncadas em relações de poder que garantem a manutenção dos privilégios da figura de um patriarca branco cisgênero.

Manifestações mais explícitas dessas contradições identitárias podem ser identificadas na invisibilização histórica de figuras centrais e pioneiras do Movimento dos Direitos Civis nos anos 1950 e 1960. Bayard Rustin, ativista gay afro-americano é destacado exemplo de que os processos de marginalização também podem ser reproduzidos no interior de movimentos de direitos humanos pautados por questões de raça, gênero e sexualidade. O livro *Lost Prophet: The Life and Times of Bayard Rustin* de John D’Emilio (2003), além de detalhar o papel crucial de Rustin no Movimento dos Direitos Civis, discute os desafios enfrentados por Rustin nesse contexto devido à sua sexualidade abertamente gay. Segundo D’Emilio, a experiência de Rustin o fez assumir a perspectiva de que “a história demonstra que nenhum grupo está, em última análise, a salvo do preconceito, da intolerância e do assédio” (D’Emilio, 2003. Tradução minha).

Nesse sentido, nota-se que os enunciados de *American* ecoam o ufanismo patriótico que deriva dos valores do patriarcado supremacista branco, fator estruturante da sociedade estadunidense. Esse é um aspecto da música que aparenta certa contradição em relação aos versos de abertura analisados anteriormente, uma vez que o sentimento patriótico é inexoravelmente vinculado ao patriarcado. No entanto, ele também assinala a complexidade dos processos constitutivos das identidades culturais. Nesse ponto é necessário questionar em

que medida essa identidade patriótica de “americano” se compatibiliza com masculinidades negras *queer* que subvertem as lógicas instituídas por esse ordenamento.

As contradições identitárias que perpassam as subjetividades de pessoas negras já foram pensadas por diferentes intelectuais e podem ser analisadas pela análise feita por Kwame Ture e Charles Hamilton acerca das históricas condições da comunidade negra estadunidense: “Os negros são, em termos legais, cidadãos dos Estados Unidos com, em sua maioria, os mesmos direitos *legais* que os outros cidadãos. No entanto, são tratados como sujeitos colonizados em relação à sociedade branca” (Hamilton; Ture, 2021, p. 35. Grifo dos autores). Ou seja, não se pode evocar o termo “americano” e concluir que ele se aplique igualmente e universalmente a todos os estadunidenses, desconectando-o de questões de raça, classe, gênero e sexualidade. Trata-se de um termo enredado na história da construção de um sistema social, cultural, político e econômico no qual a supremacia branca é o parâmetro e a hierarquização com base em raça, classe, gênero e sexualidade é a regra.

Outras perspectivas fundamentais para analisar as contradições identitárias expressas no refrão de *American* são as noções de “véu” e de “dupla consciência”, contribuições cruciais do pensamento de W.E.B. Du Bois (2021). Ele propõe que, mesmo que as pessoas negras dos Estados Unidos dividam o mesmo mundo com os brancos, ambos os grupos raciais existem em realidades que se distinguem radicalmente, estão divididos por uma espécie de “véu” que define diferentes maneiras de estar no mundo para negros e brancos, “um mundo que não lhe deixa tomar uma verdadeira consciência de si mesmo e que lhe permite ver a si mesmo apenas através da revelação do outro mundo” (Du Bois, 2021, p. 22). A análise de Du Bois focaliza especificamente questões raciais, mas, considerando o prisma das interseccionalidades que incide sobre a narrativa de *American*, é possível assumir que há também outros “véus” definindo diferentes experiências de gênero, classe e sexualidade em sobreposição à raça e à nacionalidade. Uma vez que a raça não deve ser considerada de modo apartado de outros marcadores de identidade, esses “véus” também podem constituir obstáculos para que sujeitos inscritos em identidades *queer* se tornem plenamente conscientes de si mesmos e, eventualmente, assumam para si os discursos hegemônicos.

Daí advém a segunda noção mencionada, a de “dupla consciência”. A ideia auxilia na análise da representação lírica de uma masculinidade negra *queer* que também se afirma “americana”, como se observa no refrão de *American*. Estar nesse lugar de intersecção entre a negritude e a nacionalidade estadunidense converge com uma

[...] experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade — é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio (Du Bois, 2021, p. 22).

Partindo das reflexões de Du Bois, penso que, no caso das masculinidades negras *queer* assinaladas pela letra de *American*, a cisão identitária entre o ser negro e ser “americano” se complexifica, adquirindo outras possibilidades e camadas. No caso do Pure Hell, as subjetividades não estão cindidas apenas entre aspectos raciais e de nacionalidade, mas adquirem outras dimensões interseccionais com a sobreposição da performatividade de gênero *queer*, a pertença à cultura punk e outros aspectos mais. A “dupla consciência” de que fala Du Bois se complexifica nesse caso. A masculinidade afro-americana *queer* punk não é apenas dual, é multidimensional. O sujeito que a letra de *American* permite entrever está enredado em lutas que tanto podem ser inconciliáveis quanto intrínsecas. A obstinação para que sua manter sua identidade una deve ser tal que lhe permita não se despedaçar.

O que direciona essa obstinação é claramente uma recusa em ser assujeitado, uma busca – através da expressão artístico-musical do punk – por “tornar-se sujeito” em uma sociedade que lhes negou tudo, inclusive o estatuto de humanidade. As reflexões de Grada Kilomba (2019), inspirada por bell hooks, que atribuem à arte e à literatura um potencial de modificar a história contribuem para a compreensão dessa questão. Nesse sentido, a perspectiva da autora indica como a construção de narrativas dos sujeitos sobre si mesmos no campo da arte, tal qual se observa na letra de *American*, fortalecem a resistência contra os processos da colonialidade e do racismo no presente histórico. No campo específico da arte literária, como declara a autora:

Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história (Kilomba, 2019, p. 27-28).

Ao evocar as relações entre o pensamento expresso nas reflexões de Grada Kilomba supracitadas e os enunciados de *American*, a perspectiva que intento colocar é a de que enxergo na letra desta canção uma manifestação de resistência por parte de homens negros *queer* punks que se recusam a ser assujeitados pela ordem patriarcal estadunidense. Os enunciados da música revelam os modos como esses sujeitos descrevem a si mesmos como forma de rejeitar a objetificação e a subordinação às quais homens negros têm sido historicamente submetidos

nos Estados Unidos da América. Em sua dimensão lírica, *American* reflete um impulso desses homens negros *queer* punks de narrarem suas próprias experiências e vivências, fazendo de si mesmos os senhores de suas próprias histórias e memórias dentro da nação estadunidense.

Nessa perspectiva, identifico em *American* um processo que se aproxima da função ética da escrita para a qual Foucault (2006) chamou atenção. Para o filósofo, a escrita teve papel fundamental no mundo greco-romano na constituição de estéticas da existência e de modos de “domínio de si”, ou seja, ela possibilitou a busca por protagonismo e compreensão ética do sujeito acerca da própria subjetividade (Foucault, 2006, p. 175). De modo análogo e dentro de suas especificidades históricas, a letra de *American* é perpassada por elementos que indicam o desejo de protagonismo e a negação dos valores do patriarcado supremacista branco estadunidense. Ao fazer uma crítica sarcástica ao patriotismo, à homofobia e aos padrões de masculinidade presentes na cultura dos Estados Unidos, a letra de *American* corrobora essas afirmações.

Em outro sentido, a música manifesta resistência ao olhar dominante branco e heteronormativo, um olhar que tenta definir e confinar as identidades masculinas negras e a própria noção de pertencimento à nação estadunidense. De modo análogo àquele que Grada Kilomba atribui ao exercício da escrita como ato político, os principais enunciados da letra de *American* desafiam as normas racistas e sexistas que disciplinam as expectativas restritivas de masculinidade impostas pelo patriarcado. Assim, mesmo que de modo breve e simples como observado na canção analisada, seus enunciados evidenciam processos de autodescoberta e empoderamento. Escrevendo sobre si e como vêm suas próprias histórias, esses homens negros estão a assumir o controle sobre suas próprias vidas e a tecer identidades com autonomia, redefinindo-se fora das limitações e coações impostos pelos ordenamentos sociais. Há nos versos de *American*, portanto, aspectos que evidenciam um reconhecimento da importância da autorrepresentação. Para homens negros que tiveram sua humanidade questionada ou negada dentro e fora da cena punk, o exercício de autorrepresentação é particularmente relevante, já que suas experiências são frequentemente marginalizadas ou distorcidas pelas narrativas dominantes. Assim, quando sugiro que os versos de *American* transparecem uma “escrita de si” dos integrantes do Pure Hell, quero dizer que, ao se colocar frontalmente contra as normatividades raciais, sexuais e de gênero, a banda expressa resistência em ser definida como o “Outro” da sociedade estadunidense.

No contexto dos Estados Unidos, no qual o racismo e demais estruturas do patriarcado branco tem historicamente sido construídos através de dicotomias como negro/branco,

mulher/homem ou “bicha”/heterossexual, esse lugar de “Outridade” (Kilomba, 2020) é reservado a todos os corpos que destoam dos parâmetros normativos do que é percebido como aceitável. Esse processo semântico de oposição é definidor das características das identidades sociais, em uma relação de contraste radical. Se pela ótica supremacista o estadunidense branco é tido como representante de uma tal superioridade moral, intelectual e estética (Schucman, 2014, p. 87), todos os indivíduos e grupos não enquadráveis em seus padrões – negros, “bichas”, mulheres, punks, *drags* e afins – serão avaliados através de estigmas e estereótipos negativos. Esses grupos têm sido frequentemente vistos como “antissociais”, “loucos”, “selvagens” ou por meio de outros léxicos pejorativos. Uma das estratégias de resistência mais recorrentes desses grupos subalternizados consiste na apropriação desses termos como forma de esvaziar de sentido as estratégias semânticas de dominação e exclusão. Uma manifestação desse tipo de estratégia é observável nos versos finais de *American*:

E eu sou *antissocial*, cuidado intensivo
E eu noto isso em todo lugar
Sou *selvagem*, muito *selvagem*, sou *louco* (2x)
(*American*, 2006, tradução minha, grifos meus).

Estes versos sugerem uma autopercepção de exclusão e desajuste social. O termo "antissocial" funciona nesse contexto de modo a expressar uma recusa do “eu lírico” em se conformar às normas sociais dominantes, que muitas vezes são projetadas por e para uma sociedade heteronormativa e predominantemente branca. O "cuidado intensivo" implica que essa recusa ou diferença é vista como um problema que precisa de tratamento ou de correção, refletindo a patologização das identidades dissidentes pelo olhar da sociedade. Através do verso "E eu noto isso em todo lugar", o narrador reconhece que sua identidade é marginalizada e constantemente vigiada e julgada. Essa vigilância onipresente é uma experiência comum para muitos afro-americanos que assumem performances *queer* como os integrantes do Pure Hell, que enfrentam preconceito e discriminação em vários aspectos de suas vidas cotidianas em decorrência de suas identidades de gênero. Michel Foucault (2018), em sua obra sobre a vigilância e o poder, argumenta que a sociedade moderna exerce controle social através da vigilância constante, o que pode ser aplicado à forma como as minorias negras e LGBTQIAP+ são monitoradas e controladas nos Estados Unidos da América.

O trecho é marcado também por uma repetição da palavra "selvagem" e a afirmação de ser "louco". Isso pode ser interpretado como uma apropriação subversiva de estereótipos negativos. A palavra "selvagem" historicamente tem sido usada para descrever pessoas de

ascendência africana de maneira pejorativa, desumanizando-as e justificando a opressão. Ao se autodenominar "selvagem", o narrador pode estar reivindicando essa identidade como uma fonte de força e autenticidade, desafiando a narrativa opressiva: "Sou selvagem, muito selvagem, sou louco". A repetição enfática desse verso reforça a reivindicação de identidade e funciona como uma declaração de liberdade e rejeição às normas sociais. A loucura aqui pode ser vista não como uma condição mental, mas como um estado de ser que está fora das normas e expectativas sociais. Ao falar sobre a desumanização dos povos colonizados em África, Frantz Fanon defende que o colonialismo jamais deixou de afirmar o negro enquanto um selvagem, indicando que a rejeição das normas impostas por essa lógica de dominação pode ser um ato de resistência (1968, p. 176). As contribuições de Fanon auxiliam no entendimento da apropriação subversiva de estereótipos negativos como uma forma de empoderamento.

A expressão do "eu lírico" da letra como um sujeito "antissocial", "selvagem" e "louco" nessa passagem pode também estar comunicando que, por mais que, da perspectiva dominante, se queira significar o gentílico "americano" como sinônimo de civilidade, racionalidade, controle emocional, comedimento sexual e representação da "Cultura" plenamente realizada e acabada, ele, de fato, internaliza e reflete a selvageria, loucura e incivilidade que projeta no "Outro". Da construção dessas representações e significados simbólicos nesse trecho de *American*, pode-se depreender uma possível crítica a um sujeito que atualiza os efeitos das relações coloniais no tempo presente. No "Discurso sobre o colonialismo" de Aimé Césaire (2020) também se encontra fundamentação histórica para essa representação do "americano". Ao descrever imagens e cenários de genocídios, guerras e carnificinas em contextos coloniais, Césaire argumenta:

[...] a colonização, repito, desumaniza até o homem mais civilizado; que a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista colonial fundada no desprezo pelo homem nativo e justificada por esse desprezo, inevitavelmente, tende a modificar a pessoa que o empreende; que o colonizador, ao acostumar-se a ver o outro como animal, ao treinar-se para tratá-lo como animal, tende objetivamente, para tirar o peso da consciência, a se transformar, ele próprio, em animal (2020, p. 23).

Assim, o trecho de *American* ora analisado permite entrever representações de subjetividades negras masculinas que instrumentalizam a marginalização e a abjeção operadas pelo olhar branco sobre o seu corpo, se apropriando de estereótipos de violência e estrategicamente incluindo-os na autodeterminação de suas subjetividades e modo provocativo. No contexto da letra, a produção de representações de um sujeito negro definido como hostil, "antissocial" e "selvagem" com o qual se deve ter muito cuidado adquire tom de crítica quando

se leva em conta que o “eu lírico” da canção está se dirigindo provocativamente a um observador branco. Aqui, a representação do homem negro como ser animalizado e pautado pela brutalidade se vale de um recurso sarcástico, tipicamente *punk rock*, para questionar um estereótipo. Historicamente, a produção e disseminação desse padrão de estereótipos sobre a masculinidade negra como animalizada/bruta sempre esteve no cerne da manutenção do cis-heteropatriarcado racista capitalista. Colocar-se contra tais padrões, articulando a crítica desse discurso, assinala posturas de resistência e (re)existência de masculinidades negras autodeterminadas, tendo em conta que:

Estereótipos negativos sobre a natureza da masculinidade negra continuam a se sobrepor às identidades que os homens negros possam criar para si próprios. A subcultura radical da virilidade negra que emergiu como resultado natural do ativismo militante antirracista apavorou a nação estadunidense branca e racista. Enquanto os homens negros fossem considerados selvagens incapazes de se colocar acima de sua natureza animal, eles poderiam ser vistos como uma ameaça fácil de ser contida. Era o homem negro que buscava a libertação das correntes do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista que devia ser eliminado. Esse homem negro, um potencial rebelde, revolucionário, líder do povo, não devia ter permissão para prosperar (hooks, 2022, p. 33-34).

Com base nas considerações de bell hooks, as experiências desses sujeitos afro-americanos imersos na cultura punk não podem ser analisadas exclusivamente através do prisma dos padrões da masculinidade dominante patriarcal, mas, sobretudo, pela resistência ao esvaziamento das identidades masculinas negras que se opera pelo racismo. Por essa perspectiva, esse sujeito punk afro-americano que ergue a voz em *American* está a se insurgir contra as percepções que o colocam como “sujeito informado por uma não civilidade que demarca e reforça os padrões racistas de como se leem pessoas negras” (Custódio, 2022, p. 15-16). Ou seja, observa-se que o recurso de ironia⁷¹ que perpassa o trecho da letra analisada intenta desconstruir/desnaturalizar o olhar branco que nega a condição de humanidade ao corpo negro nos Estados Unidos da América. Ser considerado “antissocial”, “selvagem” ou “louco” permite que esse punk afro-americano subalternizado seja percebido como ser indesejável e aniquilável. Autorreconhecer-se nesse lugar de negação dos símbolos mais caros ao racismo da nação estadunidense indica um movimento em direção à autodeterminação do/a negro/a que, assim,

⁷¹ A noção de “ironia” que aqui emprego é a que se refere ao uso de tropos linguísticos e figuras de linguagem no campo da retórica, em processos de modificação dos significados de palavras, expressões e pensamentos. De acordo com Esteves, a ironia se estabelece desde a “estreita relação entre o dito espirituoso, o gracejo humorado, até ao sarcasmo quase cínico” (2009, p. 22). A apropriação irônica dos termos “antissocial”, “selvagem” e “louco” feita na letra de *American* se apresenta como uma estratégia poderosa de resistência de homens negros *queer punks*. Esses sujeitos adotam termos originalmente usados para marginalizar e patologizar suas identidades não normativas como forma de desafiar ativamente as expectativas sociais tradicionais sobre suas identidades, transformando tais termos em símbolos de força, resiliência e autenticidade não domesticadas.

compreende o cis-heteropatriarcado racista capitalista não tem nada a oferecer-lhes que não os mais brutais processos de abjeção, marginalização e, por fim, de genocídio.

Como protesto musical *queer* punk de homens negros estadunidenses, *American* é uma canção tributária de uma longa história de lutas travadas contra a opressão do patriarcado branco nos Estados Unidos. Se desde a escravidão a sexualidade dos escravizados negros era controlada e vigiada, as expressões contra-hegemônicas de gênero foram também reprimidas e invisibilizadas. Após a abolição da escravatura, a esperança de igualdade não trouxe perspectivas mais otimistas para homens negros *queer* marginalizadas, já que suas identidades continuaram a ser marginalizadas. Sob o regime *Jim Crow*, a segregação racial foi institucionalizada, e as pessoas negras *queer* enfrentaram a sobreposição de formas de discriminação baseadas em raça, gênero e sexo. Essa intersecção de opressões sob o regime Jim Crow teve desdobramentos em períodos posteriores, atravessando eventos como a Grande Depressão, a Segunda Guerra Mundial, o macarthismo, o Movimento dos Direitos Civis e a crise do HIV/AIDS. Como aponta Johnson, homens negros *queer* no sul dos Estados Unidos foram moldadas por essas conjunturas, revelando como raça, gênero, sexualidade e classe se entrelaçam historicamente, exigindo negociações contínuas de identidade e sobrevivência (2008, p. 473).

A letra de *American*, com sua provocação e ironia, reflete a experiência de viver em uma sociedade profundamente opressiva ("liberdade e justiça para os cachorros"), onde a opressão não se limitava à cor da pele, mas também à identidade de gênero e orientação sexual. Nem mesmo o Movimento dos Direitos Civis, no qual muitos membros da comunidade *queer* também estiveram envolvidos, contemplou diretamente a interseccionalidade da luta por direitos civis indicada por essa presença. Assim, a perspectiva apresentada em *American* desafia não apenas o racismo e a homofobia, mas também a normatividade e a respeitabilidade imposta pela sociedade, incluindo dentro das comunidades negras e dentro da própria comunidade punk. Considerando o lugar histórico de *American*, no qual o racismo daltônico começara a se delinear e em que o *mass media* criara a ilusão de uma sociedade definitivamente aberta às performatividades *queer*, é possível identificar na canção a rejeição da ideia de uma sociedade pós-racial e pós-homofóbica. Seus enunciados funcionam como uma denúncia da continuidade das discriminações que são invisibilizadas pela ideologia *colorblind*⁷² que frequentemente

⁷² Bonilla-Silva (2020) argumenta que o “racismo daltônico” (*colorblind racism*) é uma nova ideologia racial que se desenvolveu nos Estados Unidos no período pós-Movimento dos Direitos Civis. Esse racismo daltônico sustenta-se na ideologia de que ignorar a raça seria o caminho para a igualdade, mas, na prática, funciona de modo a ocultar o racismo e as desigualdades estruturais a ele associadas. Para o autor: “Hoje em dia, à exceção de

ignora as questões interseccionais. Esses aspectos expressam uma escolha por outros modos de existir no mundo por parte dos sujeitos que escreveram a canção, negando o *status quo* patriarcal branco e os padrões identitários masculinos hegemônicos.

membros de organizações supremacistas brancas, poucos brancos nos Estados Unidos se proclamam ‘racistas’. A maioria dos brancos afirma que ‘não vê cor nenhuma, apenas pessoas’; que, embora a face feia da discriminação ainda esteja entre nós, não é mais o fator central que determina as oportunidades de vida das minorias [...]. A maioria dos brancos acredita que, se os negros e outras minorias parassem de pensar no passado, trabalhassem duro e se queixassem menos (particularmente de discriminação racial), americanos de todas as cores poderiam ‘se dar bem’” (Bonilla-Silva, 2020, p. 21-22). Essa perspectiva acaba também por ignorar como raça se articula a outros marcadores sociais, como gênero, classe e sexualidade, silenciando experiências específicas vividas por pessoas negras em contextos interseccionais de opressão. Assim, o racismo daltônico desconsidera as múltiplas dimensões das desigualdades que atravessam os corpos racializados.

CAPÍTULO 3

Identities tensionadas: homens negros no *hardcore/punk* dos anos 1980

[...] apesar de possuir atributos aparentemente positivos, a figura do “Homem Negro Forte” pode ser criticada por promover uma visão limitada, conservadora, unidimensional e rigidamente heterossexual da masculinidade negra, que pouco tem a ver com as masculinidades vibrantes, viris e viscerais que são vividas no mundo real. [...] Alguns desses chamados “Homens Negros Fortes” foram, por vezes, intransigentes em seu sexismo, misoginia e homofobia.

Mark Anthony Neal (2015, p. 24)

Neste capítulo, me debruço sobre o cenário de ambivalências que marcou a presença de músicos negros no punk estadunidense da década de 1980, com atenção especial às formas contraditórias pelas quais esses sujeitos performaram suas masculinidades. Ao analisar letras, atitudes e estéticas de bandas compostas por homens negros, procuro evidenciar como essas expressões ora subvertem normas raciais e de gênero, ora reiteram valores associados à virilidade, à agressividade e ao domínio. A partir das canções *Attitude* (1982), *Banned In D.C.* (1982) e *Joshua’s Song* (1983), dos Bad Brains; *Hellnation* (1985), dos Dead Kennedys; *Another Wrong* (1985), do Dag Nasty; e *Tylenol* (1989), do Swiz, observo o esforço de desnaturalizar modelos hegemônicos de masculinidade, propondo outras sensibilidades possíveis para os homens negros no interior do punk. Em contraste, faixas como *Don’t Blow Bubbles* (1989), também dos Bad Brains, evidenciam a permanência de práticas e discursos violentos, marcados por misoginia e homofobia. Mais do que classificar essas manifestações como coerentes ou contraditórias, busco compreender como elas emergem de um terreno de tensões, onde se cruzam afirmações políticas, afetos em disputa e heranças culturais de difícil superação.

3.1 Bad Brains: da transgressão à homofobia

A história das masculinidades negras nos Estados Unidos tem uma dinâmica comparável à turbulência protagonizada pela audiência de uma *gig hardcore/punk*. Seguindo um fluxo de

imprevisibilidades, como o que acontece em um *slam dance*⁷³, as noções e performances de masculinidade negra foram constantemente desafiadas e redefinidas por profundas e contínuas transformações sociais, políticas e culturais que remontam ao período escravocrata nos Estados Unidos (Weeks, 2020, p. 47-48). Acompanhando a fluidez dessas transformações, o *hardcore/punk*⁷⁴ emergiu nos anos 1980 de modo a corroborar a ideia de que os significados das masculinidades variam também em termos de diferentes subgrupos culturais (Lemelle Jr., 2010, p. 11). Os modos como o *hardcore/punk* se configurou, com um ímpeto político inspirado no punk original (O'Hara, 2005, p. 22), dialogaram diretamente com as narrativas contraditórias⁷⁵ de assimilações, resistências e estratégias de sobrevivência em meio as quais os homens negros têm amoldado suas identidades em solo estadunidense.

Assim, seguindo um itinerário teórico-metodológico que propicia a desconstrução/desnaturalização de estereótipos que fixam as identidades de homens negros segundo determinados estereótipos, acompanho as recomendações de Kimmel (1998), para quem as análises sobre as identidades masculinas devem levar em conta seus significados contextuais, culturais e subjetivos. Ou seja, aqui considero a fluidez, multiplicidade e o caráter plural (Kimmel, 1998, p. 106) das masculinidades negras que se revelam no *hardcore/punk* dos anos 1980.

⁷³ Segundo o Collins Dictionary, *slam dance* é “uma dança realizada ao som de punk rock por grupos de pessoas que se agitam, se jogam de um lado para o outro e se chocam uns contra os outros”. Ver <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/slam-dance>. Acesso em: 08 fev. 2025.

⁷⁴ Musicalmente, o *hardcore/punk* é um subgênero definido como sendo mais concentrado na energia, crueza e agressividade que *punk rock* de bandas como The Clash, Sex Pistols ou The Ramones. As músicas são, em geral, curtas, aceleradas e marcadas por *riffs* densos (Easley, 2015, p.1) Essa agressividade não se limita à dimensão musical: no *hardcore/punk* essa intensidade é perceptível também nas performances das bandas e na recepção do público. A expressão *hardcore* foi usada inicialmente para se referir aos *punks* mais radicais da cena de Los Angeles no final da década de 1970 (Spitz; Mullen, 2001, p. 192-193). Ou seja, é um termo que remete a uma tentativa de ir além em relação aos limites do *punk*, de ser mais extremo em termos estéticos, comportamentais e políticos. Goldthorpe interpreta o *hardcore* como uma interpretação fundamentalista do *punk*, intencional e vigorosamente anticomercial (Goldthorpe, 1992 Apud Ward, 1996, p.163).

⁷⁵ A análise de Haenfler (2004) sobre o *straight edge* — vertente do *hardcore/punk* que defende, entre outras pautas, a abstinência de álcool, drogas e o vegetarianismo como formas de resistência cultural e afirmação ética — aponta que, nesse espaço, coexistem uma face progressista e outra que reproduz traços da masculinidade hegemônica. Por um lado, o *straight edge* busca romper com aspectos tradicionais da masculinidade associados ao consumo de álcool, drogas e à sexualização das mulheres, promovendo valores como autocontrole, respeito e ativismo social (antissexismo, direitos dos animais, vegetarianismo). Por outro lado, paradoxalmente, é predominantemente masculino, excludente e permeado por uma retórica de disciplina, força e resistência que reproduz elementos clássicos da masculinidade patriarcal, muitas vezes adotando performances físicas que acabam por afastar mulheres e a reforçar a homossociabilidade masculina. Em minha experiência convivendo no *hardcore/punk* de modo mais amplo, percebo, assim como Haenfler observa no *straight edge*, uma tensão constante entre propostas de resistência e a reprodução de padrões tradicionais de masculinidade. Apesar do discurso crítico às normas sociais e da valorização da autonomia, o *hardcore/punk* frequentemente preserva práticas agressivas, a homossociabilidade e a centralidade masculina. Trata-se, portanto, de um espaço ambivalente, onde aspectos hegemônicos das relações de gênero são ao mesmo tempo desafiados e reiterados.

Um nome que capta com grande propriedade as interseções entre as transformações das masculinidades negras e a efervescência do *hardcore/punk* na década de 1980 é o do influente grupo Bad Brains. A banda surgiu como um desdobramento do Mind Power, um projeto de *jazz fusion* (Woods, 2020, p. 6) iniciado em 1976 na capital e centro do poder político-administrativo dos Estados Unidos, Washington D.C., por Darryl Jenifer e Gary Miller (ou Dr. Know) e os irmãos Earl e Paul Hudson (também conhecido como HR ou “Human Rights”). A jornada dos quatro jovens afro-americanos pelo *jazz* seria curta, pois, já em 1977, eles alterariam radicalmente a sonoridade da banda ao se depararem com o fenômeno do *punk rock* (Abrams; Lathos, 2017, p. 46). Assim, passaram a praticar uma música que aliava velocidade e intensidade em medidas que iam muito além do que era visto nos grupos punks até então (Brunelson, 2021, online), sendo, por essa razão, apontados como um dos precursores do *hardcore/punk* (Aron, 2018, online).

Além das mudanças musicais drásticas, eles rebatizaram a banda como Bad Brains, inspirados no nome de uma música dos Ramones (Golsen, 2022, online). Não obstante terem se tornado um dos grupos mais influentes da história do *hardcore/punk*, promovendo perspectivas de aprimoramento espiritual e a chamada “Atitude Mental Positiva”⁷⁶ nos anos 1980 (Mohan, 2019, p. 16), a adesão às narrativas religiosas do rastafarianismo⁷⁷ os colocaria

⁷⁶ *Positive Mental Attitude* (“Atitude Mental Positiva”) é um conceito que permeia a obra *Think and Grow Rich* (1937) de Napoleon Hill. A ideia passou a interessar o vocalista Paul “H.R.” Hudson por acaso, após ser interpelado por seu pai acerca do que planejava para o futuro. Na discussão, o pai do vocalista dos Bad Brains ficou furioso após o filho declarar que gostaria de ser músico e retrucou: “Cara, vai fazer alguma coisa útil, vai ler um livro ou sei lá!”. Ofendido, H.R. se dirigiu à prateleira de livros do pai e escolheu um livro de modo aleatório. Era o livro de Hill, um dos pioneiros do gênero autoajuda. Como bem explicam Andersen e Jenkins (2015), o conceito de “Atitude Mental Positiva” só foi nomeado no volume seguinte, *Success Through a Positive Mental Attitude* (Hill; Stone, 2007). “Tratava-se de um mix estranho de slogans de pensamento positivo, súplicas para ler a Bíblia e um espiritualismo new age que apelava para um poder sobrenatural da mente. [...]. ‘Definição de propósito’ era algo fundamental na filosofia de Napoleon Hill. A pessoa tinha que saber o que queria, para se focar inteiramente na obtenção do resultado. Essa concentração intensa demandava a prática regular de preces, e um processo quase hipnótico chamado ‘autossugestão’, além de outros rituais místicos. [...] Hudson começou a aplicar os princípios da ‘Atitude Mental Positiva’ nas suas ambições musicais. Ainda que não tivesse interessado no aspecto financeiro, ele ficou encantado com o chamado de Hill para uma grande missão: ‘Pense e Enriqueça teve um grande impacto na minha vida. Serviu como um auxílio para que eu pudesse definir direções, e assim começar minha vida na música. A mente controla a matéria, você pode fazer isso! Então com 18 anos, eu disse ‘vou montar uma banda!’” (Andersen; Jenkins, 2015, p. 57).

⁷⁷ Trata-se de um movimento de caráter religioso e político que mescla elementos judaico-cristãos ao pan-africanismo de teóricos e ativistas como o jamaicano Marcus Garvey e o estadunidense W.E.B. Du Bois. Surgido nos anos 1930 entre os estratos camponeses jamaicanos, o *rastafari* cultua a figura do imperador etíope Haile Selassie como representação de uma entidade divina na Terra (*Jah*). Os dogmas do movimento *rastafari* incluem o vegetarianismo, a abstenção de álcool, a rejeição de modificações corporais e o uso ritual da maconha. Popularizou-se muito em conta da divulgação proporcionada pela ascensão do *reggae*, estilo musical no qual muitos artistas se tornaram *rastas*. O *rastafari* integra uma história de resistência e de emergência da consciência negra na Jamaica, sobretudo em sua exaltação das culturas africanas e na rejeição aos valores coloniais opressivos do branco europeu (Edmonds, 2003, p. 8).

em rota de colisão com os valores da cena punk estadunidense (Alcântara; Ferreira, 2017, online), como irei expor adiante (Figura 6).

Figura 6 - Bad Brains antes de se tornarem rastas (1979).



Fonte: Sounds Like Us⁷⁸.

Essas controvérsias se manifestaram de diferentes maneiras. Por um ângulo, os Bad Brains representavam um sopro de positividade em uma cena tomada pela violência e pelo niilismo⁷⁹, contribuindo para canalizar a agressividade *hardcore/punk* de maneira construtiva. Por outro lado, em alguns momentos apoiaram e foram cúmplices do pernicioso projeto hegemônico de masculinidade (Connell Apud Matlon, 2016, p. 4), cultivando valores misóginos e homofóbicos.

Partindo dessa contradição, que revela tanto o potencial transformador quanto as limitações ideológicas expressas pela música dos Bad Brains, selecionei para análise as canções *Attitude* (1982), *Banned In D.C* (1982), *Joshua's Song* (1983) e *Don't Blow Bubbles* (1989), buscando compreender como essas tensões se refletem não apenas em sua música e letras, mas também em suas práticas e identidades. Desse modo, investigo os modos como os Bad Brains – enquanto homens negros – caracterizaram seus comportamentos, papéis sociais e modos de ser e de perceber o mundo no contexto do *hardcore/punk* dos anos 1980 nos Estados Unidos.

Dentre as quatro músicas selecionadas, a primeira é a faixa *Attitude*⁸⁰, lançada em *Bad Brains* (1982), fita cassete de estreia da banda. Ela é o que se pode definir como um “hino” do

⁷⁸ Disponível em: <https://slikeus.com/bad-brains-40-anos-da-gravacao-de-black-dots/>. Acesso em 31 ago. 2024.

⁷⁹ Compreendido, nesse caso, não enquanto doutrina filosófica para a qual não há sentidos racionais que possam dar sustentação à moralidade, às normas, crenças e convicções no contexto da modernidade ocidental, mas como uma experiência de vida desprovida de propósitos e de esperança. O *hardcore/punk* dos anos 1980 e 1990 é que se apropria do niilismo no sentido filosófico: “O niilista *punk* carrega um forte discurso existencialista, partindo da premissa de que tudo está fora de ordem, o que gera manifestações culturais eivadas de descontentamento com relação à família, escola, política, igreja, economia, trabalho, etc.” (Prado, 2016, p. 24).

⁸⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ul4bMqAbLJs>. Acesso em 05 mai. 2025.

hardcore/punk: baseada em trocas rápidas de *riffs*, uma letra curta que funciona como um convite para cantar junto, além do vocal de H.R. em fúria que, logo no primeiro verso, exorta o ouvinte a ser autoconfiante e reforça a ideia de que a opinião alheia não deve ditar as ações ou o valor de alguém. *Attitude* se constitui como uma síntese da ética *hardcore/punk*, nesse sentido:

Não importa o que eles digam
Nós temos essa atitude
Não importa o que eles façam
Nós temos essa atitude
Ei, nós temos a P.M.A.
Ei, nós temos a P.M.A.⁸¹
(Attitude, 1982, tradução minha).

Embora a letra de *Attitude* possa ser aplicável a contextos mais gerais, ela traz questões importantes quando se observa que aqueles que a enunciam são homens negros. Em certo sentido, a canção pode ser interpretada como uma expressão de resistência e afirmação de uma identidade masculina negra autodeterminada e resiliente. São versos que refletem uma postura contrária às expectativas e estereótipos impostos social e culturalmente aos homens negros. Essa “Atitude Mental Positiva” representa uma rejeição aos rótulos negativos que têm recaído sobre homens negros na história dos Estados Unidos, os marcando como corpos sem autonomia ou através de uma variedade de estereótipos relacionados à corporeidade, ao sexo, ao crime, entre outros. A “Atitude Mental Positiva”, sob essa perspectiva, pode ser tomada como uma estratégia de autodefinição, em que homens negros afirmam sua identidade, valor e autonomia de pensamento e ação, independentemente das narrativas externas. Na música, a repetição enfática de “Nós temos a P.M.A.” transcende uma simples afirmação para se tornar um mantra de resistência, uma ferramenta vital de sobrevivência emocional e psicológica em um contexto marcado pelo racismo estrutural e pela violência sistêmica. Em meio à desumanização do homem negro, a letra de *Attitude* aparece como um escudo simbólico, uma forma de reafirmar a dignidade e a humanidade desses sujeitos frente às narrativas opressivas que historicamente minam sua autoestima e esperança. Em síntese, ela se configura não apenas como uma expressão de otimismo, mas como um ato político de resistência, uma afirmação de que, mesmo sob o peso das adversidades, a capacidade de se erguer e de transformar o sofrimento em força persiste.

⁸¹ “Don't care what they may say / We got that attitude / Don't care what they may do / We got that attitude / Hey, we got that P.M.A. / Hey, we got the P.M.A.” (Attitude, 1982).

Essa filosofia emergiu dentro da cena *hardcore*/punk estadunidense não apenas como uma filosofia de vida, mas também como uma estratégia de resistência política. Em meio a um contexto social marcado pela opressão, alienação e desilusão, essa perspectiva ofereceu uma ferramenta para transformar a raiva e a frustração em ação construtiva dentro da cultura punk. Nesse sentido, é necessário ressaltar que a “Atitude Mental Positiva” proposta pelos Bad Brains – e o *hardcore*/punk em si mesmo – desponta logo nos princípios da Era Reagan, na forma de uma resposta direta ao clima político, social e cultural da época. O governo de Ronald Reagan, com suas políticas conservadoras e neoliberais, gerou um sentimento de descontentamento entre muitos jovens, especialmente na cena punk. Além de uma confluência de outros fatores, é possível dizer que a eleição de um político reacionário e a ascensão da Nova Direita nos Estados Unidos nos anos 1980 fez avançar pautas que agravaram as tensões sociais, o racismo e a depauperação dos afro-americanos (Moll Neto, 2010, p. 86). Escrita em meio ao cenário descrito, *Attitude* sintetiza os propósitos do *hardcore*/punk não apenas enquanto expressão musical, mas como uma resposta contracultural que combinou agressividade sonora com a resistência de homens negros diante de um panorama de desespero e alienação.

O neoconservadorismo de Reagan capitalizou sobre as tensões raciais da sociedade estadunidense, fazendo avançar as políticas de austeridade às quais o cidadão médio dos Estados Unidos era simpático.

Por exemplo, os intelectuais neoconservadores, através de um racismo velado, apelaram para as virtudes da autonomia, da liberdade e da igualdade, alegando que os programas do governo para os negros feriam esses valores centrais da natureza americana. Os intelectuais neoconservadores apontavam ainda que os trabalhadores brancos sofriam com a inflação e o desemprego, enquanto os negros nutriam o vício, o parasitismo e a preguiça nos programas sociais (Moll Neto, 2010, p. 85).

Ao invés de sucumbir ao cinismo ou à violência autodestrutiva no horizonte social descrito, assumindo os estereótipos mencionados por Moll Neto, os direcionamentos que os Bad Brains propuseram em *Attitude* e outras canções inspiraram sociabilidades baseadas no apoio mútuo, na conscientização política e na busca por mudanças positivas no âmbito da cultura punk. Essa postura baseada na “Atitude Mental Positiva”, embora muitas vezes criticada por parecer ingênua, tornou-se um ato de rebeldia ao desafiar a apatia e o individualismo, reforçando a ideia de que a resistência também pode ser construída através da esperança ativa.

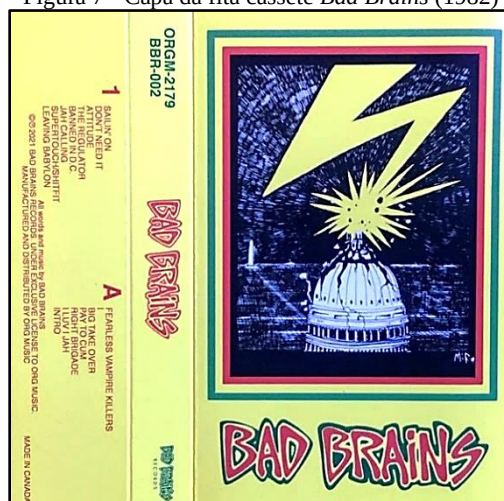
Assumindo a “Atitude Mental Positiva” como norte filosófico e se apropriando da linguagem ríspida e contestatória do punk, os Bad Brains canalizaram a transgressão e a raiva antirracista para resistir ao regime segregacionista que persiste nos processos históricos dos

Estados Unidos (hooks, 2022b, p. 24). Essa afirmação pode soar como um contrassenso quando se considera isoladamente o fato de a banda ter optado por fazer uma guinada em sua música após ter sido influenciada pelo punk *rock* feito, sobretudo, por jovens brancos oriundos da classe operária britânica (Hebdige, 2002, p. 62-70) ou da classe média dos subúrbios dos Estados Unidos. No entanto, a combinação entre os princípios da “Atitude Mental Positiva” e da dimensão anticolonialista e antirracista do *rastafari* na música dos Bad Brains fez deles uma das peças centrais no ambiente de ebulições culturais e políticas que se via em Washington D.C. na era pós-Movimento dos Direitos Civis. Woods (2020) indica que, apesar do franco avanço do neoconservadorismo naquele período, a eleição do ativista dos direitos civis Marion Barry para a prefeitura do Distrito de Colúmbia, favoreceu para o empoderamento das camadas mais jovens e mais pobres da população negra. Barry vinha de uma tradição política e filosófica decolonial e as transformações políticas que promoveu durante sua gestão dialogavam diretamente com o que os Bad Brains vinham promovendo no *hardcore/punk*. O autor pontua:

O argumento aqui não é que Bad Brains e Barry possam ser confundidos em uma única decolonialidade negra pós-Direitos Civis, mas sim que o Bad Brains participou da criação e reprodução de um ambiente cultural no qual a política de Barry, fundamentada no empoderamento do excedente decolonial da juventude negra de classe baixa de um centro urbano do Norte [...], pôde florescer (Woods, 2020, p.7, tradução minha).

Os traços do empoderamento negro representado pelos Bad Brains são também revelados na arte da capa da fita cassete de estréia da banda (Figura 7).

Figura 7 - Capa da fita cassete *Bad Brains* (1982)



Fonte: Discogs⁸².

⁸² Disponível em <https://www.discogs.com/release/19092880-Bad-Brains-Bad-Brains>. Acesso em: 13 fev. 2025.

Ela apresenta uma imagem do *US Capitol* (Capitólio dos Estados Unidos) sendo atingido por um raio que reduz a sua cúpula a estilhaços. Essa representação monocromática da destruição da casa legislativa estadunidense é emoldurada por retângulos concêntricos que alternam as cores da bandeira da Etiópia (vermelho, amarelo/dourado e verde), elemento fortemente representativo do movimento *rastafari* jamaicano, à qual os membros dos Bad Brains aderiram concomitantemente ao punk.

No que tange à simbologia das cores empregadas na capa da fita cassete, Débora Andrade Pamplona Bezerra (2012) faz considerações bastante elucidativas. Segundo a autora, na cultura *rastafári*, a combinação dessas cores representa reverência à nação etíope, ao seu imperador Hailé Selassié e ao continente africano. As cores verde e vermelha estão também presentes nos simbolismos do movimento pan-africanista⁸³ (Bezerra, 2012, p. 161-162). Se considerarmos que a Etiópia foi o único país africano cujas lutas de resistência anticoloniais impediram sua tomada pela Europa⁸⁴ no século XX, nos daremos conta de que os grafismos da capa do álbum *Bad Brains* são perpassados por uma potente simbologia de resistência ao supremacismo branco no âmbito do *hardcore/punk*. A imagem do Capitólio sendo estilhaçado sob cores que representam o ideal de unidade na multiplicidade diaspórica africana/negra é uma provocação da qual se pode inferir a perspectiva pessimista dos integrantes da banda em relação aos direitos, às leis e a todo o ordenamento jurídico racista e segregacionista dos Estados Unidos da América.

Ainda que muitos punks não estivessem dispostos a atender às mensagens positivas dos Bad Brains como a que emerge de *Attitude*, seja por verem nelas uma descaracterização dos valores do punk, por acreditarem na violência e na negatividade como formas de resistência ou por simplesmente não a compreenderem, essas ideias transformaram muitas relações e

⁸³ O pan-africanismo é um movimento de fortalecimento das relações solidárias e das lutas comuns aos povos africanos e afrodiaspóricos, seus princípios remontam aos levantes anticoloniais dos séculos XVIII e XIX. Como produto do colonialismo, o pan-africanismo parte da perspectiva de que africanos e afrodescendentes partilham interesses em comum e, por conseguinte, devem se unir em torno de ideais de igualdade e de resistência à exploração e à opressão do patriarcado-supremacista-branco-capitalista-imperialista. Algumas correntes do pan-africanismo defendem o nacionalismo negro africano e afrodiaspórico (Adi; Sherwood, 2003, p. 3). Ainda segundo Adi e Sherwood, o pensamento pan-africanista engloba teóricos e ativistas de língua francesa e inglesa dos últimos dois séculos como W.E.B. Du Bois, Frantz Fanon, Kwame Nkrumah, Martin Delany e Malcolm X (2003, p. 3). Ver também Falola, T.; Essien, K. *Pan-Africanism, and the politics of African citizenship and identity*. Nova Iorque: Routledge, 2014.

⁸⁴ Uma parte do território costeiro etíope chegou a ser anexado pelo exército italiano por meio do Tratado de Wuchale. Nomeada Eritreia Italiana, essa foi a primeira colônia do Reino da Itália criada em 1890 no continente africano. No entanto, em 1893 o imperador Menelique II declarou o Tratado de Wuchale inválido, resultando em um conflito travado por três anos contra os italianos, do qual a Etiópia saiu vitoriosa. Desse modo, a Etiópia tornou-se a primeira nação africana a efetivamente expulsar por meio da força uma potência colonial (Edmonds, 2003, p. vii).

interações tanto em Washington, D.C. quanto nas demais cenas do punk estadunidense dos anos 1980⁸⁵. Como uma ideia que pretendia ser uma definição de objetivos a partir da crença positiva e inabalável do sujeito em si mesmo (Andersen; Jenkins, 2015, p.90), a “Atitude Mental Positiva” apregoadada pelos Bad Brains consistia em uma proposta de seguir no sentido contrário ao do niilismo e da violência que caracterizaram o punk nos Estados Unidos nos anos 1980.

O entrelaçamento desses elementos na música dos Bad Brains demonstra que a banda não assimilou o *ethos* da cultura punk de modo passivo ou pacífico na produção de suas identidades. Nesse processo se revela uma conjunção entre elementos afrodiáspóricos, uma transatlântica não apenas em sua música que agregaria elementos do *jazz*, por exemplo. Mais que isso, sua sonoridade ruidosa e agressiva que inspirou outros grupos *hardcore/punk*, escapava a qualquer tentativa rígida de classificação, além de a identidade visual do grupo ser completamente baseada em estéticas já exploradas em outras vertentes da música negra, como o *reggae*.

A adesão à filosofia da “Atitude Mental Positiva”, algo que à primeira vista pode parecer estar em choque com o *ethos* combativo do punk, se mostrou um caminho inventivo para a difusão da mensagem política dos Bad Brains. Isso não constituiu empecilho para que expressassem críticas extremamente ácidas à branquitude e à segregação racial nos Estados Unidos, além de, através de suas letras, expressarem sua situação marginal em relação às normas dominantes da sociedade estadunidense. Seguramente, a canção *Banned in D.C.*⁸⁶, também da fita cassete *Bad Brains* de 1982, revela essa faceta das masculinidades negras evidenciadas nos versos iniciais da música:

Banido em D.C. com milhares de outros lugares para ir
Vou atravessar o Atlântico nadando porque é a única coisa que posso fazer
Você, você não pode me ferir
Por quê? Estou banido em D.C.
Nós, nós temos a nós mesmos
[...]
Não estou preocupado
Não estou preocupado com o que as outras pessoas vão dizer

⁸⁵ Embora sua relação com o estilo de vida *straight edge* não fosse direta, os Bad Brains tiveram uma influência significativa na formação do movimento *straight edge*, uma subdivisão dentro do *punk* que promove a abstinência de álcool, drogas e, em alguns casos, do que se chama de “promiscuidade sexual”. O nome dessa vertente é inspirado pela música *Straight Edge* da banda Minor Threat, cujo vocalista Ian Mackaye frequentemente cita em entrevistas os Bad Brains como uma de suas maiores influências musicais e filosóficas. Embora os Bad Brains não se identificassem como uma banda *straight edge*, eles inspiraram muitos músicos e fãs com seu compromisso com a positividade mental e espiritual, conceitos que ressoaram com a filosofia *straight edge* de vida saudável e mentalidade positiva. A banda também manteve um estilo de vida relativamente saudável em seus primeiros anos, adotando o vegetarianismo, por exemplo, o que contribuiu para a associação com a ideia de evitar excessos.

⁸⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_xz2kr4ovZs. Acesso em: 12 fev. 2025.

Nós temos a nós mesmos, vamos conseguir de qualquer maneira⁸⁷
(Banned..., 1982, tradução minha).

Essa é uma letra que expressa as impressões da banda após ser proibida de tocar em diversas casas noturnas de Washington D.C., um episódio de uma série de controvérsias e desafios enfrentados ao longo da carreira da banda. A exclusão dos Bad Brains do cenário cultural *hardcore/punk* de sua terra natal resultou da combinação de muitos fatores, incluindo mal-entendidos, preconceito racial e a natureza disruptiva de suas performances. A experiência visceral e energética da banda, uma síntese da crueza revolucionária das performances do *hardcore/punk* em seus primórdios, aparentava escandalosa aos olhos da classe média branca dos Estados Unidos. O vocalista H.R. era uma figura carismática e imprevisível, alternando entre vocalizações agressivas e movimentos acrobáticos no palco, enquanto os demais músicos da banda foram capazes de criar uma base sonora agressiva e inovadora. Ao descrever o pandemônio provocado pela aparição do quarteto no cenário punk dos Estados Unidos, o artigo jornalístico “Bad Brains e a banda que transformou a técnica do jazz na agressividade do *hardcore*” (2020), de Felipe Ernani, elucida:

Ainda que não goste muito do termo “Hardcore”, a banda foi a grande pioneira em um gênero que viria a ser uma das cenas mais fortes daquela época. Mas, antes mesmo do lançamento de seu disco de estreia em 1982, o quarteto já causou polêmica o suficiente para ser banido de sua cidade natal.

Em uma época onde as rádios eram dominadas por músicas pouco aceleradas e que o *mainstream* era composto, basicamente, por bandas como o Pink Floyd, o Led Zeppelin, os Eagles e tantos outros do gênero, o Bad Brains surgiu como um verdadeiro susto.

“Pay to Cum” (“Pague Para Gozar”, em português), com pouco mais de 1 minuto de duração e uma pegada extremamente rápida e poderosa, foi o primeiro single lançado em 1980 pelos caras e chocou por, além de tudo, ter uma técnica instrumental digna da virtuosidade de muitos grupos da época.

A confusão — e o incômodo com quatro negros chamando atenção em uma cena predominantemente branca — foi tão grande que, como falamos acima, o Bad Brains acabou banido de todas as casas de shows de Washington. Por isso, eles tiveram que se mudar e, realocados em Nova York, escreveram seu maior sucesso até hoje justamente sobre isso: “Banned in D.C.”, ou “Banido em D.C.”, em português (Ernani, 2020, online).

As experiências que emergem dessas letras dos Bad Brains, aliadas às pressões raciais e sociais que lhes foram impostas, conforme elucidado por Ernani, revelam-se como um intrincado mosaico de resistência e reinvenção identitária. A ética que envolve a “Atitude Mental

⁸⁷ “Banned in D.C. with a thousand other places to go / Gonna swim across the atlantic 'cause that's the only thing I can do / You, you can't hurt me / Why? I'm banned in D.C. / We, we've got ourselves / [...] / Not worried / Not worried about what the other people are gonna say / We got ourselves, we're gonna make it anyways (Banned..., 1982).

Positiva” adotada pela banda não necessariamente coincide com as formas mais comuns de expressão de raiva no *harcore/punk*. Nesse sentido, Woods (2020) comenta:

A consequência dessa dedicação à “Atitude Mental Positiva” foi a declaração de autonomia coletiva, algo que se tornaria mais evidente na música *Banned in DC*. Em vez de tentar destruir o governo, a cultura e a estrutura de DC, aos quais se opunham, eles construíram um espaço alternativo inteiramente fora da cidade (2020, p.7, tradução minha).

A trajetória do grupo, portanto, não se limita à esfera musical. Ela transcende, convertendo-se em um ato político e existencial de desafio às estruturas hegemônicas que buscam enquadrar e definir o que significa ser um homem negro nos Estados Unidos nos anos 1980. Essa resistência não é meramente reativa, mas sim uma construção ativa de subjetividades que complexificam e expandem os significados da negritude masculina em um contexto social marcado por opressões históricas e sistêmicas (Neal, 2015, p. 28). Nesse sentido, os Bad Brains não apenas desafiam as expectativas externas, mas também se engajam em um processo contínuo de autodefinição, que reverbera tanto em suas composições quanto em suas performances.

Imagens de homens negros como expatriados ou degredados, como as que os Bad Brains se apropriam na letra de *Banned in D.C.*, emergiram em contextos com o do pós-escravidão nos Estados Unidos no século XIX. Se em tempos passados os linchamentos, o mito do estuprador negro e a segregação racial cumpriam o papel de materializar a alienação e separação entre negros e brancos (Davis, 2016, p. 188), a agenda neoconservadora da Era Reagan usava a retórica da restauração de valores tradicionais, da família nuclear, da religião e da moralidade branca para obter efeitos semelhantes. Reagan abraçou essa agenda, apoiando movimentos conservadores em questões como oposição ao aborto, críticas ao feminismo radical e recusa em reconhecer os direitos da comunidade LGBTQIAP+ e da população negra. Alinhado com os ideais do neoconservadorismo,

[...] o governo Reagan procurou reverter e deslegitimar os movimentos sociais, sobretudo negros e mulheres, movendo uma série de ataques contra os direitos civis. Como lembra Wilentz, no caminho para Casa Branca, Reagan apelou para estratégia de Lei e Ordem, inaugurada por Richard Nixon, para conquistar os votos dos brancos conservadores no Sul e alienar politicamente trabalhadores brancos e católicos conservadores no Norte. Em 1980, Reagan começou a campanha eleitoral em Neshoba County, no Mississippi, aonde três ativistas pelos direitos civis foram brutalmente assassinados em 1964. Para os bons entendedores, Reagan deixou claro que estaria ao lado daqueles que desejavam reverter as leis que garantiam os direitos civis, ainda que, em certos momentos, evocasse a tolerância e a harmonia racial (Moll Neto, 2021, p.23)

Durante os anos 1980, Washington, D.C., como o centro político dos Estados Unidos, estava profundamente influenciada pela agenda neoconservadora de Ronald Reagan. Isso incluía uma ênfase em lei e ordem, moralidade tradicional e patriotismo. A administração Reagan promoveu políticas duras contra comportamentos considerados disruptivos ou antissociais. Isso pode ter criado um ambiente menos tolerante com expressões culturais radicais, como o *hardcore/punk* no qual os Bad Brains estavam inseridos. Em um contexto de tensões raciais e conservadorismo crescente, a presença de uma banda punk negra com uma mensagem radical foi vista como duplamente ameaçadora por autoridades e setores da sociedade.

Para muitos, a explosão *hardcore* representada pelos Bad Brains era mais do que música, era expressão de protesto e insubordinação que atacava diretamente os valores basilares da sociedade estadunidense, algo que autoridades e setores conservadores enxergavam como uma ameaça. Essa percepção frequentemente resultava em censura velada ou explícita, com a banda sendo impedida de se apresentar em certos locais. Não existiu, de fato, um banimento oficial dos Bad Brains de Washington D.C. A questão era que a banda passou a sofrer represálias tanto por conta de suas performances incendiárias, que muitas vezes foram vistas como um perigo à ordem pública, quanto por questões relacionadas a conflitos com promotores, donos de casas de show, *skinheads* neonazistas e, especialmente, com a polícia. Sobre isso, o relato minucioso feito por Andersen e Jenkins (2015) registra que esses conflitos surgiram em quase todos os lugares nos quais a banda se apresentou nos anos de eclosão do *hardcore/punk* nos Estados Unidos. Ao mencionarem um *show* agenciado pelo produtor Mo Sussman, que seria realizado em uma fazenda no interior do estado da Virgínia, os autores informam:

Na área rural da Virgínia, [...], o Bad Brains não carregava uma aura de músicos de vanguarda; eles aparentavam “subversão”. Para a polícia, homens negros de dreadlocks eram sinônimo de drogas e armas, por isso colocaram a fazenda sob vigilância e prepararam uma batida. [...] Os policiais prenderam Jenifer, Dr. Know e alguns amigos (HR e Earl Hudson não estavam na fazenda). Mas não havia armas. Havia apenas uma muda de maconha plantada num vaso, mas nada de drogas pesadas. Quando Sussman deixou claro que iria denunciar o uso excessivo de força da polícia, as acusações foram retiradas (Andersen; Jenkins, 2015, p. 101-102).

Ainda segundo Andersen e Jenkins, uma *gig* realizada no Lincoln Park, nas proximidades do Capitólio dos Estados Unidos foi impedida de prosseguir também após uma intervenção policial:

“A polícia ficou circulando com cavalos”, recorda-se Jenifer. “E o HR dizendo coisas como ‘Por que não podemos ficar numa boa e fazer nosso show, sem que ninguém fique nos oprimindo?’ Finalmente chegou um policial, desligou a porra toda e disse:

‘Vão embora daqui! Acabou o show!’ Parecia que eles não queriam que as coisas acontecessem pra gente em DC”.

A música “Banned in DC” (“Proibidos em DC”) foi feita pouco após esse acontecimento, e expressava uma raiva direta contra os clubes que fecharam as portas para a banda (Andersen; Jenkins, 2015, p. 73).

A faixa *Joshua's Song*⁸⁸, incluída em *Rock For Light* (1983), segundo álbum dos Bad Brains, proclama a perspectiva da banda de constituir resistência a essas tensões. Os enunciados dessa música sintetizam a afirmação e autodefinição de homens negros que se projetam em cenários de revolução, luta e mudança:

Vamos ter que estabelecer o limite
Vamos ter que libertar nossas vidas
É hora de lutarmos e morreremos
Desta vez por nós, e você sabe por que
Com a revolução no ar
E pessoas se transformando em todos os lugares
Avance agora
Não precisa se esconder⁸⁹
(Joshua's..., 1983, tradução minha).

Aqui se torna mais evidente um imperativo ético e político que perpassa as masculinidades negras que também permeiam os enunciados das canções mencionadas anteriormente. *Joshua's Song* funciona como um convite para que se transcenda a passividade e se assuma um posicionamento firme diante de circunstâncias opressivas ou injustas. É óbvio que a mensagem da música é passível de ser aplicada de uma maneira mais abrangente, mas é igualmente inegável que é, de fato, um discurso em que homens negros estão demarcando o limiar entre a tolerância e a resistência, entre a complacência e a insurgência. A ideia de “estabelecer um limite” representa o momento em que esses homens, individual ou coletivamente reconhecem a insustentabilidade do *status quo* e decidem, de maneira consciente e deliberada, romper com estruturas de dominação que perpetuam desigualdades ou silenciam as suas vozes.

Além disso, o tom da letra é marcadamente belicoso, ou seja, carregado de um espírito de luta, conflito e resistência. Esse tom é construído por meio de escolhas lexicais, imagens e estruturas que evocam um senso de urgência, revolta e disposição para o confronto. A ideia de “lutar e morrer”, evocada no terceiro verso, projeta uma masculinidade que se caracteriza por

⁸⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dDyAyocNr70>. Acesso em: 13 fev. 2025.

⁸⁹ “We're gonna have to draw the line / We're gonna have to free our lives / It's time for us to fight and die / This time for us and you know why / With revolution in the air / And people changing everywhere / Step forward now / No need to hide” (Joshua's..., 1983).

uma disposição extrema, quase sacrificial, para defender uma causa. De modo complementar, a menção ao conceito de “revolução” na música remete ao conflito e à transformação radical e violenta. São imagens que contribuem para um tom de insurreição e para o empoderamento do homem negro, reforçando a ideia de que o momento é de confronto e não de conciliação.

Assim, as imagens que aparecem na faixa *Joshua's Song* e nas canções analisadas anteriormente projetam no *hardcore/punk* uma identidade masculina negra que se confunde com a imagem de um sujeito insurgente, rebelde ou revolucionário, deslocando-a das margens para o centro do cenário cultural do punk estadunidense. A postura bélica e de confronto que se revela em *Joshua's Song* é, sem dúvida, característica marcante da ética *hardcore/punk* e, nos Estados Unidos dos anos 1980, os setores mais retrógrados viram essa movimentação como um prenúncio da decadência de um ordenamento opressivo historicamente instituído. A grande mídia estadunidense, por exemplo, tem recorrentemente marginalizado essas expressões, rotulando-as como violentas ou antissociais, focando na estética chocante e nas performances agressivas para justificar a difusão de perspectivas estereotipadas sobre o *hardcore/punk* (Alcântara, 2021, p. 132-133). Muito disso, ousa afirmar, é decorrente da recusa da comunidade *hardcore/punk* em ceder à cartilha de valores ditada pelo patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense. Nesse sentido, o *hardcore/punk* seguiu pelo caminho de cada vez mais exacerbar suas visões políticas radicais no contexto da Guerra Fria e da Era Reagan. Como bem diz Bolt,

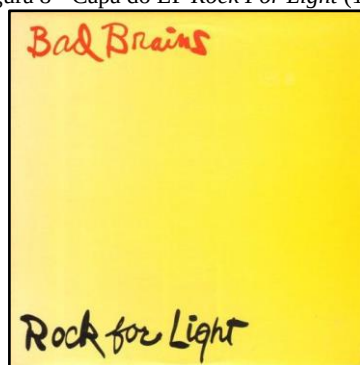
O *hardcore* está intrinsecamente ligado à filosofia política anarquista. Ele promove princípios que podem parecer paradoxais à primeira vista, como a combinação entre individualidade irrestrita e responsabilidade coletiva. Para muitos que não estão familiarizados com a cena *hardcore*, os shows podem parecer brutais e violentos, quando na realidade nada poderia estar mais distante da verdade. Ao ouvir a palavra “*hardcore*”, muitos associam automaticamente a raiva, agressividade e caos (assim como provavelmente fazem ao ouvir a palavra “*anarquia*”). No entanto, quando alguém se dedica a compreender a cena *hardcore* e os valores que ela convida seus participantes a abraçar, torna-se evidente que seu foco está na liberdade, igualdade e solidariedade — os três pilares sobre os quais a filosofia política anarquista tem sido historicamente construída (2016, p. 5-6, tradução minha).

Ellison (2020) indica pressupostos históricos que destacam o temor da sociedade estadunidense em relação à emergência de gêneros musicais em que o homem negro exerce rebeldia, se autodefine e vislumbra uma revolução, tal qual assinalado por *Joshua's Song* e pelo *ethos* anarquista do *hardcore/punk*. A popularização do *jazz* e a assimilação da pose rebelde dos músicos negros por jovens brancos nos anos 1920, por exemplo, culminou em manifestações de reacionarismo por parte das gerações anteriores:

Os mais velhos, [...], tendiam a não gostar; muitos, tanto negros quanto brancos, achavam que era barulhento, mal tocado e indecente, além de associarem o gênero aos clubes noturnos. Como o jazz também era geralmente tocado em áreas habitadas por afro-americanos, muitos críticos brancos da música acreditavam que ela estava "africanizando" a vida cultural dos Estados Unidos e destruindo os valores e o gosto da América branca. Alguns americanos rejeitavam o jazz devido à sua ligação com os centros urbanos. Com a migração da população do campo para a cidade, certos setores temiam a natureza disruptiva, imoral e isoladora das cidades, assim como os sons rebeldes que acompanhavam a vida noturna urbana (Ellison, 2020, p. 18-19, tradução minha).

O surgimento do *hardcore/punk* nos Estados Unidos nos anos 1980 compartilha elementos desse receio histórico destacado por Ellison. Assim como o *jazz* nos anos 1920 foi associado à desordem e à ameaça à moralidade tradicional, o *hardcore/punk* foi percebido como um som agressivo e perturbador, ligado a jovens insurgentes, rebeldes ou revolucionários nos anos 1980. Ambos os gêneros provocaram reações conservadoras, sendo vistos como expressão de decadência cultural. No caso do *hardcore/punk*, a crítica veio da mídia e de setores políticos conservadores que o associavam à violência e ao niilismo (O'Hara, 2005, p. 47-51), refletindo um padrão recorrente de receio diante de formas musicais insurgentes. Essa dinâmica se torna ainda mais intensa quando se trata das masculinidades negras no punk, que, além de subverterem as normas raciais e culturais, representam uma ameaça direta ao *establishment* estadunidense. O corpo negro masculino, já historicamente construído como perigoso e incontrolável, ao se inserir em um movimento contracultural como o *hardcore/punk* por meio de bandas como os Bad Brains, amplifica as ansiedades sociais, expondo as contradições do discurso hegemônico sobre raça, violência e dissidência.

Figura 8 - Capa do LP *Rock For Light* (1983)



Fonte: Discogs⁹⁰.

No que diz respeito às escolhas estéticas observadas na capa *Rock For Light* (Figura 8), os Bad Brains adotaram uma simbologia mais econômica e austera se comparado à sua primeira

⁹⁰ Disponível em <https://www.discogs.com/master/25239-Bad-Brains-Rock-For-Light>. Acesso em: 14 fev. 2025.

fita cassete. No entanto, ela não deixa de remeter aos elementos da cultura *rastafari*, da bandeira etíope e do pan-africanismo presentes na capa da fita cassete de estréia da banda.

Quanto a esses elementos estéticos, Rabelo (2006) menciona que eles remetem tanto às cores oficialmente adotadas pela Universal Negro Improvement Association (UNIA) de Marcus Garvey em 1920, remetendo à luta e a identidade da diáspora africana, quanto às simbologias presentes na bandeira etíope, centrais na filosofia *rastafari* por seus significados religiosos e anticoloniais. A capa apresenta um fundo amarelo vibrante, com o nome da banda em vermelho e o título em preto, evocando uma estética minimalista, mas carregada de significados. O amarelo remete à luz e à espiritualidade (Rabelo, 2006, p. 394-395), alinhando-se ao título do álbum e à influência *rastafari* da banda, o vermelho, frequentemente associado ao sangue e à resistência na iconografia pan-africanista, reforça a conexão da banda com essa tradição. Por fim, a cor preta é referente à “cor da nobre e distinta raça a qual pertencemos” (UNIA Apud Rabelo, 2006, p. 170). Já a tipografia crua e manuscrita sugere a urgência e a energia do *hardcore/punk*, demonstrando os hibridismos únicos da identidade do Bad Brains.

O tom belicoso da letra de *Joshua's Song* não é apenas um recurso estilístico, mas uma ferramenta de mobilização. Ele serve para inspirar coragem, convocar à ação e transmitir a gravidade do momento. Combinadas à musicalidade veloz e agressiva do *hardcore/punk*, as texturas sonoras de *Joshua's Song* criam uma sensação de urgência e inquietação. A cadência acelerada reflete a intensidade emocional do momento descrito na letra, como se a música estivesse correndo contra o tempo, ecoando a necessidade de ação imediata. O ouvinte é arrastado pela distorção pesada das guitarras, combinada com a batida incisiva da bateria e os vocais raivosos, criando uma atmosfera sonora que é, por si só, belicosa. Esses elementos criam uma corrente sonora, quase como que convocando o ouvinte a se mover, a agir, a não ficar parado. Ao utilizar linguagem e imagens que evocam conflito e resistência, a letra posiciona o ouvinte como parte de um movimento maior, que exige engajamento ativo e disposição para enfrentar desafios. Esse tom reflete a urgência e a intensidade de um contexto social ou político em que a passividade não é mais uma opção. Em um certo momento da carreira da banda, a militância se tornou mais evidente na estética, nas letras e nas entrevistas da banda. Em certo momento, HR passou a declarar mais abertamente seu compromisso com as lutas de grupos subalternizados e sua preocupação com questões humanitárias. Também escreveu músicas com títulos sugestivos como *Let's Have a Revolution* e *Riot Squad* e adotou uma indumentária militar em conformidade com esse discurso (Andersen; Jenkins, 2015, p. 180).

De acordo com Ross (2022), as históricas lutas negras nos Estados Unidos interseccionam gênero e raça de modo a alimentar esse imaginário social em que ativistas, militantes e líderes negros são representados como verdadeiros combatentes, sujeitos de ímpeto bélico que, de algum modo, encarnam estéticas e posturas militarizadas. Ainda segundo o autor, nos anos 1960 e 1970 com o *Black Power* nos Estados Unidos, essa analogia ganhou contornos ainda mais marcantes, com grupos como os Panteras Negras adotando uma postura militarizada, inspirada em unidades insurgentes, enquanto nacionalistas negros utilizavam retórica e simbologia bélica para mobilizar suas comunidades. Muitas vezes, as estratégias não violentas adotadas por ativistas de outros movimentos foram percebidas como expressões de uma “conduta efeminada” (Ross, 2022, p. 35). Nessa perspectiva, a resistência não violenta proposta por líderes como Martin Luther King Jr. muitas vezes foi vista como uma expressão de passividade em uma conotação bastante similar à que se usa para desqualificar o homossexual penetrado ou passivo.

Apesar das mensagens positivas difundidas pelos Bad Brains, que conclamavam a união da juventude no *hardcore/punk* e o enfrentamento da opressão sistêmica neoconservadora na Era Reagan, o direcionamento adotado pela banda ao longo dos anos 1980 é indicativo das contradições tanto das políticas radicais da cultura punk (Duncombe; Tremblay, 2011) quanto dos processos de produção das masculinidades negras (Gray, 1995, p. 401-402). Para além de remeter a práticas e estéticas revolucionárias hipermasculinas em sua música, a aproximação da banda com o rastafarianismo foi um fator que a inclinou para perspectivas homofóbicas, questão profundamente arraigada aos valores dessa religião (Rabelo, 2006, p. 479; Araujo, 2021, p. 132).

Nesse sentido, a canção mais representativa desse tipo de discurso na discografia da banda é *Don't Blow Bubbles*⁹¹, sexta e última faixa do lado B do álbum *Quickness*, lançado em 1989 por meio do selo fonográfico Caroline Records. Certamente, essa faixa é uma das mais controversas da história do *afro/black punk* (Orue, 2020, online). Sua letra tem um teor homofóbico muito evidente, baseado em visões preconceituosas em relação a pessoas LGBTQIAP+, a portadores do vírus HIV e potenciais doentes de AIDS. Em suma, a letra estabelece uma ligação intrínseca entre a homossexualidade e a AIDS, atribuindo a esses grupos a responsabilidade pela disseminação da doença na década de 1980 e repercutindo estigmas amplamente disseminados no período, quando o avanço da doença foi fortemente associado, de

⁹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gklyh4DnAs0>. Acesso em: 13 fev. 2025.

maneira discriminatória, à comunidade gay (Ryan, 2003, p. 16). A letra é carregada de metáforas e de um vocabulário entrecortado por gírias e expressões locais de difícil tradução direta. Por essa razão, a fim de evitar incorrer em distorções de sentidos e significados, optei por analisá-la a partir do original em língua inglesa. O trecho inicial da letra, cuja performance vocal simula um “eu” lírico alarmado e de atitude um tanto sarcástica diz:

Hey, did you see that?
Wanna blow the - (don't blow!)
Don't blow no bubbles, damn
Don't blow no bubbles
Don't blow no troubles
(Don't..., 1989).

A compreensão da mensagem da música nesse trecho requer foco na expressão *to blow bubbles*⁹². Embora esse não seja um termo amplamente documentado, uma consulta que fiz com alguns punks estadunidenses revelou que ela faz parte da linguagem de certos grupos e culturas do *underground* dos Estados Unidos. Trata-se de uma gíria metafórica cujo significado implícito dentro desse contexto faz referência à prática do sexo oral. Sendo a tradução literal da expressão algo como “soprar bolhas”, o termo parece derivar do efeito visual ou sonoro que pode ocorrer quando alguém está soprando ar ou usando a boca de uma certa maneira no ato do sexo oral. Uma das acepções do verbete no Urban Dictionary⁹³ sugere que se trata de um jogo de palavras, uma expressão de duplo sentido que se refere a uma ejaculação bucal (Blowing..., 2021). Considerando que o tom adotado na letra é de condenação em relação a essas e outras práticas sexuais, uma análise mais cuidadosa da narrativa vai revelando as camadas da perspectiva homofóbica que a perpassa. Tal constatação se reforça quando se leva em conta que a religião *rastafari*, da qual os Bad Brains se tornaram adeptos, baseia muitas de suas crenças no Antigo Testamento da Bíblia, que contém passagens interpretadas como condenatórias da homossexualidade. O Movimento Rastafari, seguindo essas interpretações, vê a homossexualidade como antinatural e alimenta um padrão de masculinidade definido através de uma longa tradição de rejeição e hostilidade à homossexualidade, traço marcante da religião

⁹² *Don't blow no bubbles* é uma gíria composta por uma expressão idiomática que não segue a lógica da tradução direta. No Urban Dictionary, os verbetes *blowing bubbles*, *bubble blowing*, *bubble blower* e *spunk bubble blower* aparecem associados à prática de sexo oral ou a outras práticas sexuais que envolvem o esperma, conotando sentidos machistas ou homofóbicos em muitos casos. Assim, foi possível inferir que a expressão *Don't blow no bubbles*, que dá título à canção ora analisada, corresponde a uma forma de dizer “não seja gay”. Ver <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=bubble%20blower>. Acesso em 13 fev. 2025.

⁹³ Disponível em <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=blowing%20bubbles>. Acesso em: 13 fev. 2025.

que os Bad Brains aderiram (Araujo, 2018, p. 156). Nos trechos a seguir, a perspectiva religiosa que amolda as masculinidades dos membros da banda emerge da seguinte maneira:

In time before there was no cure
Now through his will it's healed for sure
(Trash pits, trash pits, trash pits)
Away
It's not the weather, we've got P.M.A
We know you can do anything
And no thought withheld from thee
So here I beseech thee
Always request and declare
[...]
Ask Jah and he'll make the change
We know you can do anything
And no thought withheld from thee
So here I and I said to thee
To always request and declare
(Don't..., 1989).

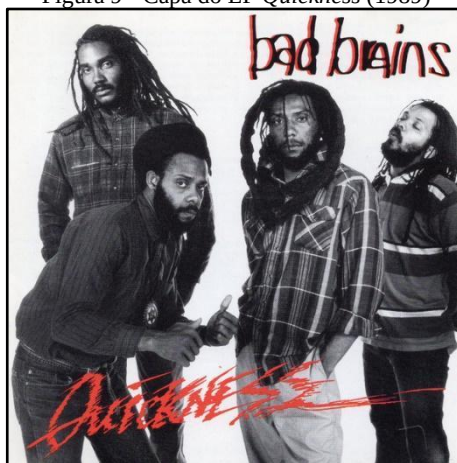
À primeira vista, a linguagem alegórica e revestida de uma positividade aparente que se observa nesse trecho deixa implícito o teor homofóbico da mensagem. Considerando esses fundamentos, baseados nos dogmas rastafaris que condenam a homossexualidade, a interpretação dos versos adquire uma dimensão mais complexa e problemática. A linha *In time before there was no cure* (“Antes não havia cura”) é uma referência à AIDS, frequentemente associada, de forma preconceituosa e estigmatizante, à comunidade LGBTQ+ durante os primeiros anos da epidemia nos anos 1980. O verso *Now through his will it's healed for sure* (“Agora, pela sua vontade, está definitivamente curado”) pode refletir a crença de que a cura ou a solução para a AIDS estaria alinhada com a vontade divina (Jah), mas também pode carregar uma conotação moralista, sugerindo que a doença seria um castigo ou uma consequência de comportamentos considerados “impuros” ou “pecaminosos” pela doutrina rastafari, como a homossexualidade.

Aqui há um discurso claro de culpabilização da comunidade LGBTQIAP+ pela disseminação da AIDS nos anos 1980. Some-se a isso o fato de que o teor anti-gay da letra foi confirmado pelo guitarrista Dr. Know, que declarou que ela foi escrita como uma “advertência raivosa para os homossexuais” (Kthejoker, 2004, online). Quando se considera que mais de cem mil casos de contaminação pelo vírus HIV eram relatados nos Estados Unidos (Johnson, 2020, online) no final dos anos 1980 e que, em tom alarmista, a mídia noticiava o surgimento de um novo “câncer homossexual” de uma “praga gay” (Power, 2011, p. 31), nota-se o

alinhamento dos Bad Brains a masculinidades cúmplices⁹⁴ do patriarcado branco estadunidense.

Don't Blow Bubbles é, assim, construída como um reflexo das tensões entre a espiritualidade *rastafari* e as questões de gênero e sexualidade, bem como efeito das complexas dinâmicas das masculinidades negras. Nesse ponto, considero importante chamar atenção também para as estratégias de estilização do corpo adotadas pelos membros dos Bad Brains após a conversão à religião *rastafari*. Na capa de *Quickness*, Darryl Jenifer, Dr. Know, HR e Earl Hudson se distanciam da estética e da indumentária dos primeiros anos da banda, fundamentada em muitos elementos do punk para provocar impacto visual e simbólico (Figura 9).

Figura 9 - Capa do LP *Quickness* (1989)



Fonte: Discogs⁹⁵.

Essa variação identitária dialoga com a questão dos processos de singularização sobre os quais Guattari e Rolnik (1996) teorizam: agora envolvidos de modo profundo com a cultura *rastafari*, os membros da banda ostentam *dreadlocks*, como que afirmando a autenticidade de uma identidade negra e alinhada com os princípios normativos da religião que adotaram. Essas estilizações nunca são fixas, elas variam de acordo com diferentes lugares e épocas (West, 1994, p. 107). Ou seja, entrelaçada com o discurso do rastafarianismo propagandeado nas letras e nas

⁹⁴ Segundo Kuch e Dittrich (2023), “as denominadas *masculinidades cúmplices* abrangem um conjunto de práticas desempenhadas por homens que constroem, em alguma medida, uma ligação com o projeto hegemônico, contudo, não necessariamente representam esse modelo” (p. 159). Trata-se de modelos de masculinidade que não se enquadram totalmente na masculinidade hegemônica, mas ainda se beneficiam dela. Esses homens não dominam diretamente, porém reforçam e sustentam as hierarquias de gênero. Assim, mesmo sem representar o modelo hegemônico, mantêm seus privilégios dentro da estrutura patriarcal. Por exemplo, em um grupo de amigos, um homem pode adotar o comportamento de não fazer piadas machistas, mas também de não repreender quando os outros fazem, permitindo que o comportamento misógeno persista.

⁹⁵ Disponível em <https://www.discogs.com/master/25199-Bad-Brains-Quickness>. Acesso em: 13 fev. 2025.

músicas, a capa informa “outros modos de ser, outras formas de perceber, sentir e de se relacionar com o mundo” (Alcântara, 2024, p. 300) sendo agenciados pelos membros do Bad Brains ao longo do tempo. Consequentemente, isso evidencia a dimensão estética de uma transformação de suas identidades enquanto homens negros.

A homofobia presente na letra está enraizada em interpretações rígidas de textos bíblicos e em dogmas religiosos que condenam a homossexualidade, muitas vezes reforçando normas tradicionais de gênero que associam a masculinidade negra a estereótipos de heterossexualidade, força bruta e dominação (Santos, 2017, p. 58). Essa perspectiva, no entanto, ignora as complexidades sociais e biológicas da AIDS, perpetuando estigmas e contribuindo para a marginalização de comunidades já vulneráveis, incluindo homens negros LGBTQIAP+, que enfrentam uma dupla opressão: o racismo e a homofobia. É no último refrão da canção, vociferado em um tom mais agressivo e veemente, que esses sentidos emergem de modo mais explícito:

Don't blow no bubbles
(That's the way we can stop the AIDS)
Don't blow no spikes
Don't blow no fudge buns
Ask Jah and he'll make the change
(Don't..., 1989).

A narrativa se torna assim mais direta e aberta, remetendo a um tom de alerta sobre se afastar de práticas que, na perspectiva do narrador, são de risco. *Fudge buns*⁹⁶ é uma expressão pejorativa para sexo anal, pode ser entendida como um eufemismo depreciativo direcionado a práticas sexuais que eram frequentemente associadas a homens gays durante a crise da AIDS nos anos 1980. Já *spikes* (“espinhos”) se refere ao uso de drogas injetáveis, uma vez que o termo é também uma gíria para as agulhas usadas para injetar drogas como a heroína. Nessa passagem persiste o tom de alerta em relação a essas práticas e, por fim, o discurso religioso retorna no verso *Ask Jah and he'll make the change* (“Peça a Jah e ele fará a mudança”), denotando uma visão de que tanto a homossexualidade quanto o uso de drogas são práticas “abomináveis”. Essa é uma visão que reforça uma masculinidade heteronormativa que exclui e estigmatiza corpos e identidades que fogem ao ideal de homem negro forte, saudável, viril e heterossexual. Essa postura, embora enraizada em uma luta legítima por libertação racial na qual o rastafarianismo

⁹⁶ O verso original (*Don't blow no fudge buns*) é outra gíria que se refere às nádegas ou ao sexo anal. A expressão é de difícil tradução literal, pois reflete sentidos profundamente enraizados na cultura local de certas localidades dos Estados Unidos, sem equivalências diretas na língua portuguesa. Ver <https://greensdictofslang.com/entry/mjzp6zi>. Acesso em 14 fev. 2025.

está enredado, acaba por reproduzir opressões, evidenciando as contradições inerentes às construções identitárias no contextos de resistência cultural do *hardcore/punk* no qual os Bad Brains estiveram inseridos. Em certo sentido, a canção reflete um padrão de masculinidade que busca reafirmar sua "pureza" ou superioridade moral, e acaba reforçando dinâmicas de exclusão e discriminação. Ao culpabilizar a comunidade LGBTQIAP+ pela disseminação da AIDS, a letra reproduz discursos que posicionam a masculinidade heterossexual como o "normal" e "saudável", enquanto marginalizam qualquer expressão de gênero ou sexualidade que fuja dessa norma.

Ao adotar de modo mais aberto as posições conservadoras que emergem em *Don't Blow Bubbles*, os Bad Brains se transformaram em alvo de muitas críticas na cena *hardcore/punk* dos Estados Unidos nos anos 1980. Mesmo se dizendo compromissados em difundir sua mensagem baseada na "Atitude Mental Positiva", os Bad Brains – e em especial o vocalista H.R. – tiveram diversas vezes suas crenças homofóbicas questionadas e combatidas, uma vez que eram incompatíveis com os valores de resistência contracultural que muitos no movimento defendiam. O *hardcore*, apesar de suas contradições internas, sempre teve como fundamento a diversidade e a inclusão. Assim, a rejeição ao discurso conservador da banda refletiu um esforço de parte da cena em combater opressões dentro de seu próprio espaço. Com a banda tendo se tornado adepta do Movimento Rastafari e por ferozmente abominar gays e lésbicas (Andersen; Jenkins, 2015, p. 138), os conflitos tanto com o público quanto com outras bandas punks contemporâneas se tornaram incontornáveis.

Quanto a isso, a contenda entre HR e Dave Dictor, vocalista do grupo *hardcore/punk* anarquista M.D.C., de Austin, Texas, é exemplo notório. Dictor e sua banda, conhecida por suas posições políticas revolucionárias, incluindo apoio aos direitos LGBTQIAP+, criticara publicamente os Bad Brains por seus comportamentos e declarações acerca de homossexuais. A postura dos Bad Brains era incompatível com os valores defendidos pelo M.D.C., um grupo que sempre assumiu posicionamentos veementemente críticos quanto às injustiças sociais, preconceitos e quaisquer formas de discriminação dentro e fora da cena *hardcore/punk*. Considere-se também o fato de o próprio Dictor não se importar com os rumores sobre sua sexualidade e ser autor de músicas com versos como *What makes America so straight and me so bent? / [...] / You know they call me a queen / Just another human being* ("O que faz a América tão hétero e eu tão bicha? / [...] / Você sabe que eles me chamam de rainha / Apenas mais um ser humano") (Ensminger, 2009, online).

É uma fala do próprio H.R. acerca das discordâncias com os membros do M.D.C. que confirma suas perspectivas homofóbicas, reforçadas após a banda passar a seguir os preceitos religiosos do *rastafari*:

Os caras do M.D.C. vieram falar conosco [...]. Eles ficavam dizendo que os gays não tinham direito, que eram perseguidos... Falamos com o Dictor sobre fornicação, e que homossexualidade era a Babilônia. Ele disse que eu era hipócrita, porque falava de união mas não queria me unir com os bichas. E aí a coisa ficou muito séria (Andersen; Jenkins, 2015, p. 139).

A declaração de H.R. oferece um contundente retrato das dinâmicas de masculinidades negras que se alinham a discursos homofóbicos e hegemônicos, reforçando estruturas patriarcais e excludentes. Ao associar a homossexualidade à "Babilônia" — termo que, no contexto religioso *rastafari*, simboliza corrupção e desordem —, revela uma tentativa de legitimar a marginalização de indivíduos LGBTQIAP+ a partir de uma moralidade heteronormativa e religiosa. Essa postura, enraizada em um modelo de masculinidade hegemônica, opera mantendo o *status quo* de poder masculino, ao mesmo tempo em que nega a possibilidade de solidariedade entre grupos oprimidos. A acusação de hipocrisia dirigida por Dictor a H.R., por não se "unir com os bichas", expõe a tensão entre uma retórica de união presente no *ethos hardcore/punk* e práticas de exclusão baseadas nos dogmas da religião *rastafari*. Essa tensão evidencia o fato de que o *hardcore/punk* não passa incólume à produção de masculinidades cúmplices do patriarcado, perpetuando hierarquias sociais e afetando tanto homens negros heterossexuais quanto aqueles que desafiam as normas de gênero e sexualidade.

Ainda que as bases judaico-cristãs da religião *rastafari* sejam mescladas à valorização das culturas de África e na luta anticolonial e contrária aos modelos civilizatórios opressivos branco-europeus, os posicionamentos homofóbicos de H.R. amoldados por sua religião refletem a complexidade das interseccionalidades, onde raça, gênero, sexualidade e religião se entrelaçam de modo a produzir identidades múltiplas e complexas. Assim, essas perspectivas de H.R. e dos Bad Brains assinalam que mesmo homens negros conscientes de sua negritude, que se posicionam como antirracistas, anticapitalistas e críticos de um ordenamento social opressivo, podem reproduzir valores das masculinidades hegemônicas patriarcais, perpetuando discursos e práticas homofóbicas e misóginas. Essa dinâmica evidencia como as estruturas de poder, embora desafiadas em suas dimensões raciais, continuam a operar de forma sutil e internalizada nas relações de gênero e sexualidade.

Em toda a história das lutas da comunidade afro-americana e, sobretudo, na segunda metade do século XX com o Movimento dos Direitos Civis, o *Black Power*, bem como no

interior de organizações como o Partido dos Panteras Negras, essa dinâmica de reprodução da homofobia tem sido observada nas identidades de grande parte dos homens negros (Porter, 2012, p. 365). E, no caso dos Bad Brains, se embasar nos fundamentos rígidos de uma religião conhecida por uma postura tradicionalmente negativa sobre a homossexualidade foi, aos poucos, se revelando nas expressões de identidade e na música da banda.

Outra das ocasiões nas quais as identidades dos integrantes da banda se revelaram alinhadas a perspectivas homofóbicas envolveu a banda Big Boys, do Texas, um grupo recorrentemente citado como sendo um dos primeiros do *queercore*. Segundo, Nathan Leigh (2019), após o término de um show, H.R. teria iniciado uma confusão com “Biscuit”, vocalista dos Big Boys, por ele ter supostamente se insinuado sexualmente. Muitas versões para o ocorrido têm sido contadas ao longo dos anos, mas a versão que Leigh conta é a seguinte:

Depois de se acalmar, H.R. pediu a Biscuit que conseguisse um saco de maconha de 40 dólares, prometendo pagar no dia seguinte. As duas bandas seguiram para a casa do guitarrista do Big Boys, Tim Kerr, para dormir. O restante da noite foi constrangedor, mas sem incidentes. [...]

Na manhã seguinte, os caras do MDC (*Millions of Dead Cops*) apareceram e reacenderam a tensão. Dessa vez, virou uma briga generalizada. Kerr tinha algumas obras de arte queer expostas com destaque em seu apartamento, e os membros do Bad Brains se sentiram desconfortáveis em permanecer ali. A tensão explodiu para além de H.R. e Biscuit. O que na noite anterior parecia um mal-entendido se transformou em uma gritaria desenfreada no quintal da frente, com todos do Bad Brains (exceto Earl) vociferando discursos apocalípticos, enquanto Dave Dictor, vocalista do MDC, revidava com comentários bem racistas para piorar a situação.

A briga foi contida antes de se tornar física, mas, ao sair, H.R. entregou a Biscuit um envelope que todos presumiram estar cheio de dinheiro para pagar a maconha. Em vez disso, era um manifesto de várias páginas condenando a cultura queer, terminando com (dependendo de quem conta a história): “...queimem no inferno. Assinado: Bad Brains” ou “Obrigado pela erva, foi mal pela grana. Que o fogo queime todas as malditas bichas” ou “Que o fogo queime. Jah diz que o jeito que vocês vivem, esse estilo de vida, não é certo.” Por razões óbvias, Biscuit não guardou a carta para a posteridade (Leigh, 2019, online, tradução minha).

Nessas situações, notadamente fundamentados nos dogmas do rastafarianismo, os Bad Brains expressaram identidades masculinas baseadas no desprezo pela homossexualidade, demonstrando aversão ao que não está em conformidade com os padrões masculinos patriarcais. Essa forma de masculinidade fornece lastro para atitudes e comportamentos que reforçam a heterossexualidade como o único padrão aceitável de identidade e prática sexual, ao mesmo tempo em que exclui e estigmatiza pessoas LGBTQIAP+.

No livro “Dance of days: duas décadas de punk na capital dos EUA”, Mark Andersen e Mark Jenkins mencionam outros episódios em que os Bad Brains explicitaram na prática as perspectivas homofóbicas que aparecem em *Don't blow bubbles*. Ao comentarem a respeito da

turnê dos Bad Brains em 1982 pelos Estados Unidos, os autores observam que, naquele momento, a convicção na “Atitude Mental Positiva” ainda era fortemente mantida no discurso público do grupo. No entanto, fazem a ressalva de que se o seu poder e influência tinham algum vínculo com quaisquer propósitos revolucionários, o comportamento da banda durante aquela turnê serviria para levantar suspeitas quanto a isso (Andersen; Jenkins, 2015, p. 138). Embora algumas noites da turnê tenham sido marcadas pela quebra de barreiras raciais, como em março de 1982, quando os Bad Brains realizaram uma *gig* memorável no Ruthie's Inn⁹⁷ em São Francisco, onde até os membros das gangues punks mais racistas se renderam à mensagem positiva da banda, suas crenças rastafáris não os permitiu desenvolver visões inclusivas quando se tratava da comunidade LGBTQIAP+. Nesse sentido, Andersen e Jenkins citam como exemplo o ocorrido após a *gig* em São Francisco, enquanto a banda era agenciada pelo produtor Jerry Williams⁹⁸:

Depois do show, Williams levou a banda para passar a noite na casa de um amigo, no Castro, talvez o bairro gay mais famoso do mundo. A banda se sentiu “ultrajada” ao encontrar travestis, garotos de programa e homens se beijando em público. Tiveram que ser levados para outro apartamento, num bairro diferente. No dia seguinte a banda seguiu para LA, onde faria um show e daria entrevista para o famoso zine punk *Flipside*. Perguntado sobre o que havia achado de San Francisco, HR respondeu que a cidade tinha “bichas demais. Se eles se comportassem de maneira razoável, não seria tão ruim. Mas a maioria age loucamente até mesmo em público, e isso me perturba, me dá vontade de atirar num deles.” Esse foi um desvio marcante na mensagem de positividade e revolução que a banda carregava. E foi apenas o começo. (Andersen; Jenkins, 2015, p. 139).

Assim, em suas práticas sociais e em canções como *Don't Blow Bubbles*, a banda projetou uma masculinidade que, reforçada pela crença religiosa e cultural que atribui à homossexualidade um caráter de degeneração, uma identidade masculina discriminatória em relação a pessoas que destoam dos padrões normativos de gênero (Welzer-Lang, 2001, p. 465). Nesse sentido, o rastafarianismo, que teve uma influência significativa sobre o Bad Brains, particularmente sobre H.R., é a fonte de suas crenças machistas sobre gênero e sexualidade, baseadas em princípios bíblicos (Rabelo, 2006, p. 89 e 462) que estão em choque com a ética *hardcore/punk*. Dentro desse sistema de crenças, a homossexualidade é percebida como uma transgressão contra as normas tradicionais de gênero e é associada à decadência moral. Essa

⁹⁷ Disponível em: <https://metallipromo.com/badbrains.html>. Acesso em: 01 set. 2024.

⁹⁸ Jerry Williams foi um produtor e proprietário do estúdio 171A em Nova York, local onde gravaram muitos dos grupos do início do *hardcore* estadunidense, dentre os quais os Bad Brains. Disponível em: <https://popturf.com/locations/music/beastie-boys-bad-brains/171a-studios-former/detail-1194>. Acesso em: 04 ago. 2024.

visão é influenciada por uma interpretação conservadora da Bíblia, que é comum entre muitos adeptos da religião *rastafari*.

Tendo exposto esses aspectos que informam acerca das identidades dos integrantes do Bad Brains, chamo atenção para o fato de que o traço marcante de sua trajetória é a contradição. Enquanto desempenhou papel crucial na formação de uma cena positiva, diversa e inclusiva no punk americano dos anos 1980, não fazendo distinção de seu público em relação a outras questões (Mohan, 2019, p. 15), a aproximação com as perspectivas negativas do rastafarianismo sobre a homossexualidade foi vista por muitos punks como uma mancha indelével na biografia da banda. Assim, apesar de seu impacto positivo na cena, a contribuição como uma banda punk com *line-up* exclusivamente composto por afro-americanos e a musicalidade inovadora, os Bad Brains representam masculinidades constituídas em meio a muitas antinomias, ocupando um lugar paradoxal na história do *hardcore/punk* e criando tensões revolucionárias na construção das masculinidades negras nesse espaço.

É inquestionável que eles representaram uma ruptura com as barreiras raciais que historicamente têm marcado a cena punk estadunidense, desafiando a hegemonia branca e afirmando a presença negra em um espaço que frequentemente os relegou às margens. A banda não apenas inovou musicalmente com sua fusão radical de *hardcore* e *reggae*, mas também impôs uma estética e um *ethos* performático que subverteram expectativas raciais normativas. Contudo, essa disposição revolucionária no campo das relações raciais não se estendeu às sexualidades dissidentes, e é nesse ponto que os Bad Brains revelam uma face reacionária de sua concepção de masculinidade. Se, enquanto sujeitos negros no *hardcore*, eles desestabilizaram hierarquias raciais, em relação à experiência de homens gays, reafirmavam valores heteronormativos e conservadores, como evidenciado em incidentes de homofobia dentro da cena e na própria retórica de H.R., influenciada por uma interpretação fundamentalista do rastafarianismo. A recusa da banda em acolher expressões masculinas que fugissem à norma heterossexual e cisgênero expõe os limites de sua insurgência, demonstrando que o radicalismo racial pode, em certos contextos, coexistir com a reprodução de estruturas opressivas em outras esferas.

Ainda que tenham mais recentemente tentado se distanciar de suas posturas homofóbicas, reconhecendo as críticas que receberam (Verducci, 2010, online) e que sejam reconhecidos como um dos pilares do *hardcore/punk*, sendo exaltados por nomes como Ian

Mackaye⁹⁹, os Bad Brains pouco fizeram para esconder o preconceito generalizado contra pessoas LGBTQIAP+ ao longo de sua trajetória. No entanto, essa contradição não anula a importância histórica dos Bad Brains. Como Stuart Hall (2006) argumenta, a identidade cultural é um campo de lutas e deslocamentos, e dentro desse campo, os Bad Brains foram agentes de transformação. Seu impacto como pioneiros negros no *hardcore* foi incontestável, abrindo caminho para outras bandas e ampliando os horizontes do punk como espaço de contestação racial. A complexidade de seu legado não deve ser reduzida a uma visão unidimensional, ao contrário, é justamente na coexistência dessas forças antagônicas que reside o interesse analítico sobre sua obra e sua trajetória.

3.2 “Hellnation” (1985) de Peligro e Dead Kennedys

*Nação Infernal*¹⁰⁰

A nação infernal é o que nos ensinam, lucrando com a ganância
A nação infernal é onde nos dão cocaína, heroína e anfetamina
A nação infernal é quando dizem que você tem que se ajustar
Foram vocês que me empurraram para cá e agora me trazem de volta

(Ref.)

Para esta nação infernal
Nação infernal
Nação infernal
Nação infernal
O problema é que poucos se importam
Com as pessoas em desespero
Se você não ajuda ninguém
Você é culpado nesta nação infernal

A nação infernal é quando o presidente pede mais quatro malditos anos
A nação infernal é quando ele consegue enganando os pobres e seus pares
A nação infernal, não tem escolha, qual o sentido de tentar votar?
Quando este país faz guerra, todos morremos no mesmo barco

(Repete Ref.)

⁹⁹ Ian Mackaye é um músico e produtor de Washington D.C., conhecido principalmente por seu trabalho no *hardcore/punk*, em especial as bandas Teen Idles, Minor Threat e Fugazi e o selo independente Dischord Records. Sobre a influência dos Bad Brains em seus trabalhos e perspectivas ver <https://www.theeagleonline.com/article/2016/12/qa-with-ian-mackaye-384e>. Acesso em: 31 ago. 2024.

¹⁰⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pJxGRjl208g>. Acesso em: 17 fev. 2025.

O problema é que poucos se importam
Com as pessoas em desespero
Se você não ajuda ninguém
Você é culpado nesta nação infernal

É o único mundo que temos
Vamos protegê-lo enquanto podemos
É tudo que há, e não há mais nada
A nação infernal pede, por favor, por um fim das armas nucleares
Para que as crianças que ainda vão nascer tenham chance de viver e respirar
A nação infernal pede apoio para um salário digno
Para que as crianças do amanhã não acabem escravas de seus empregos

(Repete Ref.)

(Hellnation, 1985, tradução minha)¹⁰¹.

Como é possível inferir com base nas análises feitas até este ponto desta tese, como resultado de complexas intersecções entre raça, sexo, gênero e outros fatores produzidos histórica e culturalmente (Butler, 2017, p. 27), as masculinidades negras se estruturam segundo múltiplos marcadores sociais que as diferenciam. Não é, portanto, conveniente se referir no singular aos modos de ser homem negro. Mesmo no universo restrito da cultura punk e no recorte do *afro/black punk*, os processos de produção das identidades e subjetividades de homens negros não atende a nenhum princípio universal do que se entende como “masculino”, sendo sempre intrincados e cheios de nuances. Desse modo, as identidades assinaladas pelas performances, escolhas estéticas, iconografias e letras escritas por homens negros que participam da cultura punk revelam que há, de fato, processos de transformação e desconstrução/desnaturalização dos modelos hegemônicos de masculinidade nesses espaços.

Homens negros envolvidos com o punk têm (re)imaginado a masculinidade de modos diversos, algumas vezes como cúmplices do projeto hegemônico de masculinidade (Connell Apud Kuch; Dittrich, 2023, p. 159), outras vezes como corpos dissidentes que perturbam as

¹⁰¹ “Hellnation's what they teach us, profiting from greed / Hellnation's where they give us coke, heroin, and speed / Hellnation's when they tell you gotta go clean up your act / You're the one who dragged me here and now you drag me back / To this Hellnation / Hellnation / Hellnation / Hellnation / Problem is few care / About the people in despair / If you help no one / You're guilty in this Hellnation / Hellnation's when the president asks for four more fucking years / Hellnation's when he gets it by conning poor people and peers / Hellnation, got no choice, what's the point in trying to vote? / When this country makes war we all die in the same boat / (Repeat Ref.) / Problem is few care / About the people in despair / If you help no one / You're guilty in this Hellnation / Problem is few care / About the people in despair / If you help no one / You're guilty in this Hellnation / It's the only world we've got / Let's protect it while we can / That's all there is and there ain't no more / Hellnation, asking please for a nuclear freeze / So the unborn kids get their chance to live and breathe / Hellnation, asking aid for the minimum wage / So the kids of tomorrow don't wind up slaves to their trade / (Repeat Ref.) / Problem is few care / About the people in despair / If you help no one / You're guilty in this Hellnation” (Hellnation, 1985).

relações de poder instituídas (Nalin, 2024, p. 411). É nessa perspectiva que o *hardcore/punk* dos anos 1980 nos Estados Unidos se constituiu como uma plataforma em que se fez possível (re)imaginar outras representações do homem negro, uma vez que as letras de músicas por eles escritas constituem estratégias de representação e autorrepresentação nesse espaço. A raiva expressa nas interpretações vocais, a velocidade, a tensão e a linguagem direta – algumas vezes sarcástica – do *hardcore/punk* oitentista são manifestos de transgressão e ruptura para com os dispositivos que historicamente silenciam os homens negros nos Estados Unidos da América.

Dentre a multiplicidade de vozes e identidades masculinas negras observadas na cultura punk, apresento nesta seção uma análise das representações, percepções e concepções acerca da sociedade estadunidense em *Hellnation*, música escrita por D.H. Peligro para o grupo *hardcore/punk* californiano Dead Kennedys, lançada em 1985 no álbum *Frankenchrist* pelo selo Alternative Tentacles¹⁰². Assim, dou sequência ao trabalho de perscrutação em relação aos modos como as masculinidades negras têm sido representadas e performatizadas no amplo enquadramento da cultura punk estadunidense.

D.H. Peligro (1960-2022), codinome de Darren Henley (Figura 10), foi um baterista afro-americano mais conhecido por seu trabalho com os Dead Kennedys, uma das bandas mais influentes do *hardcore/punk* dos Estados Unidos. Ele entrou para o grupo em 1981, substituindo o baterista Ted, e tocou nos álbuns *Plastic Surgery Disasters* (1982), *Frankenchrist* (1985) e *Bedtime for Democracy* (1986), além de participar da cena punk californiana de forma mais ampla.

Figura 10 - D.H. Peligro e os Dead Kennedys (1983)



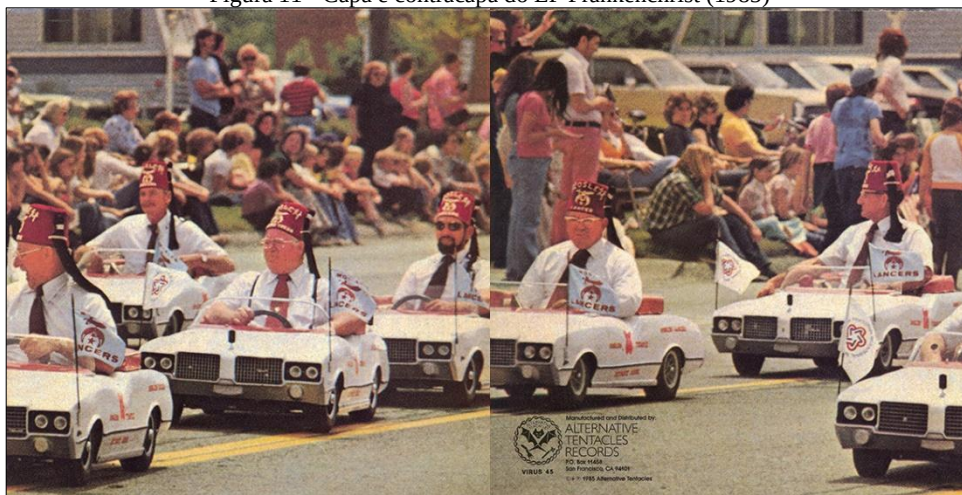
Fonte: New Musical Express (NME)¹⁰³.

¹⁰² Disponível em <https://alternativetentacles.com/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

¹⁰³ Disponível em <https://www.nme.com/news/music/dead-kennedys-issue-statement-on-d-h-peligros-cause-of-death-3439431>. Acesso em: 17 fev. 2025.

Os Dead Kennedys, banda que projetou o nome de Peligro na cena *hardcore/punk*, emergiram na década de 1980, caracterizando-se por uma sonoridade agressiva, marcada pelo uso de guitarras rápidas, baixo pulsante e uma abordagem vocal irônica e teatral de Jello Biafra. Suas letras, frequentemente satíricas e politicamente carregadas, criticavam o conservadorismo, a hipocrisia institucional e as contradições do sistema capitalista, tornando-se um veículo de contestação cultural e política. Para além do *hardcore/punk*, a banda influenciou uma ampla gama de artistas e movimentos contraculturais, contribuindo para a disseminação de uma estética e ética do faça-você-mesmo (*do it yourself*), além de dialogar com vertentes do ativismo político e da performance artística. Seu impacto transcende a esfera musical, consolidando-se como um fenômeno de resistência cultural cujas provocações continuam a reverberar em debates sobre censura, autoritarismo e liberdade de expressão.

Figura 11 - Capa e contracapa do LP *Frankenchrist* (1985)



Fonte: Discogs¹⁰⁴.

A provocação é também elemento central na capa *Frankenchrist* (1985), o LP em que a faixa *Hellnation* escrita por D.H. Peligro foi incluída. A imagem escolhida é aparentemente banal à primeira vista (Figura 11), mas se revela carregada de ironia e crítica sociopolítica. A fotografia, originalmente publicada na *Newsweek*¹⁰⁵ na década de 1970, retrata um desfile de *Shriners*¹⁰⁶ – organização fraternal derivada dos maçons (Castro et al., 2021, p. 5) –, onde seus

¹⁰⁴ Disponível em <https://www.discogs.com/master/16584-Dead-Kennedys-Frankenchrist>. Acesso em: 17 fev. 2025.

¹⁰⁵ <https://www.newsweek.com/>.

¹⁰⁶ De acordo com Castro et al., nos Estados Unidos essa instituição é um braço paramaçônico filantrópico voltado à realização de obras de caridade (2021, p. 5). Aparentemente, os Dead Kennedys escolheram essa imagem para a capa do álbum em razão de a maçonaria sintetizar valores burgueses. A maçonaria é frequentemente criticada por sua estrutura elitista e excludente, alinhada aos valores das classes dominantes e ao reforço da masculinidade hegemônica. Seu caráter secreto e hierárquico privilegia homens em espaços de poder, perpetuando redes de

membros dirigem pequenos carros enquanto usam característicos chapéus vermelhos. A escolha dessa imagem (Figura 11) para ilustrar o álbum não é aleatória, ela sintetiza o olhar crítico da banda em relação à cultura estadunidense e seus símbolos de autoridade, conservadorismo e *status quo*.

Ao se analisar a imagem, a cena pode ser interpretada sob uma perspectiva de crítica à hegemonia cultural e ao *ethos* da classe média branca nos Estados Unidos. Os *Shriners*, tradicionalmente compostos por homens brancos de classe média e alta, representam uma elite filantrópica que, sob a aparência de festividade e caridade, mantém e legitimam estruturas de poder excludentes e hierárquicas. O contraste entre a formalidade de seus trajes (camisas brancas e gravatas) e a infantilização promovida pelos carros minúsculos sugere uma sátira da autoridade masculina e da virilidade convencional, refletindo os debates sobre masculinidade e poder.

Além disso, a apropriação de uma imagem de um veículo midiático estabelecido como o Newsweek deslocou o seu significado, trazendo-a do contexto original para a contestação política e estética do *hardcore/punk*. Esse deslocamento se intensificou com o processo judicial movido por quatro dos membros retratados contra a banda em 1986, evidenciando o embate entre a cultura oficial e sua subversão representada pelos Dead Kennedys.

Nesse sentido, *Frankenchrist* não apenas choca pelo conteúdo musical e lírico, mas também pela própria capa, que funciona como um comentário visual sobre a hipocrisia do conservadorismo estadunidense e a alienação promovida pelo espetáculo da cultura de massa.

Cabe ressaltar que Peligro não foi o principal letrista dos Dead Kennedys. Esse papel sempre coube ao vocalista Jello Biafra (Ogg, 2014, p. 27). *Hellnation* é uma das poucas canções de autoria de outros músicos da banda. Esse fato é relevante porque Peligro, sendo um músico negro no *hardcore/punk* da época, trouxe uma perspectiva distinta, tanto musicalmente quanto liricamente. Isso mostra que, embora Biafra fosse o principal letrista, outras vozes se fizeram ouvir nos Dead Kennedys.

Após se desligar dos Dead Kennedys, Peligro manteve uma carreira solo e participou de outros projetos musicais, incluindo sua própria banda, Peligro, na qual explorava uma musicalidade híbrida entre o punk e o *heavy metal*. Como um músico negro na cena *hardcore/punk* dos anos 1980, o baterista desafiou estereótipos raciais e ajudou a ampliar a

influência que marginalizam grupos não-masculinos e não-brancos. Além disso, sua simbologia e rituais reforçam ideais tradicionais de virilidade e autoridade masculina. Essas características fazem da maçonaria uma organização historicamente vinculada à manutenção de privilégios sociais e econômicos aos quais os Dead Kennedys eram radicalmente críticos.

discussão sobre diversidade dentro da cena. Seu estilo de bateria era agressivo, preciso e caracterizado por *grooves*, o que ajudou a moldar o som característico do Dead Kennedys.

A letra de *Hellnation* é um comentário contundente sobre desigualdade social, exploração econômica e injustiça social/racial nos Estados Unidos na Era Reagan. Ao mesmo tempo, critica a retórica belicista da Guerra Fria e o impacto das políticas neoliberais sobre os trabalhadores e comunidades empobrecidas no período. Temas como ganância corporativa, degradação do meio ambiente, militarismo, nacionalismo e manipulação política também são tangenciados na música, cujo cerne é a denúncia da hipocrisia de um sistema que explora os mais pobres enquanto prega a moralidade. Ao trazer essas temáticas, ela abre possibilidades para questionamentos acerca das masculinidades negras dentro desse sistema, mesmo que a interpretação por Jello Biafra¹⁰⁷ possa, em certa medida, descaracterizar a raiva e o protesto masculino negro originalmente presentes na composição de D.H. Peligro.

Isso não apenas pelo fato de que seu autor, D.H. Peligro, ter sido um homem negro, mas por sua abordagem da precarização econômica e desesperança política e, sobretudo, por mencionar as políticas antidrogas nos anos 1980. Como bem explica Michelle Alexander (2017), A Era Reagan e sua política de “Guerra às Drogas” foram marcadas pelo “aumento vertiginoso de prisões e condenações relacionadas a drogas, especialmente entre pessoas não brancas” (p. 41), uma estratégia que, na prática, funcionou como subterfúgio para a criminalização de comunidades negras e latinas inteiras. Nesse sentido, *Hellnation* constitui, portanto, importante chave para os debates sobre masculinidades negras e suas relações com as estruturas de poder nos Estados Unidos.

Iniciada por uma sequência de *riffs* rápidos, tipicamente no estilo *hardcore* e sobre os quais o vocalista Jello Biafra interpreta a letra conferindo um certo tom de desespero e de urgência, a primeira estrofe da canção declara:

A nação infernal é o que nos ensinam, lucrando com a ganância

¹⁰⁷ Eric Reed Boucher, mais conhecido pelo pseudônimo artístico Jello Biafra, se destacou por sua performance teatral e sarcástica no palco, combinando gestos exagerados, expressões faciais marcantes e uma entonação vocal que variava entre o discurso inflamado e a ironia mordaz. Sua presença de palco refletia um misto de deboche e indignação, o que reforçava a crítica social presente nas letras da banda. Certamente, a interpretação de *Hellnation* por Jello Biafra descaracteriza a proposta original da composição de D.H. Peligro. Como homem negro, Peligro tinha uma vivência direta com as estruturas de opressão racial e econômica denunciadas na letra, e sua voz poderia carregar uma camada adicional de autenticidade e urgência ligada a essa experiência. Biafra, apesar de ser um vocalista performático e politicamente engajado, é um homem branco ocupando o espaço de vocalização dessa revolta, o que pode suavizar ou mesmo deslocar a perspectiva racial da crítica. Isso não significa que a mensagem perca sua força, mas altera sua recepção, tornando-a parte de um discurso *punk* mais amplo, possivelmente menos específico às realidades vividas por homens negros no contexto da violência estatal, exploração e desigualdade denunciadas na canção. Peligro regravou a faixa em 1995 para o seu projeto solo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5nsolnTJERU>. Acesso em: 17 fev. 2025.

A nação infernal é onde nos dão cocaína, heroína e anfetamina
A nação infernal é quando dizem que você tem que se ajustar
Foram vocês que me empurraram para cá e agora me trazem de volta
(Hellnation, 1985, tradução minha).

Musicalmente, *Hellnation* apresenta uma estrutura mais direta e menos diversificada em comparação a outras canções do LP *Frankenchrist*. Seu estilo tem uma abordagem mais crua, simplificada e com menor variação melódica. Essa escolha estilística reforça a contundência da crítica sociopolítica da letra, alinhando-se à estética do *hardcore* como veículo de protesto.

Do ponto de vista das masculinidades negras, o trecho de abertura de *Hellnation* evidencia múltiplas camadas de exclusão, controle e resistência dentro do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista dos Estados Unidos nos anos 1980. A compreensão da mensagem nessa passagem da música pode ser feita através de uma análise dividida em três camadas principais: criminalização e desumanização do homem negro, controle da mobilidade e do corpo negro masculino, e rebeldia e recusa da masculinidade respeitável.

Nesse sentido, a menção às drogas no verso "A nação infernal é onde nos dão cocaína, heroína e anfetamina" não é apenas uma denúncia simples do tráfico ou da epidemia de drogas, mas também um apontamento indireto sobre a criminalização do homem negro nos Estados Unidos durante a Era Reagan. Nos anos 1980, a figura do homem negro foi mais uma vez ressignificada como um criminoso perigoso, um superpredador que precisava ser controlado. Esse discurso ecoava a longa tradição de demonização dos afro-americanos, algo que remonta ao período da escravidão e às leis de segregação *Jim Crow* e que só passaram a ser minimamente revistos com o Movimento dos Direitos Civis nos anos 1960 (Morris; Treitler, 2019, p. 24). A escolha da estrutura pronominal-verbal "nos dão" sugere que essa criminalização não ocorreu espontaneamente, mas foi imposta de fora. Isso dialoga com o histórico de exclusão e vigilância das comunidades negras: ao mesmo tempo em que são retratadas como socialmente perigosas, essas comunidades sofrem intervenção do próprio Estado que promove sua marginalização e depois as pune por ela. Aqui, os Dead Kennedys criam um efeito de inevitabilidade e de opressão que se adequa à mensagem da letra de *Peligro*, que sugere um ciclo de coerção e controle, onde o sujeito lírico é forçado a transitar entre diferentes formas de dominação sem possibilidade de escolha.

Quanto à questão do controle da mobilidade e do corpo negro masculino, a ideia de ajuste reforça a noção de que as masculinidades negras nos Estados Unidos sempre estiveram sob forte regulamentação. Desde o período escravista, o corpo do homem negro foi monitorado,

disciplinado e submetido a um regime de violência simbólica e física. Essa vigilância se manifestava em códigos de conduta explícitos e implícitos, nos quais homens negros eram punidos por não se conformarem a padrões de obediência e submissão. O verso "Foram vocês que me empurraram para cá e agora me trazem de volta" remete a um ciclo de objetificação do corpo negro masculino no contexto do capitalismo neoliberal e da Guerra às Drogas na década de 1980. Essa oscilação entre exclusão e reaproveitamento demonstra que as masculinidades negras nos Estados Unidos não tem agência plena dentro do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista, sua existência está sujeita a um mecanismo cíclico e permanente de controle racial.

Ao expressar essa crítica a partir do *hardcore/punk*, D.H. Peligro também rejeitou o ideal de “respeitabilidade negra”, conceito que historicamente pressionou homens negros a se conformarem a padrões brancos de masculinidade para serem aceitos na sociedade estadunidense. Diferente do modelo de masculinidade “respeitável” – associado a figuras como Martin Luther King Jr. e outros líderes dos Direitos Civis – Peligro assumiu uma postura insurgente, que interseccionou a tradição radical do *Black Power* e das estéticas do punk. Como bem explica Pereira, o que se entende como política de respeitabilidade negra se conecta diretamente “a uma questão de *estabelecer um lugar para o negro* [em vários sentidos] como um ponto de partida para a mobilidade/ascendência de toda a comunidade” (2022, p. 67, grifo do autor). No entanto, se essa parece uma estratégia indispensável a todos os processos de libertação negra na história dos Estados Unidos, o autor aponta que nessa ideia havia um grande problema, já que “ela reverberava aquilo que Erica R. Edwards chamava de ‘ficção da liderança negra’, a ideia de que apenas um Messias Negro, talentosamente carismático, seria capaz de conduzir sua raça ao caminho do progresso, à Terra Prometida da Liberdade” (Pereira, 2022, p. 68).

Essa concepção de masculinidade “respeitável”, ao reforçar ideais de autodisciplina, moralidade e ascensão social dentro dos parâmetros da branquitude hegemônica, é primordialmente incompatível com o *ethos* do *hardcore/punk*, que rejeita qualquer forma de conformismo e ajustamento às normas sociais dominantes. Como bem explicam Mattioli e Spacone (2015), o *hardcore/punk*, sobretudo no epicentro Los Angeles, foi tanto uma resposta à assimilação e distorção do punk da primeira onda, quanto uma manifestação de resistência em relação futuro sombrio prometido pela chegada de Reagan à Casa Branca:

Os americanos acolheram de braços abertos a mensagem conservadora de Reagan. Era hora de reprimir a ralé; se você não fosse algum tipo de playboy, virava alvo das autoridades. O punk em Los Angeles respondeu a tudo isso com o *hardcore* e um

grande "Foda-se!". Uma forma intensa de niilismo tomou conta da cena. Todos começaram a abandonar o estilo Sid Vicious, adotando um estilo militar mais confrontador, com cabeças raspadas e botas de combate, semelhante ao logotipo do punk pogoando desenhado por Shawn Kerri para os Circle Jerks (Mattioli; Spacone, 2015, p. 28-29).

As observações de Mattioli e Spacone focalizam muito mais os aspectos estéticos e cotidianos dessa transformação, mas, para além disso, enquanto expressão artística e política, o *hardcore/punk* dos anos 1980 operou na contramão da assimilação, buscando afirmar a marginalidade como espaço de resistência e autenticidade. Nesse sentido, D.H. Peligro encarnou uma masculinidade que não apenas recusava os imperativos da respeitabilidade negra, mas também desafiava os próprios alicerces da masculinidade hegemônica branca, expondo suas contradições e exclusões. Sua presença no Dead Kennedys, banda que ironizava as hipocrisias do conservadorismo estadunidense na Era Reagan, era testemunho de uma identidade que se afirmava na ruptura, na provocação e na rejeição dos valores tradicionais que sustentavam tanto a branquitude dominante quanto as expectativas de masculinidade impostas aos homens negros que, nesse caso, eram representados por Peligro.

Isso fica evidente tanto na temática da letra quanto na escolha do *hardcore/punk* como música e estilo de vida, algo que tradicionalmente não foi visto como espaço de visibilidade para homens negros. No *hardcore/punk*, as identidades masculinas se constroem na recusa à passividade, nas expressões de protesto e na denúncia da hipocrisia do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista. Isso cria um contraste com os modelos de masculinidade negra cúmplices, que buscam aceitação dentro das estruturas dominantes. Ao rejeitar tanto a criminalização do homem negro quanto a assimilação à branquitude, *Hellnation* apresenta uma masculinidade negra que se situa no limiar da resistência e do confronto, utilizando o *hardcore/punk* como meio de contestação.

O andamento de *Hellnation* permanece acelerado antes de culminar no refrão em que Jello Biafra repetidamente carrega nas tonalidades sombrias e urgentes, refletindo a indignação e o desespero da mensagem após o último verso dessa estrofe: “Foram vocês que me empurraram para cá e agora me trazem de volta / Para esta nação infernal / Nação infernal / Nação infernal / Nação infernal”. Considerando a estrutura repetitiva do refrão, em que se reforça a sensação de aprisionamento dentro do sistema tirânico de uma "Nação Infernal", a performance vocal intensifica o peso dessas palavras, fazendo do refrão não apenas uma expressão de protesto, mas um manifesto de desesperança e de condenação em relação a todas as estruturas históricas e culturais sobre as quais se assenta a nação estadunidense.

O refrão da canção pode ser interpretado como uma expressão de confinamento dentro da estrutura do patriarcado supremacista branco, que historicamente regula e restringe as possibilidades de subjetivação dos homens negros. As repetições vocais sombrias e quase em forma de mantra no refrão reforçam a sensação de aprisionamento em uma lógica que perpetua desigualdades raciais e limitações impostas às masculinidades negras, seja pelo encarceramento em massa (Alexander, 2017), pela exclusão econômica ou pelo controle ideológico sobre sua raiva e protesto.

Nos ciclos históricos que enredaram os Estados Unidos, a masculinidade negra tem sido tradicionalmente construída em relação ao poder do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista (hooks, 2022b, p. 24), ora sendo reprimida e criminalizada, ora sendo cooptada e moldada em formas que sirvam à manutenção do próprio sistema. A "nação infernal" – os Estados Unidos – pode ser interpretada como essa estrutura opressora, um espaço de inescapável violência institucional e ciclos de dominação que forçam o homem negro a desempenhar papéis previamente determinados. A repetição exaustiva no refrão reflete tanto a impossibilidade de fuga quanto a insistência de um protesto que precisa ser reiterado continuamente, pois o caráter infernal dessa nação não cessa.

Na estrofe após o refrão, a letra de Peligro ganha um tom de urgência ainda mais acentuado na interpretação de Jello Biafra. O recurso usado para obter tal efeito é baseado em uma linha de baixo executada em uma escala musical que cria uma atmosfera obscura. A percussão tribal da bateria também enfatiza esse propósito. Sob essas texturas sonoras e fazendo uma breve pausa a cada verso, o vocalista ressalta a ira que perpassa a música bradando:

O problema é que poucos se importam
Com as pessoas em desespero
Se você não ajuda ninguém
Você é culpado nesta nação infernal
(Hellnation, 1985, tradução minha).

Esses enunciados atacam diretamente a apatia social e o individualismo exacerbado nos Estados Unidos durante a Era Reagan, destacando as consequências dessa postura para as populações mais vulneráveis, especialmente as comunidades negras e pobres. Ao destacar que “O problema é que poucos se importam / Com as pessoas em desespero”, a letra de *Hellnation* aponta para um cenário de indiferença generalizada diante do sofrimento social, algo que se tornou ainda mais visível durante a década de 1980, com o aprofundamento das desigualdades nos Estados Unidos. A política econômica neoliberal de Ronald Reagan, marcada por cortes

em programas sociais, desregulamentação do mercado e incentivos às elites financeiras, levou ao empobrecimento de setores já marginalizados, especialmente a população negra urbana. Como bem ensina Alexander, a Era Reagan apenas coroou um processo já em curso:

[...] no final da década de 1970 os empregos haviam desaparecido repentinamente das áreas urbanas em todo o país, e as taxas de desemprego dispararam. Em 1954, as taxas de desemprego dos jovens negros e brancos dos Estados Unidos eram iguais, com os negros na verdade tendo uma taxa de emprego ligeiramente superior na faixa etária entre dezesseis e dezenove anos. Em 1984, no entanto, a taxa de desemprego dos negros quase quadruplicou, enquanto a dos brancos aumentou apenas marginalmente. Isso não se deve a uma grande mudança nos valores, no comportamento ou na cultura dos negros. Essa mudança dramática foi o resultado da desindustrialização, da globalização e do avanço tecnológico. As fábricas urbanas fecharam quando a nação se transformou em uma economia de serviços. De uma hora para outra, os afro-americanos ficaram presos em guetos sem empregos, desesperados por trabalho (2017, p. 304-305).

A contextualização feita por Alexander reforça a ideia de que há uma dinâmica de desumanização operando sobre os homens negros e sobre a comunidade afro-americana como um todo, onde o sofrimento dos mais pobres – negros e latinos – se tornou invisível para aqueles que não fazem parte dessas comunidades. A referência ao “desespero” na letra de *Hellnation* pode dialogar diretamente com a crise habitacional, o aumento da violência urbana e o impacto devastador da epidemia do crack que assolou bairros negros e hispânicos das grandes cidades dos Estados Unidos, enquanto o governo tratava o problema como uma questão criminal, e não social. Sob a perspectiva das masculinidades negras, esse desespero também se relaciona com a ausência de oportunidades econômicas e o encarceramento em massa, que retirava jovens negros de suas famílias e comunidades, reforçando ciclos de exclusão e marginalização.

Diferente de uma visão fatalista que apenas denuncia o problema, os versos "Se você não ajuda ninguém / Você é culpado nesta nação infernal" enfatizam a responsabilidade individual e coletiva diante das injustiças sociais. O uso do pronome “você” estabelece um tom direto e confrontador, convocando o ouvinte a refletir sobre seu papel na manutenção desse sistema.

Essa abordagem sugere que não basta apenas reconhecer as desigualdades; é necessário agir para combatê-las. No entanto, a letra não especifica de que forma essa ajuda deve ocorrer, deixando a questão em aberto. Isso pode ser interpretado como um chamado tanto para ações individuais – como solidariedade e apoio mútuo – quanto para uma transformação estrutural mais ampla, que exija a responsabilização das elites políticas e econômicas.

No que diz respeito às masculinidades negras, essa responsabilização também pode ser lida como um apelo contra a alienação dentro da própria comunidade negra. Durante os anos

1980, houve debates intensos sobre a fragmentação das lutas negras, especialmente com a ascensão de setores conservadores dentro da comunidade que pregavam a “respeitabilidade” e o empreendedorismo como soluções individuais para problemas estruturais. Esse verso pode ser lido como uma rejeição dessa postura, enfatizando que o problema não pode ser resolvido apenas pelo esforço individual, mas sim por meio da solidariedade e ação coletiva.

O discurso da “culpa” nesse trecho também pode ser interpretado como uma resposta direta à ideologia neoliberal, que se consolidava nos anos 1980. O neoliberalismo não apenas desmantelou programas sociais nos Estados Unidos e outras partes do mundo, mas também promoveu a ideia de que cada indivíduo é totalmente responsável pelo seu próprio sucesso ou fracasso, incutindo uma “ideologia empreendedora” que

[...] compreende a ideia de mérito como performance individual, ignorando qualquer condicionante social objetiva, ao mesmo tempo que legitima os “vencedores” que ganharam por sorte (ou seja, em razão do risco corrido) ou por aproveitarem uma oportunidade (por terem sido mais espertos) (Simim, 2024, p. 19).

Essa mentalidade justificava a desigualdade ao argumentar que os pobres – majoritariamente negros e latinos – estavam nessa condição por falta de esforço, e não por fatores estruturais. A letra inverte essa lógica ao sugerir que a verdadeira culpa não está nas vítimas do sistema patriarcal supremacista branco capitalista imperialista, mas naqueles que escolhem ignorar o sofrimento alheio. Isso desmonta o discurso meritocrático e individualista que culpabiliza os pobres pela sua própria condição, reafirmando a necessidade de uma ética baseada na coletividade e na justiça social.

Essa crítica também se alinha a um embate histórico entre diferentes visões sobre o papel do homem negro na sociedade estadunidense. Enquanto algumas correntes enfatizavam a autodisciplina e o sucesso individual como forma de escapar do racismo, outras defendiam uma abordagem mais coletiva e insurgente. D.H. Peligro, ao se inserir no punk e rejeitar o modelo de “masculinidade respeitável”, se alinhou claramente a essa segunda postura, reforçando a ideia de que a mudança não viria da assimilação, mas da resistência e da ação direta.

No trecho seguinte, os enunciados da letra ressaltam uma crítica ao sistema político dos Estados Unidos nos anos 1980, com um foco especial na reeleição de Ronald Reagan e suas políticas conservadoras, que aprofundaram desigualdades sociais e afetaram de maneira desproporcional as comunidades negras e pobres:

A nação infernal é quando o presidente pede mais quatro malditos anos
A nação infernal é quando ele consegue enganando os pobres e seus pares

A nação infernal não tem escolha, qual o sentido de votar?
Quando este país faz guerra, todos morremos no mesmo barco
(Hellnation, 1985, tradução minha).

Considerando que o LP *Frankenchrist* no qual a faixa *Hellnation* está inclusa foi lançado em 1985, a referência ao presidente pedindo "mais quatro anos" remete diretamente à reeleição de Ronald Reagan em 1984. Sua administração foi marcada por políticas que favoreceram os mais ricos, enquanto comunidades marginalizadas enfrentavam cortes drásticos em assistência social, desemprego crescente e o impacto da epidemia do crack. Mesmo assim, Reagan obteve apoio de setores populares, em parte devido à sua retórica populista e ao apelo de “fazer a América grande novamente”¹⁰⁸.

A ideia de "enganar os pobres e seus pares" sugere como o sistema político usava promessas vazias e discursos nacionalistas para manter o controle sobre as classes populares, incluindo a população negra. Durante esse período, houve um crescimento do conservadorismo negro nos Estados Unidos, com algumas lideranças defendendo valores tradicionais e religiosos, muitas vezes se alinhando à retórica de Reagan sobre "Lei e Ordem"¹⁰⁹. Essa adesão de setores da comunidade negra a um governo que, na prática, promovia políticas destrutivas para sua própria população evidencia uma das contradições abordadas na canção.

Em uma argumentação elucidativa acerca das ideias que fundamentam o conservadorismo negro, Francisco (2021) menciona a atuação conciliatória de Booker T.

¹⁰⁸ “Fazer a América grande novamente” (*Make America Great Again* – MAGA) é um slogan político usado por Ronald Reagan em sua campanha de 1980. Outros políticos também recorreram a variações semelhantes ao longo da história dos Estados Unidos. Seu uso mais recente tem sido feito por Donald Trump, que o difundiu amplamente em suas campanhas presidenciais de 2016 e 2024. Como explica Pulungan, o uso feito por Trump escancara o caráter racista do *slogan*: “[...] na versão de Trump, MAGA soa racista. O uso simbólico de um boné com a inscrição MAGA reforça ainda mais o seu anti-cosmopolitismo. [...] Na visão de Trump, MAGA representa um valor único que todo cidadão dos Estados Unidos deve reconhecer e aceitar. Para seus apoiadores, MAGA significa apoio a políticas anti-imigração, defendendo o endurecimento das fronteiras dos Estados Unidos para dificultar a entrada de imigrantes – especialmente os ilegais – e o desejo de fortalecer a economia americana por meio da criação de empregos, redução de impostos e ampliação de fundos sociais” (2023, p. 191).

¹⁰⁹ O slogan “Lei e Ordem” (*Law and Order*), amplamente utilizado nos Estados Unidos como pilar da segurança pública, expressa uma ideologia que vai além da simples aplicação da legislação. Trata-se de um discurso historicamente mobilizado para justificar políticas repressivas, especialmente contra populações racializadas e grupos marginalizados. Wacquant (2012) aponta uma conexão entre neoliberalismo e a penalidade punitiva que fundamenta a ideologia da “Lei e Ordem”, a qual é central na estruturação do Estado em uma época em que a insegurança social é instrumentalizada pelos governos como ferramenta de poder (p.8).

Washington, criticada por intelectuais que defendiam uma luta mais direta pelos direitos civis, caso de W.E.B. Du Bois. Como o autor explica,

Quando o assunto é o conservadorismo negro, a figura de Washington é a mais destacada entre os especialistas. Com a sua proposta controversa de acomodação ao segregacionismo no Sul, transformou-se em referência associada a uma história dos conservadores afro-americanos. Por um lado, ele propunha que os negros primeiro adquirissem nem que fosse os rudimentos das primeiras letras e uma profissão – as artesanais ou as que permitiriam a inserção em fábricas, por exemplo – para só então integrar-se à sociedade que os marginalizava. Por outro, ele apostava numa espécie de empreendedorismo negro que faria com que a sociedade branca reconhecesse o valor da população afro-americana. Quando as comunidades negras do Norte passaram a crescer a partir de 1915, com a migração de milhares de trabalhadores negros vindos do Sul, surgiram novas organizações que denunciaram as práticas racistas da sociedade estadunidense e questionaram enfaticamente a abordagem pragmática de Booker T. Washington, que foi associado à representação de um “Old Negro”. Em contraposição ascendia o que ficou conhecido como “New Negro”, em cidades como Nova Iorque e Chicago, com a constituição de redes de pequenos empreendedores, operários e intelectuais negros que se opunham, e lutavam com outras armas, à segregação do país (Francisco, 2021, p.4).

A perspectiva de ressurgimento desse conservadorismo negro nos anos 1980, em suas relações com os processos de construção das masculinidades negras, reforça um discurso de respeito e submissão ao sistema como forma de sobrevivência e ascensão social. Durante os anos da gestão Reagan, importantes ativistas afro-americanos como Jesse Jackson tentavam mobilizar o voto negro para mudanças políticas (Andrews, 1985, p. 53), enquanto outros líderes defendiam a ideia de que o sucesso individual – e não a resistência – seria a melhor resposta ao racismo estrutural. A letra rejeita essa postura, evidenciando que a classe trabalhadora negra continuava a ser explorada e traída pelo próprio sistema que a cortejava em tempos de eleição.

O verso “A nação infernal não tem escolha, qual o sentido de votar?” expressa o profundo ceticismo em relação ao processo eleitoral nos Estados Unidos, particularmente para as populações negras. Desde a aprovação da *Voting Rights Act* em 1965, o voto negro se tornou um alvo constante de estratégias de supressão (Almeida; Davoglio, 2017, p. 10), incluindo mudanças nas regras eleitorais e intimidações diretas. Nos anos 1980, as políticas republicanas intensificaram essas restrições, tornando ainda mais difícil a participação política da população negra e pobre.

O questionamento sobre o sentido de votar reflete o desencanto com um sistema que, mesmo quando permite a participação, pouco altera a realidade material da população negra. Isso se relaciona diretamente com os processos de construção das masculinidades negras, pois a exclusão política reforça a sensação de impotência e alienação entre os homens negros, que historicamente foram privados de exercer cidadania plena.

Além disso, a criminalização da juventude negra e o encarceramento em massa impulsionados pela Guerra às Drogas faziam com que muitos perdessem o direito ao voto (Flauzina, 2017, p. 13). Assim, o "não tem escolha" no verso pode ser interpretado tanto como uma constatação da falta de candidatos que realmente representassem os interesses da população negra quanto como uma referência ao fato de que muitos simplesmente não podiam votar devido a políticas repressivas.

Na identidade masculina negra revelada em *Hellnation*, essa crise de representação e falta de voz política contribui para a produção de uma masculinidade frustrada¹¹⁰, um sentimento de deslocamento e exclusão que pode levar a diferentes respostas – da resignação ao ativismo, da radicalização ao niilismo. No punk, essa frustração se traduz em letras como *Hellnation*, que denunciam a hipocrisia do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista estadunidense e sua incapacidade de oferecer mudanças reais para a população negra.

Por fim, ao declarar que "Quando este país faz guerra, todos morremos no mesmo barco", o "eu" lírico da música expõe outro aspecto da exploração dos corpos negros nos Estados Unidos: o recrutamento desproporcional de jovens negros para as forças armadas. Durante a Guerra Fria, e especialmente no governo Reagan, houve um aumento nos gastos militares e uma intensificação da presença dos Estados Unidos em conflitos ao redor do mundo. O Exército frequentemente recrutava jovens negros e pobres com promessas de estabilidade financeira e oportunidades educacionais que, na prática, raramente se concretizavam. Até mesmo as leis de reintegração de veteranos de guerra esbarravam no racismo institucional, prejudicando os jovens combatentes que retornavam dos *fronts* de batalha para os Estados Unidos. Uma dessas leis, datada de 1944 e referida nos Estados Unidos como *G.I. Bill* ou *Servicemen's Readjustment Act*, oferecia benefícios como realocação em empregos compatíveis com a qualificação, indenizações, facilitação na aquisição de imóveis e bolsas de estudo aos veteranos, mas acabou beneficiando muito pouco os militares negros. Como ensina Ferraz, ao retornarem dos campos de guerra,

Os veteranos negros encontraram dificuldades para conseguir emprego, e quando o obtinham, era em posições e funções subalternas, ainda que tivessem especializações. Da mesma forma, o recebimento do auxílio-desemprego era dificultado ao máximo, assim como a criação do próprio negócio a partir de empréstimos afiançados pelo próprio governo. O que fizeram os veteranos negros? Alguns organizaram-se em grupos de pressão por seus direitos e conseguiram avanços. Nessa luta reside um dos

¹¹⁰ Aqui não me refiro a uma masculinidade frustrada como a impossibilidade de se igualar ao ideal das identidades masculinas hegemônicas, mas tão somente a uma masculinidade assujeitada por distintos disciplinamentos e que pode ser mediada de múltiplas maneiras a partir dessas experiências.

embriões das lutas pelos direitos civis das décadas de 1950 e 1960 (Ferraz, 2008, p. 480-481).

Como essas colocações evidenciam, a exploração dos homens negros pelo aparato militar-industrial remonta a uma longa história nos Estados Unidos, onde os negros sempre estiveram na linha de frente dos conflitos, desde a Guerra Civil até a Guerra do Vietnã. Na música, a ideia de que "todos morremos no mesmo barco" ironiza a retórica da unidade nacional, mostrando que, apesar das promessas de igualdade, os prejuízos na guerra atingiam desproporcionalmente comunidades já marginalizadas. Quando isso se refere a questões de masculinidade, essa linha reflete como o Estado moldava a imagem do homem negro como soldado da nação, reforçando uma identidade voltada à obediência, ao sacrifício e à militarização. Esse modelo de masculinidade entrava em conflito com as experiências vividas por muitos homens negros, que percebiam que, mesmo lutando pelo país, continuavam a ser tratados como cidadãos de segunda classe ao voltarem para casa.

Na cultura punk, essa crítica à guerra e à hipocrisia do Estado era central, e D.H. Peligro, como homem negro dentro do movimento punk, trazia uma perspectiva particularmente importante, denunciando como a juventude negra era usada como combustível para as ambições imperialistas dos Estados Unidos.

Ao término dessa parte, a ponte da música é repetida e em seguida o instrumental é pausado. Biafra faz uma performance vocal que imita um político que discursa para uma plateia:

É o único mundo que temos
Vamos protegê-lo enquanto podemos
É tudo que há, e não há mais nada
(Hellnation, 1985, tradução minha).

Nessa passagem o vocalista assume um tom sarcástico e exagerado, imitando a dicção e a entonação de um político de carreira. Esse trecho da música carrega uma ironia evidente, pois as palavras, ditas em um tom solene, ecoam discursos políticos que supostamente pregam a responsabilidade ambiental e social, mas que na prática sustentam políticas destrutivas.

Essa escolha vocal e performática reforça um dos aspectos mais característicos do Dead Kennedys: a zombaria da hipocrisia política. Ao invés de simplesmente denunciar o sistema, Biafra ridiculariza suas contradições, imitando a retórica vazia de líderes que discursam sobre salvar o planeta enquanto sustentam guerras, exploração trabalhista e desigualdade.

A forma como Biafra dramatiza esse trecho pode ser interpretada também como um chiste que tem como alvo o padrão da masculinidade hegemônica nos Estados Unidos. A figura

do presidente ou do líder carismático – branco, heterossexual, rico – que faz promessas grandiosas enquanto perpetua estruturas opressivas é um tipo recorrente na história política americana. No campo das masculinidades, essa postura política se contrasta fortemente com a experiência dos homens negros nos Estados Unidos, que historicamente foram excluídos dos espaços de decisão e frequentemente retratados como incapazes de exercer liderança legítima. A zombaria da retórica oficial em *Hellnation* também denuncia essa estrutura, revelando como os discursos paternalistas da elite branca pouco significavam para as comunidades marginalizadas.

Após essa parte, o andamento acelerado da música é reestabelecido e os versos seguintes são entoados:

A nação infernal pede, por favor, por um fim das armas nucleares
Para que as crianças que ainda vão nascer tenham chance de viver e respirar
A nação infernal pede apoio para um salário digno
Para que as crianças do amanhã não acabem escravas de seus empregos
(Hellnation, 1985, tradução minha).

Quando Peligro escreve "A nação infernal pede, por favor, por um fim das armas nucleares / Para que as crianças que ainda vão nascer tenham chance de viver e respirar", ele não apenas se insere na tradição do punk como veículo de protesto e transgressão, mas também reverbera uma história mais ampla de resistência negra. Sua voz ecoa o medo do extermínio, um medo que, para os corpos negros nos Estados Unidos, não se limita à destruição nuclear, mas se manifesta cotidianamente na violência policial, na precarização do trabalho e na exclusão sistemática. A canção se refere a um outro contexto, mas a menção ao "direito de respirar"¹¹¹, em particular, carrega um peso simbólico quando inserido na tradição de lutas que vai do Movimento pelos Direitos Civis às recentes reivindicações do Black Lives Matter.

O segundo verso reforça uma conexão entre crítica ao capitalismo e a história da exploração racial: "A nação infernal pede apoio para um salário digno / Para que as crianças do amanhã não acabem escravas de seus empregos". A menção à "escravidão" do trabalho não é

¹¹¹ O slogan antirracista *I can't breathe* ("Eu não consigo respirar") se tornou um símbolo poderoso nas manifestações contra a brutalidade policial e o racismo institucional, especialmente após a morte de George Floyd em 25 de maio de 2020, em Minneapolis, Minnesota. Floyd foi morto por um policial que pressionou seu joelho contra o pescoço dele por mais de nove minutos, enquanto Floyd repetidamente dizia *I can't breathe* (Lima, 2023, p. 4). No entanto, a frase já havia sido usada anteriormente em contextos de violência policial. Em 2014, Eric Garner, um homem negro, também foi morto por policiais em Nova Iorque, e ele proferiu as mesmas palavras durante sua detenção. Desde então, *I can't breathe* se tornou um grito de protesto e uma chamada à ação em movimentos como o Black Lives Matter, simbolizando a luta contra a opressão racial e a violência policial.

acidental, e sua escolha lexical se insere na discussão sobre o capitalismo racial, conforme proposto por Cedric Robinson. Como Miles explica ao comentar as perspectivas de Robinson,

[...] o capitalismo racial e o capitalismo são basicamente um e o mesmo. Embora teóricos econômicos, como Smith (1776), sejam uma das principais fontes sobre como o capitalismo deveria funcionar, na verdade nunca foi praticado em nenhuma sociedade. Cedric Robinson argumenta que você precisa de raça para justificar o colonialismo e a subjugação e não pode falar sobre capitalismo sem falar sobre raça e colonialismo. O colonialismo nas Américas foi um dos principais motores do capitalismo moderno (2023, p. 20).

Peligro, como homem negro em um uma sociedade dominada por brancos, demonstra consciência sobre os mecanismos que fazem com que o trabalho precarizado recaia de forma desproporcional sobre corpos racializados, como teorizado por Robinson. Esse tipo de denúncia não é inédita no *hardcore/punk*, mas ganha uma inflexão específica ao ser articulado por um sujeito negro dentro do movimento.

A construção das masculinidades negras no *hardcore/punk* é um aspecto central para compreendermos a presença de Peligro e a forma como ele se coloca dentro do discurso crítico da banda. Se, conforme bell hooks (2022), a masculinidade negra é frequentemente moldada em resposta a uma sociedade que ora a demoniza, ora a hipersexualiza, no *hardcore/punk* essa tensão se manifesta na necessidade de reafirmação e contestação simultâneos. Peligro não apenas se insere no discurso do *hardcore/punk*, mas o desloca, trazendo questões raciais a essa discussão. Ao abordar a "nação infernal", ele não apenas critica o patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense, mas também sugere que os termos dessa crítica precisam ser ampliados para incluir as experiências negras dentro do próprio *hardcore/punk*.

No campo da subjetivação, Judith Butler (2017) argumenta que o gênero é performativo, ou seja, ele produz e reproduz as categorias que parecem descrever. A presença de Peligro nos Dead Kennedys e sua autoria dessa letra podem ser vistas como um ato performativo que reconfigura as possibilidades da masculinidade negra no punk. Ele não se encaixa na figura do *tuff guy*¹¹² hipersexualizado, nem na do rebelde branco de classe trabalhadora, ele ocupa um espaço intermediário, tensionando as normas do gênero e da raça dentro da contracultura.

¹¹² *Tuff guy* é uma gíria para se referir a um homem que se apresenta como durão, valente ou brigão. Essa expressão é bastante usada nos meios *hardcore/punk* dos Estados Unidos para falar de uma postura de masculinidade agressiva e imponente, muitas vezes associada a uma imagem de força e truculência. Segundo o Urban Dictionary, o estereótipo do *tuff guy* é o um homem forte que usa “muita roupa camuflada, shorts de ginástica, tênis de corrida e camisetas de bandas de *hardcore* novaiorquino como Madball, Cro-Mags e Sick Of It All ou que tenham influências do estilo como Hatebreed, banda de Connecticut. Ver: Tuff Guy. In: Urban Dictionary. São Francisco: Urban Dictionary, 2005. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Tuff%20guy>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Assim, sua crítica ao sistema é também uma reivindicação de existência dentro de um gênero que, muitas vezes, se recusa a reconhecer as contribuições negras para sua formação. Se o punk é um sintoma do colapso das formas de significado culturalmente estabelecidas (Hebdige, 2002, p. 79), Peligro demonstra que esse colapso não pode ser apenas estético ou discursivo: ele precisa incorporar as dimensões materiais e raciais da opressão que denuncia.

Ao reivindicar um futuro para as crianças nesse último trecho da letra, Peligro evoca um discurso que também foi central na tradição musical negra. Do *blues* ao *hip-hop*, a preocupação com as próximas gerações não é apenas um gesto sentimental, mas uma estratégia política: a ideia de que a resistência não é só uma luta do presente, mas uma continuidade histórica que precisa ser sustentada.

Hellnation, portanto, não é apenas uma crítica genérica ao capitalismo ou ao militarismo. Ela é uma intervenção na própria tradição punk, questionando sua branquitude e ampliando seu escopo crítico. Ao fazer isso, ele também reconfigura a masculinidade negra dentro desse espaço, propondo um modelo que não se limita à violência ou à marginalização, mas que também se ancora na memória, na responsabilidade coletiva e na possibilidade de um futuro diferente. Assim, a "nação infernal" de Peligro não é apenas um diagnóstico da destruição iminente, mas um chamado às políticas de libertação e de resistência dos homens negros – dentro e fora do punk.

3.3 “Another Wrong” (1985) de Dag Nasty

*Outro erro*¹¹³

Não importa o que eu faça
Ou o quanto eu tente
Não consigo me redimir
Me depurar completamente
Juntar os cacos
E começar de novo
Quem fez as regras?
Quem decide?
Uma vez que reparei, paguei
Dez meses desta vez
Doze antes
Poucos outros poderiam aguentar muito mais
Fazer isso certo!

¹¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MR5atsAtv8o> . Acesso em: 15 abr. 2024.

Mas como posso?
Quando nem sequer tenho a chance
De corrigir os erros que já cometi?
É tão difícil viver de acordo com os padrões
Quando você nem sabe quais são eles
Como você pode esperar que eu mude? ¹¹⁴
(Another..., 2010, tradução minha).

Another Wrong é uma canção reveladora dos obstáculos emocionais impostos pelo ordenamento patriarcal branco estadunidense às masculinidades negras. Baseado em mecanismos históricos e culturais de punição, julgamento e vigilância constantes de homens negros, não há, nesse sistema, permissão para erros ou demonstrações de fragilidades quando se trata desses homens. Como bem explica Chaney, tais normas determinam que homens negros estejam sempre negando, disfarçando ou suprimindo as próprias sensibilidade e emoções (2014, p. 103). Nos domínios dessa normatividade, ao negro só cabe se conformar aos ideais de masculinidade hegemônica, exteriorizando força e controle. Ou seja, o traço ontológico distintivo do homem negro segundo essa lógica é a negação da vulnerabilidade e das emoções.

A faixa é uma das primeiras que foram compostas pelo Dag Nasty, grupo *hardcore/punk* formado no verão de 1985 em Washington D.C. por ex-integrantes do Minor Threat e do Bloody Mannequin Orchestra (Figura 12).

Figura 12 - Shawn Brown, Brian Baker, Roger Marbury e Colin Sears (Line-up original do Dag Nasty)



Fonte: Shotgun Seamstress.¹¹⁵

Tendo exposto isso, considero importante salientar que nesta análise não estou me referindo ao *line-up* mais conhecido da banda, composto exclusivamente por músicos brancos:

¹¹⁴ “No matter what I do / Or how I try / I can't redeem myself / Strip clean - pick up the pieces / Start over again / Who made the rules / Who decides / When I've made up / Paid up / Ten months this time / Twelve before / Few others could take much more / Do it right / How can I / When I'm not even given the chance / To correct the mistakes I've already made? / It's so hard to live up to standards / When you don't even know what they are / How can you expect me to change?” (Another..., 2010).

¹¹⁵ Disponível em: <https://shotgunseamstress.blogspot.com/2012/10/banned-in-dc.html> . Acesso em: 24 abr. 2024.

Brian Baker (Guitarra), Dave Smalley (Vocais), Roger Marbury (Baixo) e Colin Sears (Bateria) (Dischord, 2008). O interesse aqui se volta aos primórdios do grupo, período em que o afro-americano Shawn Brown participou como vocalista e letrista da banda, antes do lançamento do LP *Can I Say* em 1986. Brown foi o vocalista original da banda, sendo posteriormente substituído pelo ex-vocalista do DYS, Dave Smalley (Nasty, 2016, online).

Essas observações são importantes, pois, na figura subjetiva de um homem negro como Shawn Brown, a construção, interpretação e performance de *Another Wrong* ganha sentidos diferentes quando comparada à versão cantada por Smalley. Sem ter em conta que Brown é autor da letra, já que a versão com Smalley se tornou mais conhecida, as análises talvez indicassem uma postura de desafio às normas hegemônicas de masculinidade, mas jamais poderiam ser reveladoras de questões fundamentais acerca das vulnerabilidades das masculinidades negras.

A participação de Shawn Brown na autoria das letras do Dag Nasty se confirma com o fato de que a maior parte do material cantado por Smalley, lançando em *Can I Say*, já integrava o repertório da banda enquanto Brown ainda era o vocalista, por volta de 1985. Em entrevista concedida a Tony Sylvester em 2010 ao site Vice.com, posteriormente reproduzida pelo site Afropunk.com, é o próprio Shawn Brown que fala da centralidade de sua participação no processo de composição nos primeiros dias do Dag Nasty:

Sylvester: É verdade que nenhuma das letras de Dave está nesse primeiro disco? O que ouvi é que a única parte que ele escreveu foi aquela pequena parte falada [...].

Shawn Brown: Certo. Algumas delas são somente minhas e outras foram feitas em colaboração por mim e pelo Brian.

Sylvester: Então Brian não escreveu todas as letras?

Shawn Brown: Não, não, não, não, não.

Sylvester: Então Dave Smalley estava cantando suas letras?

Shawn Brown: Sim. No final das contas, sabemos o que escrevemos, entende o que quero dizer? Já se passaram 25 anos. Mas sim, ele não escreveu tudo isso, mas é apenas música, cara. Depois, descobri quantas vezes isso aconteceu na história da música e que houve pessoas em situação semelhante.

Sylvester: O clássico “mude uma palavra, reivindique um terço”.¹¹⁶

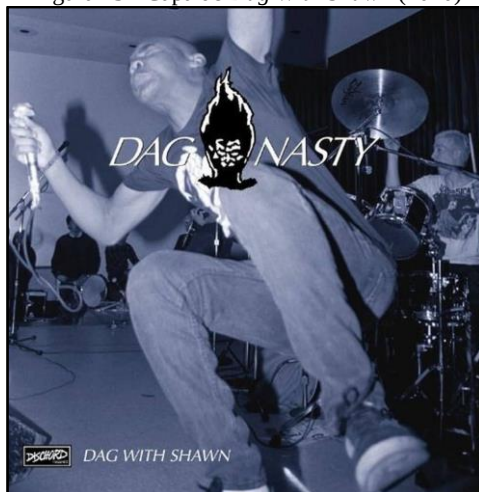
Shawn Brown: Exatamente! (Sylvester, 2010, tradução minha).

Embora as importantes contribuições de Brown – tanto com o seu estilo vocal singular quanto como autor e coautor das primeiras letras do Dag Nasty – sejam eloquentemente reivindicadas por meio dessas declarações, sua passagem pela banda por muito tempo ficou em

¹¹⁶ “Change a word, claim a third” (“Mude uma palavra, reivindique um terço”) ou “Write a word, get a third” (“Escreva uma palavra, pegue um terço”) são expressões usadas no jargão da indústria musical estadunidense em referência à ideia de que qualquer mínima participação na composição de uma letra, mesmo a alteração de uma única palavra, acarreta a aquisição de direitos aos *royalties* de uma música (Laat, 2015, p. 237-238).

segundo plano. Somente com o lançamento do álbum *Dag With Shawn* (Figura 13) em 2010 pela Dischord Records, editado a partir de uma gravação feita no Halloween de 1985 e arquivada após a saída de Brown da banda (Rastilho, 2010), é que o registro se tornou público.

Figura 13 - Capa de *Dag With Shawn* (2010)



Fonte: Dischord Records.¹¹⁷

Mesmo que seja um registro da fase embrionária com Shawn Brown como vocalista, em ordem de lançamentos, *Dag With Shawn* é o décimo álbum do Dag Nasty. Saiu somente em 2010. É um item discográfico especial porque captura um momento crucial na história da banda, apresentando as primeiras gravações em versões *demo* de músicas que mais tarde apareceriam no primeiro LP de 1986. O Lado A de *Dag With Shawn* inclui, nesta ordem, as faixas *Under Your Influence*, *I've Heard*, *Justification* e *Circles*, enquanto o Lado B apresenta, na seguinte sequência, *Can I Say*, *Thin Line*, *Never Go Back*, *Another Wrong* e *One To Two*.

Importante ressaltar que as canções de *Dag With Shawn* são apontadas como pioneiras da vertente referida como “*hardcore* melódico” (Nasty, 2016). Como a concretização de um conceito idealizado pelo guitarrista Brian Baker de conferir ao *hardcore* uma linguagem mais *pop* (Andersen; Jenkins, 2015, p.229), algo que já vinha sendo explorado em algumas composições de suas bandas mais antigas, o Dag Nasty ajudou a criar esse subgênero.

Como o nome sugere, trata-se de uma forma mais melodiosa do *hardcore/punk* (Prenson, 2018) que se tornou popular na cena estadunidense dos anos 1980 e 1990 com bandas como 7 Seconds, Bad Religion, NOFX e o próprio Dag Nasty (Awesome, 2016). Essa vertente incorpora melodias mais marcantes, vocais limpos ou semigritados e estruturas musicais mais acessíveis. Embora mantenha a velocidade e a energia do *hardcore* tradicional,

¹¹⁷ Disponível em: <https://dischord.com/release/168/dag-with-shawn> . Acesso em: 10 jul. 2024.

diferencia-se pelo uso de harmonias vocais e *riffs* de guitarra considerados mais *pop*. O surgimento do *hardcore* melódico inaugurou novas possibilidades, texturas e linguagens na esfera da música punk. Muitas bandas do período, em especial algumas do selo Dischord Records¹¹⁸, sediado em Washington e responsável por lançar o material do Dag Nasty, passaram a escrever letras e a criar sonoridades que iam além dos padrões usuais do punk *rock*.

No caso específico do Dag Nasty, a fusão de melodias *pop* com a energia e a velocidade do *hardcore*/punk (Andersen; Jenkins, 2015, p. 251) veio junto com experimentações líricas mais poéticas, introspectivas e sentimentais, se diferenciando das abordagens panfletárias presentes nas letras de muitas bandas punks estadunidenses até então. Em razão desses aspectos, o Dag Nasty é uma banda reconhecida por ter contribuído na definição da sonoridade e das temáticas de um novo subgênero nos anos 1980.

O ponto a ser destacado acerca do direcionamento lírico-musical proposto pelo Dag Nasty, evidenciado pela forma como *Another Wrong* foi construída, é que aí está a gênese de uma cena punk que possibilitou uma insurgência contra padrões hegemônicos de masculinidade. A faixa apresenta expressões de vulnerabilidade que existiam em outros movimentos musicais, mas que até então eram inéditos na cena *hardcore*/punk. Transformações observadas nas cenas de *hip hop* e *rhythm and blues* dos Estados Unidos desde anos 1970 já indicavam a produção de masculinidades negras investidas em um ideal de superação do silenciamento das emoções e sensibilidades. Como ensina Cassandra Chaney:

[...] embora a sensibilidade masculina negra seja frequentemente silenciada por temas musicais proeminentes que promovem a misoginia, a violência e uma cultura materialista ('bling') como marcadores da verdadeira masculinidade negra, os artistas negros masculinos de R&B e Hip Hop expressam e demonstram sensibilidade revelando a sua capacidade e/ou necessidade de chorar (por exemplo, com base em sentimentos intensos de tristeza, mágoa e decepção) por si mesmos, seus relacionamentos, suas famílias e suas comunidades (2014, p. 103).

Dinâmica semelhante se observa quando o *hardcore* dos primórdios é comparado com o *hardcore* que começou a ser praticado em meados da década de 1980 em Washington D.C.

¹¹⁸ A gravadora independente Dischord Records foi fundada em 1980 por Ian MacKaye e Jeff Nelson em Washington, DC. Inicialmente, a finalidade do selo era lançar um disco da banda Teen Idles, da qual ambos eram integrantes, e esse objetivo foi alcançado em dezembro do mesmo ano com o lançamento do compacto de sete polegadas “Minor Disturbance” (Mackaye, 2006). Rapidamente, a Dischord Records tornou-se conhecida por seu comprometimento com o *hardcore punk*, especialmente na cena de sua cidade de origem. Bandas influentes como Minor Threat, Fugazi, Rites of Spring, Scream, Dag Nasty e inúmeras outras associadas ao *hardcore*, ao *punk rock* e mesmo ao *post-punk* têm sido gravadas, editadas e distribuídas pelo selo. A gravadora adotou como filosofia o compromisso com a ética do *do-it-yourself* (faça você mesmo), incluindo práticas comerciais justas, tratamento ético dos artistas e prática de preços acessíveis para os materiais que lança. Permanece sendo uma importante e respeitada gravadora de música *punk* e *indie*.

Por volta dessa época, surgiram algumas novas bandas na capital estadunidense como Embrace, Rites of Spring e o próprio Dag Nasty. Essas bandas exemplificam um movimento de transformação da musicalidade *hardcore* tradicional, trazendo abordagens mais introspectivas e emocionais em suas letras e performances, além de sonoridades mais calcadas em melodias (Andersen; Jenkins, 2015, p.190). Enquanto as bandas da primeira onda do *hardcore/punk* nos Estados Unidos como Black Flag, Bad Brains, Minor Threat e Dead Kennedys eram marcadas por uma sonoridade agressiva, letras explicitamente carregadas de conteúdos políticos e uma estética que enfatizava a raiva, o confronto e a resistência contra instituições e normas sociais, o *hardcore* de D.C. expandiu suas possibilidades sonoras e temáticas. As bandas desse cenário trouxeram um lirismo mais pessoal e reflexivo, abordando temas como insegurança, fragilidade e experiências subjetivas. Nesse direcionamento, o Dag Nasty explorou dilemas internos e relações interpessoais em oposição à ênfase na violência, na alienação e na brutalidade típica do *hardcore* tradicional. Essa mudança abriu margem para um entendimento da masculinidade que não dependia exclusivamente da agressividade e da postura combativa, permitindo a expressão de sentimentos e experiências que antes eram marginalizados dentro do punk.

É dentro desse quadro de experimentações do punk em Washington D.C. na segunda metade dos anos 1980 que a figura do vocalista Shawn Brown se torna representativa das demandas de homens negros na cena punk dos Estados Unidos. Ao abordar temas pessoais e introspectivos, algo que diferenciava o Dag Nasty do estilo de composição mais politicamente direto de outras bandas de *hardcore* da época, a experiência de Brown na banda pavimentou um caminho que possibilitou a inserção de questões relacionadas às identidades masculinas negras no punk estadunidense. Ainda que não o fizesse declaradamente, as sensibilidades expressas em seu trabalho como vocalista do Dag Nasty exemplificavam uma masculinidade que permitia a expressão de emoções complexas, desafiando, assim, as expectativas tradicionais do que significava ser um homem negro.

Na cena *hardcore/punk* predominantemente constituída por homens brancos¹¹⁹ de classe em Washington, D.C. (Maskell, 2009, p.411), Brown trouxe uma perspectiva única. Sua

¹¹⁹ Chama atenção o fato de na década de 1980 a população de Washington D.C. ser de maioria negra e ser sub-representada na cena *punk*. Dados do site Urban Institute informam que a população da cidade era formada por 70% de afro-americanos. Ver <https://apps.urban.org/features/OurChangingCity/demographics/#race>. Acesso em 04 jul. 2024). A contradição entre a demografia de Washington, D.C., sendo majoritariamente negra nos anos 1980, e a cena *punk*, que era predominantemente branca, é um reflexo de várias dinâmicas sociais, culturais e históricas. Como muitas outras cidades americanas, tem uma longa história de segregação racial e desigualdade. Embora Washington D.C. tivesse uma população majoritariamente negra, os espaços culturais e sociais eram frequentemente segregados. Essa segregação histórica contribuiu para a criação de comunidades culturais distintas. Assim, a origem sociocultural do *punk* contribuiu para sua demografia inicial predominantemente branca.

presença e projeção ajudaram a desafiar e ampliar as percepções de masculinidade nesse espaço, mostrando que o *hardcore/punk* poderia ser lugar de coexistência e valorização de diversas formas contra-hegemônicas de masculinidade. Desse modo, sendo Brown o autor da letra de *Another Wrong*, a canção expressa emoções, sensibilidades e experiências de um homem negro, revelando suas representações e autorrepresentações, imagens, reflexões e concepções. Em lugar de um discurso direto, agressivo e baseado em *slogans*, as composições apresentadas em *Dag With Shawn*, especialmente *Another Wrong*, foram construídas com uma linguagem mais sutil, meditativa e com o apelo literário conveniente a essa leitura introspectiva das masculinidades no *hardcore/punk*. As canções do álbum confirmam a percepção dos intensos sentimentos e turbulências emocionais que permeavam a música de uma parcela dos grupos que emergiam na cena de Washington D.C. nos anos 1980. Em direcionamento musical semelhante ao de seus contemporâneos Rites of Spring e Embrace, elas já abordavam questões pessoais, emoções e autorreflexões, expressando vulnerabilidade, introspecção, autoavaliação, individualidade e escolhas subjetivas (Norton, 2012. online). Há nelas um forte discurso de resistência contra influências negativas e de determinação em continuar seguindo em frente, mesmo em face de dificuldades.

Outro aspecto recorrente das composições encontradas em *Dag With Shawn* são narrativas que falam de autenticidade e de honestidade consigo mesmo e com outras pessoas, dando destaque à importância de que seja estabelecida comunicação verdadeira. Assim, elas têm em comum a preocupação de expressar frustração com a estagnação e os desafios pessoais, informando uma luta contínua para superar essas barreiras, mantendo em vários momentos o estilo direto e contundente do *hardcore/punk* original, mas introduzindo aí as temáticas das emoções e dos conflitos existenciais humanos, aspecto que dialoga diretamente com as questões pessoais dos ouvintes que compartilham de experiências e sentimentos semelhantes.

Essa busca por explorar as searas temáticas das sensibilidades e emoções, algo pouco comum no *punk* até então, não deixou de repercutir na cena dos Estados Unidos e, mais acentuadamente, na cena de Washington D.C.. A abordagem de temas emocionais, além de uma estética musical que combinava a intensidade do *hardcore* com melodias mais complexas e

Enquanto a cena *punk* estava crescendo, a comunidade negra em Washington, D.C. tinha suas próprias tradições musicais ricas e vibrantes. Essas tradições culturais proporcionaram uma identidade musical distinta e autossuficiente, que coexistia separadamente da cena *punk*. No entanto, apesar da predominância branca, houve bandas e artistas negros significativos na cena *punk* de D.C. Sua presença desafiava a homogeneidade racial do *punk* e abria portas para discussões sobre raça e inclusão dentro da cena.

estruturas de músicas mais diversificadas, não eliminava, todavia, o caráter político daquela movimentação.

Uma ruptura com o reacionarismo havia tomado conta da cena de Washington D.C. em uma movimentação ocorrida no verão de 1985 que ficou conhecida como *Revolution Summer* (Roberts; Moore, 2009, p. 8), um extenso e fervoroso período de debates, aprendizados e ativismo político, especialmente contra o regime do *Apartheid* sul-africano. Ao falar do papel desempenhado pelo Rites Of Spring, uma das mais proeminentes bandas dessa nova conformação do *hardcore/punk* de D.C., Pattison (2012) auxilia na compreensão dos rumos que a cena tomava naquele momento. O autor comenta que, na música, “a velocidade e a paixão permaneceram. Mas todo o resquício de machismo foi extirpado, substituído por uma melodia surpreendente, expressões rígidas de vulnerabilidade e letras que buscavam o existencial” (Pattison, 2012, online, tradução minha). Ainda segundo Pattison, o *Revolution Summer* veio como um processo de resistência à crescente violência e ao esvaziamento de sentidos pelo qual as novas gerações de punks passavam na capital dos Estados Unidos. Assim, no verão de 1985:

Os fanzines abordavam questões do feminismo à política local. Uma banda improvisada de "percussão punk" apareceu na Embaixada da África do Sul, derramou tinta vermelha e fez barulho em panelas e frigideiras para pressionar representantes do regime do *Apartheid*. Um novo grupo de bandas do Dischord ofereceu evidências dos horizontes recém-ampliados da gravadora: o Beefeater com toques de funk, o grupo feminino Fire Party e a nova banda de Ian Mackaye, chamada, intencionalmente, Embrace (Pattison, 2012, online, tradução minha).

Com base nas colocações de Pattison, é possível visualizar parcialmente as transformações que o *Revolution Summer* representou na cena *hardcore/punk* de Washington D.C. No artigo *The Articulation Of Rites Of Spring As A Post-Hardcore Band*, Akhmad Alfian Rahadi (2017) vai em direção semelhante. Para o autor, bandas ativas no *Revolution Summer* como o Gray Matter, além das já citadas Beefeater, Fire Party, Embrace, Rites Of Spring e do próprio Dag Nasty, não apenas incorporaram elementos de outros gêneros à sua música ou se enveredaram por temáticas introspectivas, como também constituíram um movimento que

[...] desafiou a primeira onda do *hardcore*, as atitudes dos fãs e das bandas anteriores e também a imagem pela qual a grande mídia retratava os punks. As bandas que surgiram do *Revolution Summer* muitas vezes se posicionaram contra a violência, especialmente em shows na forma de *slam dancing*, bem como como se levantaram contra o sexismo da cena (Rahadi, 2017, p. 16-17, tradução minha, grifos meus).

Como sugerido anteriormente, esse período foi marcado por uma ênfase maior na introspecção, mas também em questões políticas e na inclusão, criando um ambiente onde questões de identidade passaram a ser mais diretamente exploradas e discutidas, abrindo a

possibilidade de discussão acerca de questões relacionadas às masculinidades negras. No artigo jornalístico intitulado *The secret mother of Revolution Summer*, Mariah Lansing explica que na cena punk de Washington D.C. dos anos 1980, e em grau mais acentuado no *Revolution Summer*,

[...] era comum que músicos expressassem suas frustrações com o mundo ao seu redor por meio de sua música, e viver na capital dos Estados Unidos motivava ainda mais politicamente e socialmente a juventude da época a criar uma cena punk DIY notavelmente diferente do restante do país. O punk de Washington D.C. era intelectual, perspicaz, raivoso e barulhento (2023, online, tradução minha).

Cabe ressaltar que o *Revolution Summer* não pode ser dissociado do coletivo Positive Force, um grupo de ativismo comunitário e político, co-fundado por Mark Andersen, um ativista punk que apostava na música *hardcore* como ferramenta de promoção de mudanças sociais (McDougall, 2015, online). Esse coletivo organizava shows beneficentes e outros eventos comunitários, promovendo causas como os direitos dos animais, a luta contra o racismo e o sexismo, a conscientização sobre o HIV/AIDS e a radical oposição ao governo de Ronald Reagan. A administração Reagan foi vista por muitos na cena punk estadunidense como representando uma série de problemas sociais e econômicos: cortes nos programas sociais, aumento das desigualdades econômicas, e uma política externa agressiva. O conservadorismo e as políticas de Reagan criaram um cenário de tensão social que alimentou a expressão artística e a ação política do *Revolution Summer* e do coletivo Positive Force (Bane, 2000, online). Sendo a Era Reagan marcada por políticas conservadoras, fortalecimento do neoliberalismo e por uma retórica que muitas vezes marginalizavam minorias e grupos vulneráveis, ela constituiu um ambiente político catalisador da mobilização de movimentos contraculturais que se opunham a essas tendências, tais quais o *Revolution Summer* e o Positive Force (Connolly, 2016, online).

De diversas maneiras, as relações entre o *Revolution Summer* e coletivo Positive Force foram fundamentais para a diversificação da cena punk de D.C., já que tudo se tratava de um esforço para ser inclusivo e para incentivar a participação de mulheres, pessoas de diferentes origens étnicas e de orientação sexual diversa (Kid, 2019, online). Tal aspecto contrastava com a predominância de homens brancos na cena punk tradicional.

Especialmente no contexto do *Revolution Summer*, a figura de Shawn Brown no Dag Nasty introduziu uma dimensão crucial à reflexão sobre masculinidades negras e sensibilidades no *hardcore* de D.C. As inflexões políticas, estéticas e éticas que constituíam esse movimento que contemplava a busca por se distanciar da virilidade exacerbada estão inscritas na letra de *Another Wrong*: para um homem negro, ocupar esse espaço implicava contradições inerentes.

Embora subversiva em muitos aspectos, a cena *hardcore* de D.C. permanecia majoritariamente branca, e a reivindicação de novas sensibilidades masculinas frequentemente se dava a partir da experiência branca. Brown encontrava-se, assim, em uma posição de vulnerabilidade, na qual sua presença desafiava tanto a representação estereotipada do homem negro como sujeito hipermasculino e violento quanto as próprias expectativas do *hardcore* sobre quem poderia protagonizar essa reconfiguração emocional. Esse deslocamento adquire ainda maior relevância diante das limitações impostas pelos imaginários das masculinidades negras nos Estados Unidos, enquadrados entre os pólos da ameaça e da espetacularização.

Ao integrar o Dag Nasty em um momento de abertura para novas subjetividades, Brown tensionou essas categorias reducionistas, evidenciando as fraturas e exclusões presentes mesmo nos espaços que se pretendiam contestatórios. Essas questões emergem em *Another Wrong*, demonstrando que, na história dos homens negros nos Estados Unidos, embora o padrão patriarcal tenha sido a manifestação de masculinidade mais recorrente, ela não foi a única (hooks, 2019a, p. 168), como veremos a seguir.

Em uma consideração geral, *Another Wrong* foca em questões relacionadas à culpa, redenção e à busca por reconhecimento e recomeço, sendo perpassada por uma perspectiva de frustração e desamparo em relação a normas e padrões que, para homens afro-americanos, parecem impossíveis de cumprir ou de compreender na cultura estadunidense. Os assuntos que ela tangencia são da seara das emoções recônditas, das sensibilidades e vulnerabilidades comuns nas experiências desses homens.

O comentário a seguir, retirado do site SonicHits.com, confere certo lastro às afirmações anteriores e constitui uma boa via para se iniciar uma compreensão dos sentidos expressos pelo “eu” lírico de *Another Wrong*:

A letra [...] é relacionável a qualquer pessoa que já sentiu que não poderia escapar dos erros do passado. O vocalista expressa uma sensação de desesperança, por mais que tente se “redimir” e “fazer o certo”. Ele sente que está constantemente recomeçando e juntando os cacos, mas não importa quanto tempo tenha passado, ele ainda não consegue compensar os erros. A frustração na letra é palpável, pois o vocalista questiona quem fez as regras e quem decide quando ele terá pagado o que deve. Os versos “É tão difícil viver de acordo com os padrões / Quando você nem sabe quais são eles” são particularmente contundentes, pois falam da ideia de que às vezes somos julgados por padrões dos quais nunca tivemos consciência. O vocalista expressa as expectativas de mudança que recaem sobre ele, mas não lhe é dada uma chance justa de corrigir os erros que cometeu no passado. A música é, em última análise, sobre nos sentirmos presos por nossas próprias ações e pelas expectativas dos outros, e a luta para nos libertarmos e seguirmos adiante (SonicHits, 2024, tradução minha).¹²⁰

¹²⁰ Disponível em: https://sonichits.com/video/Dag_Nasty/Another_Wrong . Acesso em: 19 abr. 2024.

Essas ponderações partem de uma perspectiva universalizante acerca da letra. Se considerada em si mesma, a mensagem de *Another Wrong* pode ser mesmo interpretada como aplicável “a qualquer pessoa que já sentiu que não poderia escapar dos erros do passado” (Sonichits, 2024, tradução minha). No entanto, quando se leva em conta que se trata de uma canção escrita e interpretada por um punk afro-americano, as possibilidades de interpretação se modificam radicalmente. Isso porque as experiências históricas e culturais dos homens negros nos Estados Unidos são atravessadas por imaginários raciais e de gênero que os associam a imagens de força, agressividade e resistência, ao mesmo tempo em que deslegitimam ou censuram expressões de vulnerabilidade. É precisamente o modelo do “homem negro forte” que os enunciados de *Another Wrong* desafiam, se contrapondo a uma imagem de controle mítica presente na cultura dos Estados Unidos. De acordo com Neal, de modo prático, as masculinidades negras falham em se encaixar nesse modelo (Neal, 2015, p. 155-156) e os esforços para enquadramento nessa representação apenas logram êxito em causar danos àqueles que os perseguem. Assim, sob o regime da imagem de controle baseada no ideal de “homem negro forte”, as masculinidades negras estão sujeitas à vigilância e ao desencorajamento de demonstrações de fragilidade emocional, seja por meio da hipermasculinização, seja pelas próprias dinâmicas internas de comunidades negras que, em resposta à violência racial, reforçam ideais de dureza e resiliência. Assim, ao expor os sentimentos de desamparo e de frustração na voz de um homem negro, a letra adquire camadas adicionais de significado, sobretudo em um espaço como o punk, que já se apresenta como um território de disputas e contestações.

O “eu” lírico aparece marcado pela impossibilidade de cometer erros e pela ausência do direito a segundas chances na letra de *Another Wrong*. Assim, em uma performance vocal que indica lamento e angústia, as estrofes de abertura enunciam a constante frustração e impotência em relação à expectativa inatingível de se enquadrar no padrão de um “homem negro forte”, estereótipo tão presente na história dos Estados Unidos:

Não importa o que eu faça
Ou o quanto eu tente
Não consigo me redimir
Me depurar completamente
Juntar os cacos
E começar de novo
(Another..., 2010, tradução minha).

Musicalmente, essa parte introdutória da música é construída a partir da oposição de acordes menores e maiores de guitarra, estabelecendo um tom musical emocionalmente

carregado. O acorde F#m (Fá sustenido menor), longamente repetido no trecho inicial do instrumental da música, tem uma sonoridade melancólica que inspira algo de introspectivo. Em contraste com os acordes G (Sol) e A (Lá), o acorde F#m fornece uma transição tonal que cria a sensação de elevação ou de aumento de tensão. A sequência repetitiva dos acordes B (Si maior) e A (Lá maior), interposta ao trecho inicial, aparece como uma progressão que cria um efeito de insistência, se harmonizando claramente com a luta interna mencionada pelo “eu” lírico da canção.

Nessa passagem, a letra pode ser lida como um desabafo que emerge de um lugar de desorientação emocional e existencial ocasionado pelas expectativas e pressões externas. O narrador expressa uma incapacidade de "se depurar completamente", o que ressoa com a ideia de que os homens negros, ao internalizarem ideais patriarcais, acabam se tornando prisioneiros de uma lógica que os desumaniza. Demarca-se uma expressão de angústia existencial, ligada à impossibilidade de redenção frente às cobranças arbitrárias. Nesse sentido, a letra dialoga de forma direta com as reflexões de bell hooks (2022) no capítulo "Curando a ferida" do livro “A gente é da hora: homens negros e masculinidade”. Em especial, esse diálogo se dá quando a autora menciona Richard Wright e John Bradshaw para falar sobre um “assassinato da alma dos homens negros” nos Estados Unidos. A autora argumenta que os homens negros são socializados dentro de um sistema patriarcal que os força a reprimir seus sentimentos, levando a uma desconexão profunda consigo mesmos (hooks, 2022, p. 234-235). O processo de desumanização começa na infância, quando são ensinados a rejeitar suas emoções como parte da construção da masculinidade. Essa desconexão de si mesmo se relaciona com o sentimento de fracasso e a negação do direito de o homem negro se reconstruir emocionalmente. Tal ideia se expressa na música por meio da menção da impossibilidade de "juntar os cacos" e recomeçar, sugerindo um ciclo de culpa e inadequação, um processo no qual os homens negros internalizam a sensação de que estão sempre errados ou falhando, mesmo quando tentam se ajustar às expectativas impostas pelo olhar do Outro.

Visivelmente, o narrador da canção projeta a imagem de um homem enclausurado pela impossibilidade de redimir-se, um indivíduo fabricado como “não-ser” (Carneiro, 2005) e desconectado da afirmação de sua própria existência e humanidade. Ora, é precisamente o “homem de cor” que tem o seu esquema destituído pelo olhar do branco, que é construído como “não-ser” no mundo colonizado. Fanon analisou da seguinte maneira essa inexequibilidade do ser do negro nos domínios da colonialidade do poder:

A ontologia, quando se admite de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro já não precisa ser negro, mas precisa sê-lo diante do branco. Alguns teimarão em nos lembrar de que a situação tem duplo sentido. Respondemos que isso é falso. O negro não tem resistência ontológica aos olhos do branco. Os negros, de um dia para o outro, passaram a ter dois sistemas de referência em relação aos quais era preciso se situar. Sua metafísica, ou, menos pretensiosamente, seus costumes e as instâncias às quais remetem foram abolidos, pois estavam em contradição com uma civilização que eles desconheciam e que lhes foi imposta (Fanon, 2021, p. 125).

As reflexões de Fanon constituem ferramenta primordial para entender a identidade masculina negra revelada pelas intersecções entre a letra de *Another Wrong*, a performance vocal de Shawn Brown e a estética musical do Dag Nasty. As tensões inerentes às experiências emocionais e existenciais dos homens negros na sociedade estadunidense dos anos 1980, aspectos que perpassam a música, podem ser analisados de forma contundente a partir do caminho indicado por Frantz Fanon. A impossibilidade de redenção, expressa nos versos "Não importa o que eu faça / Ou o quanto eu tente / Não consigo me redimir", repercute a ideia de que o homem negro, dentro do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista estadunidense, tem sua humanidade negada, sendo reduzido a uma existência moldada pelo olhar branco. Fanon argumenta que os negros não possuem resistência ontológica aos olhos da branquitude, sendo forçados a habitar um sistema de referência que os desumaniza. A angústia expressa pela letra e pela voz de Brown indica esse lugar de subalternidade, em que a vulnerabilidade e a sensibilidade são reprimidas em favor de uma masculinidade endurecida pelas imposições de raça, classe, gênero, sexualidade e outras variáveis interseccionais.

Nessa perspectiva, o “eu lírico da canção ocupa o lugar do “Outrem”, tal qual definido por Sueli Carneiro: “se o Outro é aquele através do qual o eu se constitui, o Outrem será aquele intrinsecamente negado pelo ser, o limite de alteridade que o ser concede reconhecer e se espelhar” (2005, p. 27). Isso destaca como os homens negros são percebidos através de estereótipos que negam sua complexidade emocional e humana, gerando uma sensibilidade distorcida, onde suas experiências são minimizadas ou ignoradas, dificultando o reconhecimento de suas emoções e anseios.

A alusão a um “recomeço”, algo pelo qual o narrador busca de modo obstinado e em relação ao qual lamenta por não conseguir alcançar, está também presente nessa parte da letra. Na projeção de uma subjetividade masculina negra marcada pela culpabilização constante e intransponível, esses versos que abrem a música assinalam um “eu” lírico angustiado com a impossibilidade de reconstrução da própria vida. Tal passagem, composta pelos versos “Me depurar completamente / Juntar os cacos / E começar de novo” é também cantada sobre a

repetição da sequência repetitiva dos acordes B (Si maior) e A (Lá maior) que suscita ao mesmo tempo as ideias de persistência e de frustração.

A construção dos acordes e dos *riffs* nesse trecho da canção acompanha a estrutura da letra, com cada estrofe associada a uma mudança de acorde, ajudando a enfatizar o conteúdo emocional de cada frase. Essas características se revelam de modo bastante claro no instrumental que acompanha os dois últimos versos do trecho. Na passagem, observa-se uma transição tonal demarcada pela tensão sugerida pela nota C#m (Dó sustenido menor). Tal tensão é resolvida com o acréscimo dos acordes E (Mi maior) e B (Si maior). O vocal progride sobre a melodia, em uma interpretação que reforça a dramaticidade que emoldura o tema das expectativas sociais injustas e inalcançáveis e dos ciclos de punição que homens negros historicamente enfrentam na sociedade estadunidense.

Assim, de modo aflitivo, a letra descreve um sentimento comum na experiência de homens negros, originado de pedagogias culturais que falam desses homens como sendo inerentemente maus e incorrigíveis (hooks, 2022, p. 169-170). Em seu cerne, o trecho inicial da música estimula no ouvinte o sentimento de angústia de ter o direito ao erro negado, assinalando os modos como as subjetividades negras normalmente estão presas à impossibilidade de redenção até mesmo em relação a erros mínimos.

Já a segunda parte da letra é antecedida por uma sequência de *riffs* que se intercalam entre acordes menores e maiores, harmonizando com as variações emocionais e o horizonte de resoluções que a letra suscita com os questionamentos que apresenta. O uso de D (Ré maior) e G (Sol maior) introduz novos tons, proporcionando variação harmônica. Nesse ponto da canção a combinação de D maior e G maior, formam um *riff* que transmite sensações de clareza, resolução e expansão, contrastando com a atmosfera de angústias criada pela letra. Nessa passagem, o pessimismo é diluído momentaneamente pela camada musical mais assertiva para, em seguida, a progressão dos acordes G#m (Sol sustenido menor) - C#m (Dó sustenido menor) – B (Si) - F#m (Fá sustenido menor) cria uma repetição cíclica que enfatiza a natureza contínua da luta do narrador e sua postura questionadora:

Quem fez as regras?
Quem decide?
Uma vez que reparei, paguei
Dez meses desta vez,
Doze antes
Poucos outros poderiam aguentar muito mais
(Another..., 2010, tradução minha).

Se a sequência de *power chords* anterior a esse trecho parece expressar vivacidade, uma transição para o tom F#m (Fá sustenido menor) traz de volta a melancolia e a tensão da canção, acompanhando a letra que faz questionamentos aos grupos hegemônicos e às regras que colocam homens negros em lugares sociais de subalternidade. Esse aspecto de *Another Wrong* indaga as normas e expectativas sociais, um tema central na análise das masculinidades negras. As perguntas "Quem fez as regras? Quem decide?" apontam para a arbitrariedade das normas que regulam a masculinidade negra dentro do sistema racista e patriarcal dos Estados Unidos. Homens negros, ao tentarem sobreviver nesse sistema, podem se apegar a estratégias de masculinidade que historicamente os têm mantido aprisionados.

Essas indagações não são apenas chamados para a reflexão crítica sobre as normas sociais, mas também uma provocação que evidencia a arbitrariedade e a injustiça que permeiam a construção das expectativas impostas aos homens negros. Segundo Stuart Hall (2016), a construção das identidades masculinas negras é profundamente influenciada por discursos hegemônicos que moldam e limitam as possibilidades de expressão. Essas regras são perpetuadas por sistemas de opressão e racismo estrutural, que criam, reforçam e fixam estereótipos e expectativas desiguais. Essa é uma atualização das fantasias coloniais do homem branco que historicamente reiteram a reprodução de certas ideias imóveis, quimeras ideológicas e obsessões psíquicas no que tange à natureza da sexualidade dos negros e à "alteridade", articulada para personificar tais fixações (Hall, 2016, p. 250). O questionamento "Quem fez as regras? / Quem decide?" confronta a desigualdade estrutural e desnuda as dinâmicas de poder que estabelecem e mantêm as regras sociais, econômicas e políticas que favorecem os grupos dominantes enquanto negros são marginalizados. Essas regras são estipuladas para perpetuar a desigualdade e a subjugação dos negros, tanto nos Estados Unidos quanto em outros contextos da diáspora africana.

A referência ao pagamento e ao tempo passado ("Dez meses desta vez, doze antes") simboliza tanto uma punição literal como o encarceramento, experiência comum entre homens negros nos Estados Unidos, quanto um sentimento mais amplo de dívida perpétua, como se a sociedade não permitisse que escapássemos de sua posição marginalizada. Além disso, a frase "Poucos outros poderiam aguentar muito mais" pode ser interpretada como um reconhecimento do peso insuportável dessas exigências. Muitos homens negros vivem em sofrimento psíquico devido à repressão emocional e às expectativas sociais impossíveis de serem atendidas. O desgaste descrito nesse trecho sugere um colapso iminente, que pode culminar na alienação e até na autodestruição.

A progressão dos acordes seguintes intensifica a dramaticidade da música, refletindo mais uma vez a desesperança e a exaustão do narrador. Mais uma vez o interlúdio em B (Si maior) e A (Lá maior) é executado, mantendo a continuidade e a coesão da canção. Esse recurso também reforça o sentimento de insistência e frustração que irrompe novamente após uma pausa instrumental e vocal, destacando ainda mais os sentidos de punição presentes na letra:

Fazer isso certo!
Mas como posso?
Quando nem sequer tenho a chance
De corrigir os erros que já cometi?
É tão difícil viver de acordo com os padrões
Quando você nem sabe quais são eles
Como você pode esperar que eu mude?
(Another..., 2010, tradução minha)

Essa estrofe reforça o ciclo de punição sem possibilidade de reabilitação. A exigência de "Fazer isso certo!" se relaciona com a pressão sobre os homens negros para que desempenhem um papel social predeterminado, sem que lhes seja dada a liberdade de errar e aprender com os erros. O sistema patriarcal e racista impõe padrões inatingíveis e, ao mesmo tempo, nega os meios para que os homens negros possam se redimir. Isso se conecta à crítica sobre a forma como o pensamento patriarcal e o racismo impedem que os homens negros se reconstruam emocionalmente.

Essa estrofe expressa uma profunda frustração e sentimento de injustiça. Enquanto Shawn Brown entoia “Fazer isso certo! / Mas como posso? / Quando nem sequer tenho a chance”, a sequência de *power chords* em C#m (Dó sustenido menor), A (Lá maior), D (Ré maior) e F#m (Fá sustenido menor) estabelecem um tom introspectivo e melancólico. O verso "Fazer isso certo!" acompanhada por C#m remete ao imperativo social que exige que o sujeito faça as coisas corretamente ou dentro dos padrões estabelecidos, mas o acorde menor seguido do questionamento “Mas como posso?” também traz uma sensação de dúvida e insegurança sobre a capacidade de alcançar esse objetivo. No contexto de *Another Wrong*, o acorde A maior proporciona um contraste com C#m, oferecendo uma sensação momentânea de esperança ou possibilidade. Este acorde maior pode representar uma tentativa do narrador de se convencer de que é possível fazer as coisas certas, apesar das dificuldades. No contexto dos versos “Mas como posso? / Quando nem sequer tenho a chance / De corrigir os erros que já cometi?” a alternância entre C#m e A maior ressalta a tensão entre o desejo de fazer o certo e a realidade das barreiras que impedem essa realização. Essa tensão só é resolvida com a finalização do fraseado de guitarra com o acorde E maior, que oferece um breve alívio da tensão. Tal estratégia

proporciona um momento de esperança ou de clareza, já que o acorde E maior nos contexto da música sugere resolução ou transição para algo mais positivo. O referido verso, acompanhado por E maior pode indicar uma aceitação momentânea dos erros já cometidos, mas também uma abertura para a possibilidade de seguir em frente.

A pausa instrumental e vocal feita no início dos versos "Fazer isso certo! / "Mas como posso? / Quando nem sequer tenho a chance / De corrigir os erros que já cometi?" cria um efeito que enfatiza a importância do desejo do narrador de fazer as coisas corretamente, mesmo que lhe seja negada essa prerrogativa. As palavras deixadas em destaque na composição enfatizam a ideia de que, independentemente de seus esforços para fazer as coisas da maneira correta, o narrador da canção não tem a oportunidade justa de fazê-lo. Isso pode ser relacionado às barreiras sistêmicas que homens negros enfrentam, onde a possibilidade de redenção não é garantida igualitariamente.

A última estrofe sintetiza o dilema do "eu" lírico: a frustração de tentar se ajustar a um conjunto de regras que nunca são totalmente claras ou justas. Não por acaso, o verso que fecha a canção – "Como você pode esperar que eu mude?" –, levanta uma crítica direta à sociedade, que exige mudanças sem fornecer suporte ou compreensão. É nessa perspectiva que *Another Wrong* enfatiza a necessidade de um olhar mais empático e de um sistema mais justo que reconheça e apoie a complexidade das experiências dos homens negros que estão presos a um sistema que não oferece oportunidades reais de mudança e crescimento. A falta de caminhos viáveis para uma transformação real das masculinidades negras, pois qualquer tentativa de mudança parece estar fadada ao fracasso, emerge assim como o tema central na canção.

No entanto, a narrativa não se limita a meras constatações. Ela se contrapõe às concepções dominantes sobre as masculinidades negras, resistindo às expectativas sociais ou ideais conexas ao "ser homem" em um processo histórico marcado pela tirania supremacista branca e masculina (Murray, 2007, p. 27). Nesse contexto, os significados hegemônicos do "ser homem" se confundem com ser física, emocional e psicologicamente inabalável. A demonstração de força em todas as dimensões constitutivas da subjetividade é o que se tem como característica social e culturalmente definidora das masculinidades dominantes.

No entanto, se a perspectiva hegemônica do "ser homem" persiste a partir da cumplicidade dos sujeitos masculinos que a ela se submetem, ela também está passível de ser transformada ou transgredida. Os estilos masculinos dominantes prescritos pela lógica dominante podem ser subvertidos e questionados (Connell Apud Spates; Slatton, 2014, p. 105-106), sendo essa uma das questões que se pode inferir dos enunciados de *Another Wrong*.

Assim, ao expor as sensibilidades e vulnerabilidades inerentes a uma subjetividade masculina negra, os enunciados da canção difundem uma visão das masculinidades negras a partir do *ethos* do punk, confrontando apresentações simbólicas e normas sociais que tradicionalmente disciplinam as práticas e as condutas de homens negros.

Mas que regras sociais e formas simbólicas hegemônicas seriam essas que historicamente têm incidido sobre as masculinidades negras nos Estados Unidos da América? Segundo Cassidy e Stevenson (2005), o padrão da hipermasculinidade é aquele que tem servido para forçar homens negros a dissimular suas experiências emocionais, psicológicas e espiritualmente excruciantes. Para alguns afro-americanos, a hipermasculinidade surge como um mecanismo de defesa e de exibição de força em ambientes que lhes são hostis. Como bem ensinam os autores mencionados, a aceitação do padrão de masculinidade amoldado pelo patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense não apenas fundamenta o comportamento violento, como também funciona como fator de compensação da vulnerabilidade que esses homens sentem (Cassidy; Stevenson, 2005, p. 57). Nessa perspectiva, *Another Wrong* coloca um vigoroso contradiscurso de questionamento à hipermasculinidade ao expor os efeitos das expectativas sociais e da busca por redenção protagonizada por homens negros que estão em busca de se reconectar consigo mesmos.

No panorama histórico das masculinidades negras nos Estados Unidos, esse “fracasso” do homem negro confrontado pelas pressões sociais se relaciona com a base material representada pelo *American Dream* (“sonho americano”). A exigência de perseguir dinheiro, poder e prestígio, valor difundido à exaustão na cultura estadunidense, tem sido forte referencial para as gerações mais recentes de homens afro-americanos. Ao serem arrebatados por parâmetros que impõem a exigência de sucesso a qualquer custo, os homens negros têm se deparado com a sensação de fracasso diante de um sonho americano no qual a equidade em relação a homens brancos não se concretiza. Jordanna Matlon (2010), ao tratar dessa questão no âmbito do *hip hop*, pondera que esse impulso por se enquadrar na lógica ostensiva e exibicionista do *American Dream* “é uma força preeminente na construção da masculinidade, e as versões que demonstram as ostentações apropriadas assumem enorme significado, especialmente para homens marginais que não podem ser típicos homens hegemônicos ideais” (Matlon, 2010, p. 38-39). Na medida em que avançaram os processos da sociedade pós-industrialização e se popularizaram as imagens negativas do homem negro na grande mídia, esse ideal tornou-se cada vez mais distante, culminando em um sentimento de marginalidade e de exclusão que coloca esses homens em um ciclo de culpa e de busca por redenção.

Tendo em conta as reflexões de Matlon, é possível inferir que mesmo para aqueles que conseguem concretizar o ideal masculino exibicionista sustentado através do tripé “dinheiro-poder-prestígio” só será possível dissimular os sentimentos de frustração e de impotência. A sustentação de uma existência que advém de uma precária situação material que não alcança as promessas do *American Dream* corresponde à degradação emocional a que esses homens historicamente têm assumido ou sido submetidos.

Nessa perspectiva, *Another Wrong* expressa a condição paradoxal do homem negro diante das promessas ilusórias do “sonho americano”, no qual redenção e reconhecimento são sempre inalcançáveis. Se, como observa Matlon, a masculinidade negra foi moldada pela exigência de sucesso dentro da lógica do dinheiro, poder e prestígio, a recorrente sensação de fracasso que perpassa os versos de Dag Nasty reflete a realidade de uma existência aprisionada entre a expectativa e a negação. Essa angústia, no entanto, não se manifesta por meio da fúria ou da reafirmação de uma virilidade agressiva, mas sim pelo reconhecimento de suas vulnerabilidades que transgridem os moldes hipermasculinizados impostos à identidade dos homens negros na cultura estadunidense. Ou seja, a canção não apenas evidencia as fraturas emocionais de um sujeito constantemente rejeitado, mas também propõe uma ruptura com as imagens tradicionais da masculinidade negra forjadas na violência e na invulnerabilidade. Se os modelos hegemônicos oferecem ao homem negro apenas dois caminhos — a brutalidade estereotipada ou a falência moral da submissão —, *Another Wrong* aponta para um terceiro: um espaço de fragilidade, onde a dor não precisa ser mascarada e onde o desejo de redenção não é um sinal de fraqueza, mas de humanidade.

Além da resistência baseada na exposição de uma identidade vulnerável, *Another Wrong* assinala em profundidade os sofrimentos subjetivos e as expectativas de transformação de um homem negro. Até mesmo estilisticamente a faixa tem uma dimensão lírica de uma “canção de lamento” (Du Bois, 2021) que remonta a uma longa história de usos da música como estratégia de expressão e resistência da população negra nos Estados Unidos. Nesse sentido, a letra de *Another Wrong* herda uma característica da tradição dos *spirituals*¹²¹, os cânticos entoados

¹²¹ *Spirituals* é o termo usado para se referir a um gênero musical que surgiu entre os afro-americanos no período do escravismo nos Estados Unidos. O estilo é caracterizado por ser música religiosa que expressa a experiência espiritual e a luta pela liberdade e justiça. Os *spirituals* muitas vezes incorporam elementos do cristianismo, refletindo tanto a fé quanto as dificuldades enfrentadas pelos escravizados. Essas músicas, que podem ser tanto solos quanto corais, frequentemente têm um estilo emotivo e poderoso, e foram uma influência importante no desenvolvimento de outros gêneros musicais, como o gospel e o *blues*. Ver Burnim, Mellonee V. *Spirituals*. In: Burnim, Mellonee V.; Maultsby, Portia K. *African American Music: an introduction*. 2. ed. Nova Iorque: Routledge, 2015. p. 88-115.

pelos negros escravizados nos Estados Unidos como forma de resistência, lamento e esperança em meio à opressão escravagista. Se os *spirituals* articulavam, sob a estética religiosa e simbólica, o desejo de libertação e a promessa de redenção, *Another Wrong* traduz essa mesma busca em um contexto secularizado, onde a salvação não é divina, mas social – e, ainda assim, constantemente negada. A mensagem reiterada do fracasso e da punição interminável na letra comunica o sofrimento gerado pelo fardo histórico que apenas o reconhecimento pleno da humanidade do homem negro poderia aliviar. No entanto, enquanto os *spirituals* projetavam a libertação para um além-mundo ou para um futuro de justiça tardia, a letra da canção denuncia a ausência desse horizonte. A redenção prometida pelo discurso meritocrático do *American Dream* se revela tão inalcançável quanto a terra prometida dos escravizados.

Nesse sentido, importa destacar que *Another Wrong* se insere em uma linhagem de canções negras que têm exposto o caráter cíclico da exclusão e da busca incessante por dignidade, transformando o lamento em uma denúncia da impossibilidade histórica de reparação desde o escravismo. Como bem explica W.E.B. Du Bois:

O que são essas canções, e qual é seu significado? Eu conheço pouquíssimo de música e sou incapaz de usar sua linguagem técnica, mas conheço algumas coisas sobre os homens, e por isso sei que essas canções são a mensagem articulada do escravo para o mundo. Há quem diga que nesses tempos o escravo negro levava uma vida alegre, despreocupada e feliz. Consigo acreditar sem dificuldades que esse era o caso de alguns, de muitos. Mas nem se todo o antigo Sul ressurgisse dos mortos para afirmar o contrário seria possível negar o caráter tocante dessas canções, que são a música de um povo infeliz, de filhos da desolação; falam sobre a morte e o sofrimento e um desejo não expressado por um mundo mais verdadeiro, de andanças nebulosas e caminhos secretos (2021, p. 304).

A inscrição dessa sensibilidade no *hardcore/punk* desestabilizou tanto os imaginários sociais que associam homens negros à ferocidade quanto as práticas raciais e de gênero da cena estadunidense dos anos 1980. O que emerge, assim, não é apenas um grito de protesto, mas um testemunho da humanidade do homem negro que, para muitos, permanece interdita. Assim, se expressa uma masculinidade afirmada não pela força, mas pela confissão das emoções e medos compartilhados por homens negros.

Ao trazer para o *hardcore/punk* um discurso de dor e frustração, *Another Wrong* aponta para a contradição central da experiência do homem negro na história dos Estados Unidos: a impossibilidade de ser reconhecido como plenamente humano dentro de uma ordem que lhe nega até mesmo a fragilidade. A música não apenas denuncia a repetição implacável dos ciclos de punição, mas também revela o custo psicológico de existir em um mundo que exige do

homem negro uma força sobre-humana para provar o seu valor, sem nunca lhe conceder descanso.

Em um gênero historicamente associado à catarse agressiva e à resistência combativa, o Dag Nasty, na figura e performance de Shawn Brown, optou pela exposição crua da derrota, do reconhecimento de que, dentro do jogo do patriarcado supremacista branco estadunidense, não há absolvição possível. Essa escolha, longe de ser um gesto de rendição, é uma forma radical de insurgência que afirma a dor como uma verdade incontornável, reivindica a emoção como parte legítima da experiência do homem negro e, ao fazê-lo, desafia um sistema que só permite que ele exista nas margens da humanidade.

3.4 “Tylenol” (1989) de Swiz

*Tylenol*¹²²

Você nem me conhece
Você só sabe a cor da minha pele
Se eu pudesse mudar a mim mesmo
Você acha que eu faria isso por você?
Você não vê cores
É só preto e branco
É só certo ou errado
Agora, como posso estar errado?
Não mudaria quem eu sou
Mesmo se eu pudesse¹²³
(Tylenol, 1989, tradução minha).

Tylenol é a música que abre o lado A do álbum *Hell Yes I Cheated* (1989) da banda Swiz, fundada por Shawn Brown tempos após sua saída do Dag Nasty. O ano era 1987 e, com a nova banda, cujo *line-up* seria completado por Jason Farrell (guitarra), Alex Daniels (bateria) e Nathan Larson (baixo) (Swiz, 2016, online), Brown desejava realizar uma espécie de retorno às raízes do *hardcore* de D.C. (Swiz, 2021, online). A proposta do Swiz era resgatar a urgência, a intensidade e a crueza sonora que haviam sido relativizadas ou abandonadas por muitas bandas ligadas ao *Revolution Summer*. Como consta na exposição digital *Persistent Vision: The*

¹²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3wKPDN0v4Ec>. Acesso em 21 fev. 2025.

¹²³ You don't even know me / You know the color of skin / If I could change myself / You think I'd do it for you? / You don't see colors / It's only black and white / It's only right or wrong / Now how can I be wrong? / Wouldn't change who I am / Even if I could (Tylenol, 1989).

D.C. Punk Collections, mantida na plataforma *Special Collections in Performing Arts* (SCPA)¹²⁴ da Universidade de Maryland:

Brown posteriormente comentou: “éramos a banda hardcore que achava que sua missão era ‘manter a essência’”, enquanto Larson afirmou que o grupo “se via como guardião da tradição.” Como demonstram seus dois álbuns lançados pelo selo Sammich Records, [...], o Swiz preservou elementos do hardcore clássico ao mesmo tempo em que os tornava relevantes para um novo momento (Swiz, 2020, online).

Desse modo, diferentemente da ênfase na melodia e nas dinâmicas emocionais que caracterizavam algumas bandas do período, o Swiz se voltou a uma sonoridade mais abrasiva e densa, dialogando de forma mais direta com a primeira onda do *hardcore* do início da década de 1980 nos Estados Unidos. Esse caráter de crueza também foi manifestado em um redirecionamento do discurso presente nas letras de Shawn Brown. Se, enquanto integrante do Dag Nasty e imerso na atmosfera do *Revolution Summer*, escreveria letras baseadas em uma poética do sofrimento, com imagens de repetição da punição e do fracasso inescapável do homem negro, como expus na análise de *Another Wrong*, no Swiz seu estilo de escrita e performance foram despojados de metáforas e elaborações líricas complexas, adotando um tom mais imediato e de confronto.

Com essa perspectiva é que elegi a faixa *Tylenol* para análise, já que, em termos discursivos, ela demarca pontos de vista que se diferenciam ou até mesmo antagonizam com a ideia de busca pela redenção do homem negro que perpassa os enunciados de *Another Wrong*. Ambas as canções expõem aspectos da experiência do homem negro em um mundo que o submete a julgamentos implacáveis, mas o fazem a partir de perspectivas bastante distintas. Enquanto *Another Wrong* enfatiza a repetição punitiva e o sentimento de impotência diante de um ordenamento patriarcal e racista que nunca concede redenção, *Tylenol* apresenta um posicionamento de transgressão e desafio, rejeitando a imposição do olhar externo do branco como critério de valor para o homem negro. Aqui a resposta para as pressões não é mais uma tentativa de reparação, mas a recusa categórica em se ajustar às expectativas raciais que lhe são impostas. O ponto de partida de *Tylenol* é, pois, a rejeição completa e veemente de qualquer necessidade de expiação ou redenção. Há na música uma atitude de desprezo em relação à própria ideia de que o homem negro deva se curvar às expectativas de remissão diante do mundo branco. Como bem explicam Andersen e Jenkins, a faixa é “uma declaração de Brown sobre o

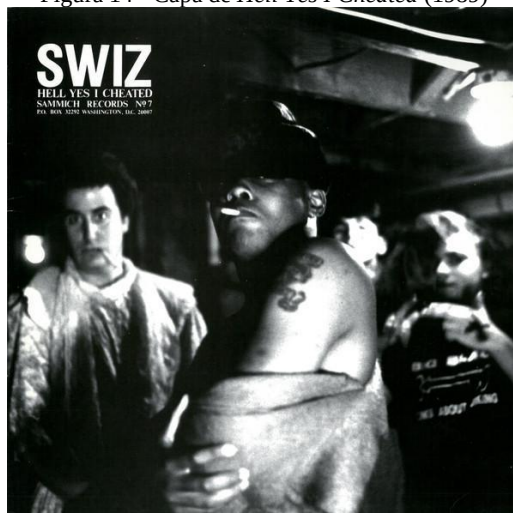
¹²⁴ Disponível em: <https://exhibitions.lib.umd.edu/dc-punk>. Acesso em 21 fev. 2025.

orgulho da sua herança afro-americana, diante da crescente onda dos skinheads nazistas” nos Estados Unidos (2015, p.345).

As escolhas estéticas e discursivas do Swiz refletem também o próprio desenvolvimento do *hardcore/punk* em D.C., evidenciando as tensões entre diferentes abordagens dentro da cena. Enquanto bandas como Fugazi estavam expandindo os limites do *hardcore/punk*, incorporando maior sofisticação musical e um discurso político mais elaborado, o Swiz se voltou ao reforço da energia bruta e de uma abordagem agressiva. A banda, assim, ocupou uma posição singular no *hardcore* de Washington D.C., ao mesmo tempo em que rejeitava certas inovações do *Revolution Summer*, também se diferenciava das bandas *straight edge* mais antigas do cenário.

O comportamento transgressor também está expresso de modo explícito na capa do álbum *Hell Yes I Cheated* (1989). Enquanto grande parte das bandas alinhadas ao *straight edge* em D.C. se preocupava em construir uma imagem com pretensões positivas, o Swiz optou por expor no referido álbum uma foto em que os integrantes aparecem fumando. Um deles também ostenta um “X”¹²⁵ na mesma mão em que segura um cigarro (Figura 14).

Figura 14 - Capa de *Hell Yes I Cheated* (1989)



Fonte: Discogs¹²⁶.

Ao retomar uma abordagem mais crua do *hardcore/punk*, sem as restrições ideológicas das bandas *straight edge* dominantes da época, o Swiz se colocou em oposição a essa tendência.

¹²⁵ O “X” marcado na mão dos adeptos do *straight edge* remonta a uma prática adotada por casas de shows nos Estados Unidos para sinalizar menores de idade e impedir seu consumo de álcool. Esse símbolo foi ressignificado pelo movimento *straight edge*, emergente no *hardcore/punk* dos anos 1980 nos Estados Unidos, como um emblema de compromisso com a abstinência de substâncias intoxicantes. A adoção do “X” expressa não apenas uma posição individual contra o consumo de álcool, tabaco e outras drogas, mas também um gesto de identidade coletiva dentro dessa subcultura. Ver <https://www.britannica.com/topic/straight-edge>. Acesso em 26 fev. 2025.

¹²⁶ Disponível em: <https://www.discogs.com/release/1125215-Swiz-Hell-Yes-I-Cheated>. Acesso em 26 fev. 2025.

Enquanto grupos ligados ao *straight edge* enfatizavam uma postura militante e bastante sectária, a banda retomou uma atitude mais sarcástica e descompromissada, sem um código de conduta explícito. O próprio fato de ter Brown como vocalista reforçava essa ruptura, já que ele havia sido o vocalista original do Dag Nasty, banda que, após sua saída, passou a se alinhar mais com a ética *straight edge* à qual Brian Baker e Dave Smalley estavam alinhados. Além disso, as letras do Swiz evitavam os discursos moralizantes que permeavam grande parte do *straight edge*, aproximando-se mais da abordagem existencial e cínica presente no *hardcore/punk* anterior ao *Revolution Summer*.

Essa posição singular fez do Swiz uma banda que não se enquadrava completamente em nenhum dos pólos da cena *hardcore* de D.C. naquele momento. Se, por um lado, rejeitava a emotividade e a experimentação melódica das bandas ligadas ao *Revolution Summer*, por outro, também se distanciava do autoritarismo moral do *straight edge* da época. Esse posicionamento fez com que a banda tivesse um impacto relevante, mas menos central dentro do *hardcore* de D.C., funcionando quase como uma voz dissidente dentro de um cenário polarizado.

As tensões existentes entre o Swiz e o cenário *hardcore* de D.C. foram refletidas no direcionamento artístico do grupo. Como expus anteriormente, uma comparação entre os padrões discursivos da antiga banda de Shawn Brown com aqueles que foram adotados em seu novo projeto revelam transformações na identidade do vocalista. Com o Dag Nasty o discurso de redenção era revelado em canções como *Another Wrong*. Já na faixa *Tylenol* do Swiz, a narrativa evidencia uma recusa contundente à imposição de um ideal de masculinidade negra fundamentado na necessidade de redenção diante do olhar da branquitude. Essa é uma dinâmica indicativa de que as masculinidades não são marcadores fixos de identidade, mas que variam não apenas histórica e culturalmente, mas também se transformam ao longo de uma vida (Kimmel, 1998, p. 106), como comportamentos que fluem em transformação.

O título da música parece ter um significado simbólico relacionado à letra, já que o *Tylenol* é um analgésico, um medicamento utilizado para aliviar dores. Na letra, há uma afirmação forte sobre identidade e resistência contra imposições externas. Assim, *Tylenol* é um título que aparentemente se refere a um estado de anestesia emocional ou psicológica diante do racismo. Se o título simboliza um estado de anestesia diante do racismo, isso pode significar que aquele que enuncia a letra da canção já ultrapassou qualquer necessidade de justificar sua existência ou buscar aceitação. Ele não se vê como alguém que precisa se redimir ou mudar

para se encaixar – o que, aliás, é uma expectativa frequentemente imposta a pessoas racializadas em sociedades racistas como os Estados Unidos.

Em *Tylenol* o “eu” lírico rejeita a noção de que sua identidade deva ser moldada para se adequar às expectativas normativas da sociedade estadunidense, que historicamente disciplina e subalterniza corpos negros por meio de um sistema de significação racializado. Assim, após uma virada crua na caixa da bateria, um *riff* tenso e oscilante baseado nas notas lá (A) e sol bemol (G $\flat$) é iniciado junto com os vocais de Brown que, em uma interpretação vocal cheia de raiva diz:

Você nem me conhece
Você só sabe a cor da minha pele
Se eu pudesse mudar a mim mesmo
Você acha que eu faria isso por você?
Você não vê cores
É só preto e branco
É só certo ou errado
Agora, como posso estar errado?
(Tylenol, 1989, tradução minha).

Esses versos expressam uma contestação direta à forma como a branquitude enxerga e disciplina a masculinidade negra. A afirmação “Você nem me conhece / Você só sabe a cor da minha pele” denuncia um apagamento subjetivo que é constitutivo das relações raciais nos Estados Unidos: o homem negro não é reconhecido em sua totalidade, mas reduzido à sua negritude como um marcador social que precede qualquer consideração sobre sua interioridade. Aqui, a identidade negra é tratada não como uma construção autônoma, mas como um signo rigidamente interpretado a partir do olhar branco.

Nesse sentido, é preciso ressaltar que as interações entre pessoas negras e brancas dentro do *hardcore/punk* de D.C. não escapavam às contingências do regime racial operante nos Estados Unidos nos anos 1980. A afirmação de que indivíduos, bandas e a cena estadunidense como um todo eram orientados por uma perspectiva de tolerância aos múltiplos entrecruzamentos entre raça, gênero e sexualidade deve ser feita com ressalvas. Essas interações se davam dentro dos padrões de relações raciais factuais, ainda que, pontualmente, fossem observadas transgressões dessa lógica. Como bem ensina Ensminger:

Em um nível mínimo, essas interações são mediadas por grupos de jovens que disputam território, construindo identidades na era da autodeterminação negra e do choque cultural punk, [...], nada disso pode ser entendido apenas por uma análise de estilo ou conteúdo musical (2010, n.p).

Ainda segundo o autor,

Slogans e chamadas têm pouco valor em comparação com ações, como testemunhado por Fred Smith, agora conhecido como Freak, guitarrista do Beefeater: “Era muito estranho sermos esses 'negros simbólicos', tocando para plateias predominantemente brancas, mas nós fizemos isso. Como Shawn Brown [Swiz] e eu podemos atestar, havia muitas questões, cara. Muitas questões que precisávamos enfrentar quando fazíamos shows. Quando ouvi alguém me chamar de 'Lemmy negro' [do Motörhead], fiquei chocado. Imediatamente abaixei o pedestal do meu microfone, que eu havia ajustado para uma altura maior. Quando ouvi chamarem Shawn Brown de 'a versão negra de Ian MacKaye', fiquei chocado de novo. Quando contei a ele, ele ficou surpreso, mas seguiu em frente. Em retrospecto, mesmo nessa nova cena, eu sempre me perguntava: o racismo algum dia acabaria?!” (Ensminger, 2010, n.p).

Os enunciados de *Tylenol*, como expressão de rejeição ao imperativo de um ideal redentor para o homem negro, insere-se em um campo de tensões que atravessa a experiência de músicos negros no punk estadunidense, como evidenciado pelo testemunho de Fred Smith. A performance de Shawn Brown (Figura 15), bem como sua recusa em ser moldado pelas regras da branquitude, reflete o dilema de artistas que, ao adentrar uma cena majoritariamente branca, viam suas presenças reduzidas a meras traduções raciais de figuras consagradas.

Figura 15 - Swiz, Rotation Station, Rockford, Illinois (1988).



Fonte: Reclaiming History: An Archive of Black Hardcore and Punk¹²⁷.

Esse processo de nomeação compulsória – O “Ian MacKaye negro” – revela uma recusa estrutural da cena *hardcore*/punk de D.C. em reconhecer a subjetividade do homem negro em seus próprios termos, buscando sempre assimilá-la dentro de um referencial branco

¹²⁷ Disponível em: <https://blackpunkarchive.wordpress.com/2015/09/07/photograph-no-55/>. Acesso em 24 fev. 2025.

hegemônico. Contudo, ao se insurgir contra essa captura, a canção evidencia que a disputa por território e identidade no contexto do choque cultural entre a autodeterminação negra e os valores do punk não pode ser compreendida apenas pelo estilo ou pelo conteúdo musical, mas deve ser lida à luz das contradições que estruturam a presença negra em espaços onde a branquitude se coloca como norma implícita.

A negativa em alterar-se para satisfazer a lógica de racialização não é apenas um gesto de afirmação individual, mas um ato de reivindicação coletiva, um testemunho de que, mesmo nos espaços onde se pressupõe uma ruptura com o *status quo*, como o *hardcore/punk*, as fronteiras de raça e gênero permanecem como desafios incontornáveis.

O verso seguinte – “Se eu pudesse mudar a mim mesmo / Você acha que eu faria isso por você?” – questiona a expectativa de que o homem negro deva modificar-se para se tornar aceitável dentro das normas impostas pela sociedade branca e patriarcal. Historicamente, a masculinidade negra nos Estados Unidos foi marcada por um duplo enquadramento: ou ela se insere no modelo de respeitabilidade, ajustando-se aos códigos de civilidade da branquitude, ou é automaticamente associada à ameaça, violência ou vista como sub-humana. Esse trecho da canção rejeita essa dicotomia e afirma a autonomia do sujeito negro ao recusar a necessidade de transformação para atender às demandas externas.

O questionamento das expectativas da branquitude sobre o corpo do homem negro manifesto nesses versos demarcam uma subjetividade em processo de empoderamento. Se pensarmos nessa ideia como uma combinação entre autoconhecimento crítico e transformações práticas, esse verso indica um posicionamento contra a imposição de identidades forjadas pelo olhar do branco. Segundo Joice Berth (2019), esse é um processo que resulta em profundas transformações nas corporeidades negras, mas que não deve ter seu entendimento reduzido a somente isso. Assim, compreende-se empoderamento como uma

[...] aliança entre conscientizar-se criticamente e transformar na prática, algo contestador e revolucionário na sua essência. [...]. o empoderamento tem a contestação e o novo no seu âmago, revelando, quando presente, uma realidade sequer antes imaginada. É, sem dúvidas, uma verdadeira ponte para o futuro. [...]. Quando falamos em empoderamento, estamos falando de um trabalho essencialmente político, ainda que perpassasse todas as áreas da formação de um indivíduo e todas as nuances que envolvem a coletividade (Berth, 2019, p.91).

Na letra de *Tylenol*, a projeção da imagem de um corpo negro que se insurge e questiona “Se eu pudesse mudar a mim mesmo / Você acha que eu faria isso por você?” remetem à história de muitos homens negros que romperam com a lógica de reprodução dos modelos de

masculinidade amalgamados pela branquitude. Um caso emblemático, nesse sentido, é o de um estadista pouco mencionado nos anais da história dos Estados Unidos: Frederick Douglass.

[...] um escravo, um trabalhador livre em uma fundição, depois um orador em prol do movimento abolicionista, tanto nos EUA quanto no exterior, tendo viajado para a Inglaterra e a Irlanda e difundido a causa da abolição, um recrutador de tropas para a Guerra Civil Americana, um sufragista, um conselheiro do presidente Abraham Lincoln e o primeiro afro-americano a disputar a vice-presidência dos EUA (Vidal, 2012, p.4).

Douglass se rebelou contra as tentativas da branquitude de moldá-lo em um enquadramento de submissão. Tornou-se um dos maiores intelectuais e ativistas abolicionistas do século XIX. Ele não apenas recusou as tentativas de apagamento de sua identidade, mas também desafiou abertamente o discurso branco sobre o que significava ser um homem negro nos Estados Unidos. Sua autobiografia *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, datada de 1845, é uma fonte essencial para entender esse processo.

Como um escravizado, Douglass descreveu sua experiência de resistência e autodefinição em face da violência racista que sofria:

Já comentei que as minhas condições eram muito piores durante os primeiros seis meses de minha estadia com o Sr. Covey do que nos seis meses seguintes. As circunstâncias que levaram à mudança de comportamento do Sr. Covey para comigo são um marco na minha humilde história. Já mostrei como um homem foi feito escravo. Agora, conto como um escravo se tornou novamente um homem. [...]. Bem antes do sol nascer, eu fui chamado para escovar, esfregar e alimentar os cavalos. Obedeci com gosto. Mas, enquanto desempenhava minhas tarefas e tirava alguns fardos de feno do celeiro, o Sr. Covey entrou no estábulo com uma corda longa nas mãos, e, justo quando eu estava junto à escada, me pegou pelas pernas e tentou me amarrar. Assim que descobri o que ele pretendia fazer, dei um salto e, como ele estava segurando minhas pernas, me estatelei no chão do estábulo. O Sr. Covey pareceu pensar que eu estava à sua mercê, e que podia fazer o que quisesse, mas nesse instante – de onde veio essa inspiração, eu não sei – resolvi lutar e, agindo de acordo com essa resolução, agarrei o Sr. Covey pela garganta enquanto levantava. Ele estava agarrado em mim, e eu nele. Minha resistência havia sido tão inesperada que o Sr. Covey parecia ter sido pego completamente desprevenido. Ele tremia como uma folha. Isso me encorajou, e o agarrei fortemente, tirando sangue onde minhas unhas tocavam. O Sr. Covey logo gritou pedindo ajuda a Hughes, que veio e, enquanto Covey me segurava, tentou amarrar minha mão direita. Enquanto ele o fazia, eu o cuidava e, quando a oportunidade se apresentou, dei-lhe um chute tão forte nas costelas que ele passou mal. Esse chute não só enfraqueceu Hughes, mas também Covey: quando ele viu Hughes se dobrando de dor, sua coragem se foi. Ele perguntou se eu tinha a intenção de continuar resistindo, e eu respondi que sim, viesse o que viesse, pois ele tinha me usado como um animal por seis meses e eu não tinha nenhuma disposição de continuar a sê-lo (2012, p.111;116-117).

Percebo, assim, que a projeção da imagem de um homem negro insurgente na letra de *Tylenol*, sujeito que se recusa a ser definido pela imposição de forças externas, dialoga de modo direto com o relato de Frederick Douglass. Ao negar-se a satisfazer as expectativas ou

exigências do olhar branco, o “eu” lírico expressa um ímpeto de autonomia e autodeterminação que remonta ao contexto do escravismo, tal qual evidenciado na passagem da obra mencionada. Embora oriundas de contextos distintos, tanto a passagem da canção quanto a narrativa da obra de Douglass apresentam projeções de subjetividades que enfrentam tentativas de controle e rejeitam a submissão. Resumidamente, a recusa de uma mudança sob coerção é o eixo comum entre ambas. Essa resistência se consolida como um ato de autoafirmação diante de pressões externas, sejam elas físicas, emocionais, sociais ou culturais.

Na sequência da música, Brown entoa os versos “Você não vê cores / É só preto e branco / É só certo ou errado”, denunciando a incapacidade do interlocutor de reconhecer as nuances da experiência negra e da própria realidade social. Diferente da ideologia da cegueira racial, que nega a relevância da raça sob o pretexto de uma falsa neutralidade (Bonilla-Silva, 2020, p. 21), aqui a crítica se dirige ao enquadramento binário imposto pela branquitude, que simplifica o mundo em oposições rígidas. Ao reduzir tudo a “preto e branco” e “certo ou errado”, o “eu” lírico evidencia como esse pensamento dicotômico impossibilita a complexidade das identidades negras e impõe uma moralidade que não admite ambiguidades ou contradições. Nesse processo, a branquitude assume o papel de árbitro do que é correto ou desviante, reforçando hierarquias raciais ao desconsiderar a multiplicidade de vivências e formas de ser negro.

Autores como Frantz Fanon (2022) e Albert Memmi (2007) analisam a ideia de superioridade dos colonizadores europeus como um constructo ideológico essencial à manutenção da colonialidade, sustentado por um discurso que historicamente naturaliza a hierarquia racial e justifica a dominação. Essa lógica impõe ao colonizado uma condição de alienação, na qual ele internaliza sua posição de subalternidade ao mesmo tempo em que busca reconhecimento dentro dos parâmetros do colonizador branco, gerando um dilema psíquico e existencial. Esses autores nos lembram que o colonizador europeu se viu como intrinsecamente superior, apropriando-se de mitos civilizatórios para reafirmar sua posição de poder, enquanto o colonizado oscila entre a aceitação e a rejeição dessa imposição. As relações raciais hierárquicas, portanto, são forjadas por meio de dispositivos materiais e simbólicos, desde a violência física e econômica até a imposição de linguagens, valores e representações que inferiorizam os não brancos.

Ao chamarem a atenção para os binarismos criados nessa relação desigual, os versos de *Tylenol* evidenciam a imposição de um pensamento dicotômico que, como argumentam Fanon e Memmi, sustenta a hierarquia racial ao negar a complexidade das experiências negras. Ao

criticar a visão de mundo estruturada em oposições rígidas, a música denuncia um mecanismo central da colonialidade: a redução do homem negro a categorias imutáveis, impedindo a afirmação de subjetividades plurais. Essa lógica é particularmente relevante para a questão das masculinidades negras, pois o enquadramento binário da branquitude não apenas define o que é moral ou desviante, mas também restringe as formas de expressão da masculinidade negra. Como mostram os estudos sobre gênero e raça, os homens negros são historicamente colocados entre dois pólos extremos: a hiperagressividade e a submissão, a virilidade ameaçadora e a infantilização. Esse processo de racialização das masculinidades não apenas reforça estereótipos, mas também influencia como os próprios sujeitos negros se percebem e performam suas identidades, ora reproduzindo, ora contestando as categorias impostas pela ordem colonial e racista.

O questionamento final feito pelo verso “Agora, como posso estar errado?” introduz uma ironia subversiva. Se os ordenamentos históricos e culturais dos Estados Unidos impõem um modelo absoluto de certo e errado, baseado em categorias raciais e de gênero, então qualquer recusa à assimilação será automaticamente enquadrada como erro ou desvio. Esse verso desafia essa lógica, evidenciando sua arbitrariedade e a violência epistemológica que ela carrega. A masculinidade negra expressa em *Tylenol*, não busca mais se conformar às expectativas do olhar branco, mas sim desestabilizar a própria estrutura que a define a partir de uma moralidade excludente.

A construção do refrão da música reforça a atmosfera de tensão que a caracteriza do começo ao fim. Em tonalidades crescentes e mais “rasgadas”, Shawn Brown imprime ainda mais raiva à performance vocal feita no refrão: “Não mudaria quem eu sou / Mesmo se eu pudesse”. A afirmação categórica aponta para uma ruptura com o ideal de redenção do homem negro, que historicamente foi construído sob a necessidade de modificação, domesticação e ajustamento da masculinidade negra aos padrões normativos da sociedade branca. Na cultura estadunidense, a masculinidade negra foi historicamente moldada sob o signo da insuficiência ou do excesso. Em diferentes momentos da história, homens negros foram convocados a desempenhar papéis em acordo com a imagem de ameaça, violência ou hipersexualização, estereótipos construídos pelo imaginário branco para justificar a opressão racial. Esse processo envolveu tanto o disciplinamento dos corpos negros por meio da assimilação cultural e do ideal de respeitabilidade quanto a repressão de expressões de resistência e subjetividade que não se encaixassem nas categorias sancionadas pelo poder branco.

Ao afirmar “Não mudaria quem eu sou”, o “eu” lírico reivindica uma existência que não precisa ser filtrada ou ajustada para atender a um modelo racialmente aceitável. Esse verso carrega uma dimensão de insubordinação, pois rejeita a internalização da vergonha racial e do desejo de aceitação que foram impostos a gerações de homens negros. A frase “Mesmo se eu pudesse” reforça que essa escolha não é uma imposição externa, mas um ato de autonomia: não se trata apenas de uma impossibilidade prática de mudança, mas de uma recusa consciente a fazê-lo. Grada Kilomba (2020) explica que esses atos de (auto)autodefinição do sujeito, como os que são projetados nesse trecho de *Tylenol*, demarcam processos de “descolonização do eu”. Nos termos da autora, a recusa em ser definido ou redimido por meio do olhar da branquitude é uma ação de resistência que desloca o sujeito racializado do lugar de “Outridade”. Na narrativa posta na canção, a recusa em mudar não significa que o sujeito se resigna, ao contrário, resiste em ser enquadrado pelas fantasias e imaginários brancos.

Tais fantasias são os aspectos negados do eu *branco* reprojatados em nós, como se fossem retratos autoritários e objetivos de nós mesmas/os. Elas não são, portanto, de nosso interesse. [...]. Ele espera pela/o *negra/o* selvagem, pela *negra/o* bárbara/o, por serviçais *negras/os*, por *negras* prostitutas, putas e cortesãs, por *negras/os* criminosas/os, assassinas/os e traficantes. Ele espera aquilo que ele não é. Poderíamos dizer que no mundo conceitual *branco* é como se o inconsciente coletivo das pessoas *negras* fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da *negritude* às quais fomos confrontadas/os não são nada realistas, tampouco gratificantes. [...]. Não deveríamos nos preocupar com o *sujeito branco* no colonialismo, mas sim com o fato de o sujeito *negro* ser sempre forçado a desenvolver uma relação consigo mesma/o através da presença alienante do “*outro*” branco (Kilomba, 2020, p. 39).

Assim, essa afirmação de identidade contrasta diretamente com o processo histórico em que a branquitude se arroga o direito de definir quem o sujeito negro deve ser para ser reconhecido como legítimo. A negação da mudança, portanto, não é apenas um gesto individual, mas uma resistência ao aparato disciplinador que regula as masculinidades negras dentro dos limites do patriarcado supremacista branco. Trata-se de uma subversão do olhar branco que, ao longo dos séculos, construiu o homem negro ora como um corpo a ser corrigido, ora como um perigo a ser contido.

Além disso, esse refrão encontra eco nas formas de contestação cultural dentro da tradição punk e *hardcore*, onde a recusa à conformidade é um valor central. No entanto, a presença de um vocalista negro como Shawn Brown dentro desse espaço majoritariamente branco adiciona camadas de significado à rejeição expressa na canção. Aqui, o “não” do “eu” lírico não é apenas um repúdio à domesticação racial, mas também uma afirmação de

pertencimento sem necessidade de aprovação ou adaptação. É um gesto de afirmação de uma masculinidade negra que se define por si mesma.

De modo geral, os enunciados de *Tylenol* se conectam à necessidade de o homem negro se comprometer com a invenção de sua própria liberdade. A liberdade, nesse caso, não é idealizada apenas como ausência de opressão, mas como processo ativo de reconfiguração da identidade, onde o homem negro se recusa a ser amoldado segundo mera imitação da branquitude e dos padrões que ela institui. Nesse panorama, a letra se torna um manifesto de resistência, desafiando as expectativas de conformidade que muitas vezes acompanham a busca pela aceitação dentro de uma estrutura social que nega a riqueza das experiências e das identidades dos homens negros. Nesse sentido, Daniel dos Santos (2022) se apoia no pensamento de Cleaver (1971) para afirmar que:

[...] a redenção do homem negro só é possível em seu processo de invenção da liberdade, que compreende inflexões dos modelos de masculinidade hegemônica impostos pelo patriarcado de supremacia branca, (re)disciplinando seu corpo e sua psique viciosos aos movimentos miméticos da branquitude. Tais modelos estabelecem uma relação de forças conflitantes no homem negro, limitando e restringindo sua capacidade de percepção das influências que agem sobre sua subjetividade e conturbando seus mecanismos emocionais de sua maquinaria psíquica, estabelecendo uma árdua competição entre a consciência do homem negro de sua humanidade e existência, e o script racista de anti-humanidade e interdição existencial imposto arbitrariamente pelo homem branco (2022, p. 170).

Como projeções de uma subjetividade negra que transgride as interações hierárquicas nas quais se baseiam as relações raciais nos Estados Unidos dos anos 1980, as sobreposições entre os enunciados de *Tylenol*, a performance de Shawn Brown à frente do Swiz e a estética *hardcore/punk* da banda emergem como declarações de ruptura em relação à fantasia da redenção como um destino inexorável imposto ao homem negro. Nesse sentido, a libertação não se configura como um dom concedido, mas como um campo de disputa e afirmação subjetiva que afirma um projeto existencial do homem negro que intenta romper com os limites do “não-ser” (Carneiro, 2005; Bernardino-Costa, 2016) dentro e fora dos limites da cultura punk. Por esse ângulo, essa ideia reverbera uma crítica à imposição de modelos de masculinidade que disciplinam o corpo e a *psique* do homem negro, restringindo sua agência e reiterando uma interdição existencial.

Ao sobrelevar essa interdição, o discurso difundido em *Tylenol* transgride os códigos de reconhecimento racial e reposiciona o homem negro como sujeito de sua própria narrativa, afastando-se dos imperativos normativos que o fixam em uma dialética de ausência e reparação.

Assim, a estética *hardcore*/punk da canção não apenas amplifica a inflexão de insurgência que caracteriza a letra, mas também reforça a ruptura estética e política que ela encena. A amplificação desses sentidos na sonoridade ríspida do Swiz não aponta para nenhum clamor do homem negro por aceitação, mas é uma declaração de negação da conformidade que desloca a identidade negra para além das margens que lhes tem sido impostas na história dos Estados Unidos. Ou seja, *Tylenol* não é uma reivindicação por um lugar dentro da ordem racial vigente na nação estadunidense, mas uma expressão que simbolicamente a desestabiliza, reconfigurando os sentidos da liberdade do homem negro para além do olhar branco e de suas demandas de domesticação.

CAPÍTULO 4

Hipermasculinidade, violência e sexismo: os anos 1990

Em geral, um rapaz negro adquire poder estilizando seu corpo conforme o lugar e a época, de sorte que esse corpo reflita sua singularidade como pessoa e provoque medo nos outros. Ser “mau” é bom não simplesmente porque isso subverte a linguagem da cultura branca dominante, mas também porque impõe para os jovens negros um tipo sem igual de ordem ao seu próprio caos específico, e chama a atenção de modo a fazer com que os outros recuem com certa apreensão.

Cornel West (1994, p. 107).

Neste capítulo, me volto à cena *afro/black punk* estadunidense da década de 1990 para explorar, com maior densidade crítica, os impasses e contradições que marcam as performances de masculinidade negra nesse contexto. Tomo como ponto de partida a análise de três composições, *Evil Dick*, do Body Count (1992); *Drink That Whiskey*, do Wesley Willis Fiasco (1996), e *I Can't Stop Thinking About It*, da banda The Dirtbombs (1998), que evidenciam a presença de discursos fundamentados pela violência, hipermasculinidade e virilidade agressiva. Embora inseridas em uma cena que se pretende subversiva e crítica das opressões, essas músicas revelam a persistência de modelos de masculinidade fundados no controle, na força e no desejo compulsivo. Ao examinar essas narrativas e sonoridades, procuro refletir sobre os limites da transgressão no interior do *afro/black punk* e sobre os modos como práticas culturais contra-hegemônicas podem, também, reproduzir estruturas normativas de gênero e sexualidade.

4.1 “Evil Dick” (1992) de Body Count

*Evil Dick*¹²⁸

Evil Dick!
Evil Dick! (4x)

Evil Dick gosta de lugares quentes e molhados
Evil Dick não liga para rostos

¹²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yRn1lSpX55U>. Acesso em: 18 mai. 2024.

Evil Dick gosta de espaços jovens, pequenos e apertados
Evil Dick deixa rastros quentes, pegajosos e reveladores
Evil Dick
Evil... Dick! (4x)

(Refrão)
Tarde da noite, Evil Dick
Ele vem até mim
Ele diz: “Não durma sozinho”, “não durma sozinho”
Tarde da noite, Evil Dick
Ele me acorda
Ele diz: “Não durma sozinho” (5x)

Evil... Dick! (4x)

Eu tinha essa garota
Ela disse que me amava
Pensava que ninguém
Estava acima de mim
Ela queria se casar
E ter um filho meu
Mas o Evil Dick
Ele tinha que trepar loucamente!

Me levou para sair uma noite
Com os malucos
Sempre que tivesse uma buceta
Evil Dick iria atrás
Minha garota me pegou na safadeza
Ela disse que eu não valia nada
Eu disse: "Não fui eu, querida, foi o filho da puta do Evil Dick!"

(Repete refrão)

Evil... Dick! (4x)

E quando Evil Dick faz o que deseja
Parece um pouco com isso:
(Gemendo)
Evil Dick!

Evil... Dick! (4x)

(Repete refrão)¹²⁹

¹²⁹ “Evil Dick” – Evil Diiiiick! Evil...Dick! (4x) / Evil Dick likes warm wet places / Evil Dick don't care about faces / Evil Dick likes young, tiny, small spaces / Evil Dick leaves warm, gooey, tell-tale traces / Evil Dick / Evil...Dick! (4x) / Late at night, Evil Dick / He comes to me / He says: Don't sleep alone, don't sleep alone / Late at night, Evil Dick / He wakes me up / He says: Don't sleep alone, don't sleep alone, don't sleep alone, don't sleep alone, don't sleep alone! Evil...Dick! (4x) / I had this girl / She said she loved me / Thought there was no one ever above me / She wanted to marry and have my child / But Evil Dick he had to get fuck wild! / Took me out one night / Out with the freaks / If ever there was pussy / Evil Dick would seek / My girl caught me skeezin' / And said I wasn't shit / I said: "Wasn't me baby, It was the mother fucker Evil Dick!" / Late at night, Evil Dick / He comes to me / He says: Don't sleep alone, don't sleep alone / Late at night, Evil Dick / He wakes me up, he says: Don't sleep alone (5x) / Evil...Dick! (4x) / And when Evil Dick has his way, It sounds a little like this.... (moaning) / Damn, Dick / Evil...Dick! (4x) / Late at night, Evil Dick / He comes to me, he says: Don't sleep alone, don't sleep alone / Late at night, Evil Dick / He wakes me up, he says: Don't sleep alone, don't sleep alone, don't sleep alone, don't sleep alone, don't sleep alone! (Evil..., 1992).

(Evil..., 1992, tradução minha).

A narrativa da letra de *Evil Dick* mimetiza o enredo de um filme de terror que poderia ser o seguinte: No meio da madrugada, em um apartamento mal iluminado de Los Angeles, há um homem negro que se revira sobre a cama, inquieto. O silêncio é apenas aparente, pois há alguma coisa ali, algo que ele sente antes mesmo de abrir os olhos. E então o espectro fantasmagórico de *Evil Dick* surge.

Não é apenas um impulso, um desejo fugaz. *Evil Dick* tem vontade própria. Com um timbre de voz monstruoso, ele sussurra no ouvido daquele homem, exigente, impaciente: *Não durma sozinho*. Aquela voz ressoa em sua mente como um comando inevitável. Ele tenta resistir, mas sua pele arrepia, seu corpo já sabe que a batalha foi perdida.

A cena se repete noite após noite.

O homem tinha uma esposa, uma vida planejada, promessas feitas. Ela o amava, ou ele pelo menos acreditava nisso. Mas para *Evil Dick* nada disso é importante, ele continuava a sussurrar no fundo daquela mente atormentada e o desejo crescia como um vício insaciável. Nada mais importava. Apenas a febre ardente de possuir, de consumir, sem jamais saciar.

Então *Evil Dick* retorna mais uma vez para se apoderar daquela mente e transformá-la no motor de ação de um homem que foi tornado uma fera sexual incontrolável.

Quando a sua esposa o pega em flagrante em uma ação compelida pela assombração de *Evil Dick* – o cheiro da culpa ainda impregnado nele, os lençóis estão vincados por outra pele – o homem gagueja, tenta se explicar. Mas não há desculpas. Só há *Evil Dick*! Ele aponta o dedo, desesperado, para a força que o governa. “Não fui eu”, o homem insiste, “foi ele!”. Mas a sua esposa não se convence. Ela o chama de canalha, de fraco, de tudo que ele teme ser taxado. E enquanto ela grita, chorando de raiva, *Evil Dick* apenas observa, silencioso, satisfeito e com um sorriso sarcástico estampado em seu rosto.

Evil Dick não sente culpa, não reconhece perda. Ele já planeja a próxima investida.

Na letra, o personagem *Evil Dick* é desenvolvido como um tropo de antropomorfização do pênis, como fundamento de uma masculinidade negra construída em torno da centralidade fálica como símbolo de poder e dominação. Representações do homem negro como misógino e machista têm sido difundidas na cultura popular dos Estados Unidos, reafirmando estereótipos

que associam a masculinidade negra ao “falocentrismo bruto, ao ódio pelas mulheres, a uma sexualidade combativa ‘estupradora’ e a um claro desprezo pelos direitos individuais” (hooks, 2019a, p. 191). Desse modo, a narrativa de *Evil Dick*, terceira faixa do lado B do álbum que marca a estreia do grupo californiano Body Count em 1992, reflete uma imagem que atribui ao homem negro “instinto” sexual violento e predatório, reafirmando também a lógica patriarcal que naturaliza a coerção e a subjugação das mulheres sob o signo do falo como entidade soberana. É possível ver a manifestação desse poder masculino negro falocêntrico na música da banda fundada pelo *rapper* Ice-T (Turner, 2014, p. 92-93), baseada na combinação de influências do *hardcore/punk*, do *rap* e do *heavy metal*, seguindo uma tendência de hibridação musical que caracterizou o *rock* dos anos 1990 (Anselmo Sobrinho, 2013, p.1).

De modo geral, *Evil Dick* reafirma o estereótipo da hipermasculinidade negra presente na cultura, políticas e tradições dos Estados Unidos, evocando a crença em uma sexualidade que, por exemplo, retrata os homens afro-americanos como potenciais estupradores (Collins, 2004, p.63-64). Sem dúvidas, a exaltação da violência sexual e o culto ao pênis observado nesta letra transparecem um valor ideológico compartilhado por muitos homens negros ao longo da história dos Estados Unidos (Spates; Slatton, 2014, p. 2). Trata-se de um regime representacional instituído pelo patriarcado capitalista supremacista branco desde o período colonial, algo que resulta de ideias, valores e identidades construídas e comunicadas culturalmente de modo a reduzir o homem negro a mero corpo biológico animal.

É nessa perspectiva que percebo *Evil Dick* como um personagem que constitui uma declaração de rendição ao estereótipo que simplifica o homem negro ao corpo, à animalidade, à violência e ao sexo. Sem substância ontológica (Fanon, 2021, p. 125-126), esse homem é reduzido a um amontoado composto por pênis e sexualidade compulsiva, é uma animal hediondo e desatinado, mesmo que tenha convencido a si mesmo que está investido de algum poder ao imitar a masculinidade hegemônica do homem branco.

As teorias sobre as masculinidades negras chamam atenção para o fato de a difusão desses imaginários incidir diretamente sobre os modos como os homens afro-americanos elaboram suas identidades e subjetividades. Nessa relação, as imagens masculinas negras construídas na cultura estadunidense servem às expectativas brancas de hipersexualidade e violência que marcam as interações raciais na história dos Estados Unidos. É preciso, portanto, considerar os efeitos dessas representações e expectativas nos processos de subjetivação, já que elas, como bem diz Brittany C. Slatton, não apenas modelam as relações sociais com os homens negros, como também afetam suas autopercepções:

[...] as expectativas normativas brancas de hipersexualidade influenciam os encontros sociais de pessoas brancas com homens negros - o que esperam deles e como agem ou reagem diante deles. Os homens negros não são apenas percebidos como estupradores, mas também como bem-dotados e capazes de satisfazer sexualmente as mulheres. O trabalho de Scott Poulson-Bryant, Hung: A Mediation on the Measure of Black Men in America, descreve de forma anedótica como as expectativas sexuais moldam os encontros sociais com homens negros, afetando sua autoidentidade. Em seu segundo ano na Universidade Brown, Poulson-Bryant lembra-se de ter conhecido uma jovem branca em uma festa. Enquanto dançavam, ela notou o tamanho de seus sapatos e perguntou: "Qual é o seu número de sapato?" No início, Poulson-Bryant não deu muita importância à pergunta, mas o sentido dela se revelou quando os dois foram para o apartamento da jovem fora do campus para fazer sexo. Após o ato, ela tocou seu pênis e disse: "Achei que você seria maior."

Poulson-Bryant foi imediatamente tomado pela insegurança. Ele não "correspondia às expectativas" do homem negro bem-dotado. Percebeu, então, que a jovem só se interessara por ele devido ao mito sexual do *black buck*. Além de não ter o tamanho esperado, ele também não tinha experiência sexual, pois aquela era sua primeira incursão no sexo casual. Punido por não corresponder ao mito, Poulson-Bryant tentou compensar essa "deficiência" em encontros subsequentes com jovens brancas ao adotar um sexo "mais barulhento, mais bruto, mais agressivo, mais negro" - um sexo animalizado. A jovem branca presumiu que sua raça indicava tanto seu tamanho quanto sua potência sexual; suas expectativas moldaram seu encontro com ele, o que afetou a concepção que Poulson-Bryant tinha de si mesmo. Ele se viu dividido entre o peso do mito e o forte desejo de corresponder a ele (2014, p.33).

Na raiz dos estereótipos que perpassam não apenas os enunciados de *Evil Dick*, mas também na própria figura de Ice-T, vocalista do grupo, estão essas mesmas expectativas brancas de hipersexualidade. Como alguém cuja trajetória musical foi focada quase totalmente no *gangsta rap*, Ice-T performatiza o *ethos* sexista, falocêntrico, patriarcal e misógino que caracterizou a cultura *hip hop* nos anos 1980 e 1990. Com o Body Count, cujo *line-up* original era completado pelo baixista Moose Man, Sean E. Mac (backing vocals), os guitarristas Ernie C e D-Roc (guitarra), Beatmaster V (bateria) e Sean E. Sean (samples, teclados e backing vocals), Ice-T transportou muito desse *ethos* para o cenário *hardcore/punk* e *metal*. Sobre a identidade do *rapper*, Kevin Fellezs explica:

[...] pode-se argumentar que a performance da hipermasculinidade negra por Ice-T segue uma longa história de (más) representações da masculinidade negra, que remonta pelo menos ao *blackface minstrelsy* e suas figuras de *zip coon* - dândis urbanos armados com lâminas de barbear, entregues a apetites excessivos por vinho, mulheres e música, que exigiam respeito por meio da violência. substituindo as lâminas de barbear por armas automáticas, essa visão da hipermasculinidade negra continua a ressoar na cultura popular contemporânea (Fellezs, 2015, p. 285).

No *gangsta rap*, esse padrão hipermasculino performado por Ice-T é recorrente. Como elucidada Rosa, nessa vertente do *hip hop* os valores de masculinidade têm como referencial o acesso facilitado às mulheres como consequência da fama e da riqueza (2006, p. 29) e a violência como meio de afirmação de poder. O autor também sublinha o caráter sexista e

misógino dos discursos mais comuns no *gangsta rap* quando se trata de questões de gênero e sexualidade, afirmando que, mesmo sendo nordeado por perspectivas antirracistas, a vertente é assentada em uma ideia de virilidade bastante acentuada. Para embasar suas afirmações, Rosa irá evocar alguns apontamentos de Paul Gilroy acerca dessa questão:

Paul Gilroy, ao discutir a constituição de uma identidade negra transnacional, argumenta que o homem negro norte-americano, em sua luta antirracista, cria um modelo de relações sociais baseado na noção de virilidade. Segundo ele, o nacionalismo negro norte-americano, difundido mundialmente a partir da autobiografia de Malcolm X e, posteriormente, do filme baseado na mesma obra, transnacionaliza esse modelo, que se contrapõe ao padrão da superioridade branca. Segundo esse autor, a supremacia branca e o modelo de nacionalismo negro baseado na noção de virilidade se assemelham à medida que ambos têm no patriarcado seu principal elemento estruturante, o que faz com que o sexismo inerente a supremacia branca permaneça intacto diante da luta antirracista. No paradigma da virilidade, o homem negro não tem, ou pelo menos assim o expressa em seu discurso político, a intenção de se integrar a estrutura social do patriarcado branco, mas sim, busca a constituição de uma "outra possibilidade patriarcal" à qual Gilroy dá o nome de "esquema da virilidade" (2006, p. 80).

Essa noção de “esquema da virilidade” formulada por Gilroy é fundamental para a compreensão da performance de masculinidade assinalada pelo Body Count em *Evil Dick*. Com uma narrativa em que a hipersexualização masculina se torna central, a canção é carregada de representações de agressividade e virilidade exacerbada que recaem sobre homens negros. A utilização do tropo de antropomorfização do pênis – como uma entidade que controla os impulsos sexuais de um indivíduo – tem por trás de si um conjunto de valores e comportamentos que enfatizam a virilidade baseada na coerção e no abuso como elemento inseparável da identidade masculina negra.

O *rapper* Ice-T iniciou sua incursão em terrenos musicais fora do *hip hop* no começo dos anos 1990 com o projeto Body Count. O primeiro LP da banda, gravado no One-on-One Recording Studios¹³⁰, foi lançado pelo selo Sire Records e teve produção do próprio Ice-T e do guitarrista Ernie C, chegando às prateleiras das lojas dos Estados Unidos em 10 de março de 1992 (Forman, 2014, p. 29). Sua sonoridade é, como já mencionado, um híbrido¹³¹ de

¹³⁰ Disponível em: <https://oneononerecording.com/clients/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

¹³¹ Na dissertação de mestrado intitulada “Entre a sanfona e a guitarra: Hibridismos e identidades no rock n’ roll e heavy metal nacionais dos anos 90”, o pesquisador Jorge Alexandre Fernandes Anselmo Sobrinho aponta os entrecruzamentos ou processos de hibridação entre a música brasileira e a estética musical do rock e do *heavy metal* nos anos 1990. O autor observa os modos como expressões musicais localizadas na cultura brasileira se misturaram a estilos musicais de projeção global nos trabalhos de grupos como Sepultura, por exemplo. No entanto, ousa afirmar que esse processo de hibridação observado no rock brasileiro da década de 1990 é também um fenômeno observável em cenas musicais de outros lugares. No caso dos Estados Unidos, a partir de onde o Body Count fala, estilos como o *rap* ou o *ska* já vinham sendo incorporados à linguagem do rock desde os anos 1980, a exemplo de grupos como Beastie Boys e Operation Ivy.

hardcore/punk, *rap* e *metal*, algo que vem na esteira de grupos *hard rock* e *thrash metal* que já haviam aproximado o *rap* de sonoridades mais pesadas, como vinham fazendo grupos como Aerosmith e Run DMC ou Anthrax e Public Enemy (Hansen, 2000, p. 13), o que criou um terreno fértil para o surgimento de bandas e projetos como o Body Count.

Ice-T já era um *rapper* estabelecido na cena do *gangsta rap* desde os anos 1980. Como alguém vindo da cultura *hip-hop*, o *rapper* abordava questões de violência urbana, desigualdade social e racismo em seu trabalho musical, temas que também trouxe para o Body Count. No entanto, o álbum de estreia da banda evidencia uma contradição comum no *gangsta rap*: a coexistência de discursos politicamente radicais contra o racismo com representações sexistas e misóginas. Ice-T trouxe para a banda sua abordagem direta sobre violência urbana, racismo, desigualdade e brutalidade policial. No entanto, no mesmo álbum há faixas que exploram estereótipos e narrativas hipersexualizadas, reforçando dinâmicas machistas. Essa dualidade reflete tensões dentro das próprias culturas do *hip-hop* e do *heavy metal*, onde a denúncia do racismo e da repressão convive com a objetificação das mulheres e a reafirmação de masculinidades coercitivas e abusivas. A presença desses discursos no *debut*¹³² álbum do Body Count também evidencia como a resistência racial no universo musical nem sempre se desdobra em perspectivas críticas sobre gênero, demonstrando os limites da radicalidade política quando ela não incorpora um olhar interseccional.

Mesmo que não adote uma indumentária identificável com a estética *hardcore/punk*, as afiliações do Body Count com o estilo são declaradas por Ernie C:

O Body Count não era para ser um grande negócio. Originalmente, nós apenas nos propusemos a vender 50.000 discos como os Ramones ou os Dead Kennedys. Queríamos ser uma grande banda punk, porque nosso primeiro disco é quase um disco punk (Yoxheimer, 2007, n. p.).

É nessa perspectiva de uma conexão do Body Count com o *hardcore/punk* que *Evil Dick* será aqui analisada. A canção sinaliza a ideia de que nem sempre as mensagens difundidas por grupos afiliados ao *hardcore/punk* e formados por afro-americanos estão a serviço da desconstrução/desnaturalização dos padrões hegemônicos de gênero vigentes. No caso do Body Count, os aspectos intertextuais e a multiplicidade de sentidos e significados expressos no primeiro álbum da banda são reveladores de muitas contradições nesse sentido. Uma delas é a

¹³² *Debut* é um termo que se refere ao primeiro álbum de estúdio de uma banda. Disponível em: <https://www.strummerrecordings.com/what-is-a-debut-album/>. Acesso em 02 mar. 2025.

coexistência do vigoroso discurso antirracista de algumas faixas com as enunciações misóginas/sexistas de outras, como é o caso de *Evil Dick*.

Um artigo publicado no site Metal Injection descreve o primeiro álbum do Body Count como um disco baseado em letras que beiram a grosseria, mas que, ainda assim, apresenta canções espontâneas e impactantes que passam longe de ser uma simples mistura de *rap*, *punk* e *heavy metal*, como poderia crer alguém que leva em conta apenas o trabalho de Ice-T como *rapper* (Injection..., 2008, online). A jornada de Ice-T nas culturas *underground* do *hardcore/punk* e do *heavy metal* veio de sua antiga paixão pelo *rock* em geral, da amizade com o guitarrista Ernie C (Plasse, 1995, online) e do desejo de expressar sua revolta social por meio de uma estética sonora ainda mais agressiva do que a do *rap* (Redação, 2018, online), misturando letras politizadas, chocantes e polêmicas com *riffs* pesados.

Um grande debate social foi gerado nos Estados Unidos após o lançamento do álbum autointitulado do Body Count, principalmente por causa da faixa *Cop Killer*¹³³, uma música de protesto que aborda a brutalidade policial contra a população negra e marginalizada dos Estados Unidos (Light, 1992, online), usando um discurso extremo de vingança, expresso em versos como *Cop killer / I know your momma's grieving (fuck her) / Cop killer / but tonight we get even*¹³⁴ (Cop..., 1992).

O álbum autointitulado do Body Count espelha o panorama cultural e social do final da década de 1980 e início dos anos 1990, marcado pelo aumento da violência policial e das tensões raciais nas grandes metrópoles dos Estados Unidos (Alexander, 2017). Cidades como a megalópole de Los Angeles viam os conflitos raciais crescerem exponencialmente, com diversos incidentes de violência policial contra afro-americanos ganhando visibilidade na mídia (Rondelli, 1998, p. 153). Um dos eventos mais emblemáticos foi o espancamento do afro-americano Rodney King por policiais do *Los Angeles Police Department* (Departamento de Polícia de Los Angeles) em 1991, fato que teve grande repercussão na mídia mundial e desencadeou os distúrbios de Los Angeles em 1992¹³⁵. A canção *Cop Killer* cita nominalmente

¹³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LH8gUhDd6WE>. Acesso em 03 mar. 2025.

¹³⁴ “Matador de policiais / Eu sei que a sua mãe está de luto (ela que se foda) / Matador de policiais / Mas essa noite acertamos as contas” (Cop..., 1992, tradução minha).

¹³⁵ Os Distúrbios de Los Angeles (em inglês *L.A. Riots*) aconteceram entre 29 de abril e 4 de maio de 1992. Consistiu em uma revolta da população negra de Los Angeles contra a violência policial que vinha crescendo exponencialmente nas grandes cidades dos Estados Unidos. Para conter a rebelião, as forças de defesa nacional foram acionadas, o que resultou na prisão de aproximadamente 25 mil pessoas acusadas de participar do levante. O estopim para a revolta foi a decisão da justiça do estado da Califórnia de absolver os policiais que haviam sido flagrados espancando o motorista afro-americano Rodney King, em 3 de março de 1991. O crime foi filmado e ganhou repercussão mundial, pois foi transmitido por veículos de televisão de todo o mundo. Esse evento é o marco do início de novas revoltas da população negra estadunidense contra o racismo e a violência policial. Ver

Daryl Gates, chefe do Departamento de Polícia de Los Angeles à época, e Rodney King, vítima da brutalidade policial cuja agressão fora registrada em vídeo (SongFacts, 2024, online).

Não por acaso, o conteúdo explícito de *Cop Killer* ocasionou uma série de censuras e boicotes ao trabalho do Body Count. Nesse sentido, uma das consequências mais extremas da repercussão de *Cop Killer* foi quando, no ano de 1992, George H.W. Bush e o vice-presidente Dan Quayle acionaram o FBI para investigar Ice-T e o Body Count (Metcalf; Turner, 2014, p. xii), levando a debates acalorados sobre liberdade de expressão nos Estados Unidos e trazendo à tona discussões sobre censura e responsabilidade dos artistas em relação às mensagens que difundem. Eventualmente, a Warner Records, dona do selo Sire Records, decidiu suprimir a faixa *Cop Killer* das edições posteriores do álbum, incluindo em seu lugar a faixa *Freedom Of Speech*, uma versão mais pesada de uma música de Ice T em sua carreira de *rapper*. Enfrentando essa censura e uma série de boicotes em decorrência da repercussão de *Cop Killer*, Ice-T seguiu com a banda, consolidando-se como um dos pioneiros da fusão entre *hardcore/punk*, *rap* e *metal* nos anos 1990.

A reação ocasionada por *Cop Killer* pode parecer desproporcional, mas é necessário não perder de vista que 1992 foi ano de eleições presidenciais nos Estados Unidos e que o então presidente George Bush vinha perdendo popularidade por uma série de razões, incluindo a forma como lidou com os conflitos raciais decorrentes da revolta em Los Angeles após o espancamento de Rodney King (Green, 2020, online). Some-se a isso o fracasso da chamada Guerra às Drogas intensificada durante o governo conservador de Ronald Reagan nos anos 1980 (Alexander, 2017). O fato de *Cop Killer* abordar de maneira raivosa e direta a temática altamente sensível da brutalidade policial fez com que o Ice-T e o Body Count fossem vistos como incitadores de violência, destacando questões cruciais de um momento de extrema volatilidade social na história dos Estados Unidos.

Para além da controvérsia ocasionada por *Cop Killer*, as demais músicas e vinhetas¹³⁶ do disco também estavam repletas de temas provocativos que escancaravam as faces da história

Cannon, L. *Official Negligence: How Rodney King and the Riots Changed Los Angeles and the LAPD*. Times Books: Nova Iorque, 1997.

¹³⁶ Várias faixas do LP de estreia do Body Count são vinhetas no estilo *spoken word* com críticas diversas à sociedade estadunidense. Como explicado no *Glossary of Poetic Terms* da Poetry Foundation, o termo é “uma designação ampla para a poesia destinada à performance. Embora algumas poesias de *spoken word* também possam ser publicadas em formato escrito, o gênero tem suas raízes nas tradições orais e na performance. O *spoken word* pode abranger ou conter elementos de *rap*, *hip-hop*, contação de histórias, teatro, além de música *jazz*, *rock*, *blues* e *folk*. Caracterizado por rima, repetição, improvisação e jogo de palavras, os poemas de *spoken word* frequentemente abordam questões de justiça social, política, raça e comunidade” (Foundation, 2024, online, tradução minha, grifos meus).

de racismo, segregação e violência da cultura estadunidense. As vinhetas *Now Sports* e *The Real Problem*, de maneira sarcástica, denunciavam a passividade da mídia em relação ao genocídio e ao encarceramento de jovens negros. Em *Now Sports*, Ice-T simula a voz de um âncora de noticiário que anuncia mortes ocasionadas por conflitos entre gangues em Los Angeles e em seguida, de modo indiferente, chama as notícias de esportes. Já em *A Statistic* o âncora fictício declara: “Uma estatística: Neste momento há mais homens negros na prisão do que na faculdade”¹³⁷.

Além de mencionar certas implicações do racismo estrutural nos Estados Unidos como nas faixas mencionadas anteriormente, o grupo também aborda os conflitos raciais ocasionados em razão de serem músicos negros tocando estilos musicais vistos como pertencentes aos brancos. É o caso da faixa *There Goes the Neighborhood*¹³⁸, uma música que fala sobre como os membros do Body Count foram alvos do racismo de punks e *metalheads*¹³⁹ brancos em seus primeiros shows¹⁴⁰ (Ozborn, 2021, online, tradução minha). Nessa canção Ice-T assume a persona de um roqueiro branco que odeia o Body Count por achar que eles não são dignos de tocar música punk ou *heavy metal* por serem afro-americanos. Ao mesmo tempo, o tema de *There Goes the Neighborhood* revela os modos pelos quais as masculinidades negras se construíram nessa sobreposição de *rap*, punk e *heavy metal* que caracteriza a música do Body Count. Nesse sentido, o que se observa é a exacerbada promoção da supremacia masculina, ainda que as intenções do discurso seja achincalhar os racistas e o conservadorismo nos Estados Unidos. O personagem da música sintetiza o medo branco de que homens negros roubem suas posses, incluindo suas mulheres, indicando um uso provocativo que a banda faz dos imaginários e representações sociais que, no contexto da colonialidade, atribuem sentidos negativos ao relacionamento afetivo-sexual entre homens negros e mulheres brancas (Guimarães; Duarte; Argolo, 2017, p. 242).

¹³⁷ “A statistic: At this moment, there are more black males in prison Than in college”.

¹³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRbC56BA-fg>. Acesso em 03 mar. 2025.

¹³⁹ Esse é um termo cunhado nos anos 1970 para se referir a pessoas aficionadas ou envolvidas com a cultura do *heavy metal*. O *metalhead* é um indivíduo, homem ou mulher, com identidade cultural, senso de comunidade e experiências compartilhadas nesse universo musical. Ver Chronicle, Heavy. *Metalhead: from word formation to cultural formation*. 2024. Disponível em: <https://www.heavychronicle.com/articles/metalhead-from-word-formation-to-cultural-formation/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

¹⁴⁰ “O Body Count enfrentou muito racismo em seus anos iniciais, por exemplo, na turnê de 1992 em Milão, Itália, quando alguns punks na multidão do local onde estavam se apresentando começaram a cuspir nos pés de Ernie C. Isso eventualmente levou Ice-T a entrar na multidão para socar um dos punks, o que por sua vez deu início a uma briga enorme que os forçou a deixar o local e fazer uma fuga ousada em um táxi” (Ozborn, 2021, online, tradução minha).

Há trechos em *There Goes the Neighborhood*¹⁴¹ que assinalam que os usos desses imaginários e representações nas canções do Body Count decorrem de um comportamento violento e hipermasculino. Este tipo de narrativa exalta a dominação e a agressão como atributos desejáveis dos homens. Ainda que sejam usadas em um contexto de resistência às reações racistas de punks e *metalheads* brancos, a ênfase na construção da imagem do Body Count como aqueles que “roubam” mulheres brancas, bem como a linguagem explícita focada em imagens falocêntricas, reforçam estereótipos de masculinidades negras agressivas. A vinheta *The Real Problem*, sétima faixa do lado A da edição brasileira do LP, vai na mesma direção em sua mensagem que diz: “O problema não são as letras nos discos / É o medo das crianças brancas gostando de um artista negro / Mas o problema real é o medo da garota branca se apaixonar pelo homem negro”¹⁴².

Como fica claro, essas músicas do Body Count fazem críticas às estruturas de poder e da violência sistêmica nos Estados Unidos, mas concomitantemente promovem estereótipos de masculinidade que são perniciosos e que podem ser usados para justificar a repressão contra homens negros. A ênfase na estética *gangsta*, a importância dada à exacerbação da performance de masculinidade dominante/coercitiva, bem como o mimetismo de violências (Welzer-Lang, 2001 Apud Santos, 2017, p. 72) estão presentes nas letras, nas corporeidades e na iconografia do Body Count. Um olhar sobre músicas como *KKK Bitch* e *Bowels of the Devil* é o bastante para que uma sobreposição de questões que combinam antirracismo, misoginia, criminalidade e masculinidade negra possa ser identificada. Um trecho de *Bowels of the Devil*¹⁴³, por exemplo, assinala a percepção de poder e atração que vem da identidade criminal. O protagonista é visto como atraente por causa de sua reputação de criminoso, o que demonstra a construção de uma masculinidade onde o poder e o respeito são adquiridos através da violência e do crime:

Entrei no clube e todas as putas me lançaram aquele olhar sexy
Elas gostam de um cara como eu porque sou um criminoso conhecido
E minha gangue está junto, nós não brincamos
Se mexer com a gente, vai parar sete palmos debaixo da terra¹⁴⁴.

¹⁴¹ *There goes the Neighborhood* do Body Count é uma resposta sarcástica à visão racista da letra de uma música homônima do Chronic Sick, banda de New Jersey. Enquanto a música do Chronic Sick expressa um discurso de ódio, perpetuando estereótipos negativos ao narrar a história de um homem branco que se preocupa com a “invasão” de seu bairro por pessoas negras, a do Body Count usa a provocação para criticar essa visão racista de que as pessoas negras desejam se apossar do mundo branco. Ela destaca a injustiça e a hipocrisia dessa perspectiva, afirmando a presença e a resistência da comunidade negra, seja vivendo em um bairro de população racial mista ou tocando rock, considerado por muitos um estilo musical branco.

¹⁴² “The problem isn't the lyrics on the records / It's the fear of the white kids liking a black artist / But the real problem is the fear of the white girl falling in love with the black man”.

¹⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uf0D4sCuvk4>. Acesso em 08 mai. 2025.

¹⁴⁴ “Walked in the club all the ho's gave me the sex look / They like a nigga like me 'cause I'm a known crook / And my posse's down, we don't mess around / You fuck with us, you'll be six feet underground”.

(Bowels..., 1992, tradução minha).

Nesses versos, a hipermasculinidade é enfatizada pela ideia de que ser um *crook* (trapaceiro ou criminoso) é um atrativo sexual. Isso sugere que, em alguns contextos, a masculinidade negra é validada e reforçada por comportamentos que desafiam as normas legais e sociais. O trecho também valoriza a importância da lealdade homossocial masculina dentro do grupo. A *gangue* (*posse*) representa uma unidade coesa que oferece proteção e suporte mútuo, mas que despreza e objetifica as mulheres.

Há também indicativos de uma pressão para se conformar a esse ideal de masculinidade que valoriza a força, a agressividade e a capacidade de intimidar outras pessoas. Essa pressão pode ser particularmente intensa em comunidades marginalizadas, onde as oportunidades para ganhar respeito e poder através de meios legítimos são limitadas (Santos, 2017, p.52). Ou seja, a identidade do narrador está fortemente ligada à sua reputação criminal, algo que corresponde à realidade de muitos jovens negros que são estigmatizados e marginalizados, empurrados para uma vida de crime como uma forma de ganhar *status* e reconhecimento.

No que tange à faixa *KKK Bitch*¹⁴⁵, a personagem central é o que a banda chama de “vadia” (*bitch*), uma garota branca que é filha de um membro da organização racista Ku Klux Klan. Nessa faixa, Ice-T subverte as narrativas racistas por meio da descrição de um relacionamento sexual com a filha de um supremacista branco:

Fui para a Geórgia, conheci uma garota branca gostosona
Cabelo loiro, olhos azuis, peitos grandes e coxas
O tipo de garota que derrubaria a maioria dos caras
Ela ficou louca no banheiro dos bastidores
Chupou meu pau como um maldito aspirador
Disse "Eu te amo, mas meu pai não brinca. Ele é o maldito grande mago da KKK".¹⁴⁶
(KKK..., 1992, tradução minha).

Nesse caso, a ironia está na inversão de poder e na sátira à própria estrutura racista da Ku Klux Klan, com o protagonista negro se envolvendo intimamente com uma garota branca que deveria ser proibido a ele com base nas ideologias racistas do pai dessa garota. Na música, Ice-T desafia a autoridade e o racismo do pai da personagem ao se relacionar com ela, confrontando diretamente as normas racistas e patriarcais que regem uma das mais violentas e covardes organizações racistas da história dos Estados Unidos. Se esse discurso tem uma

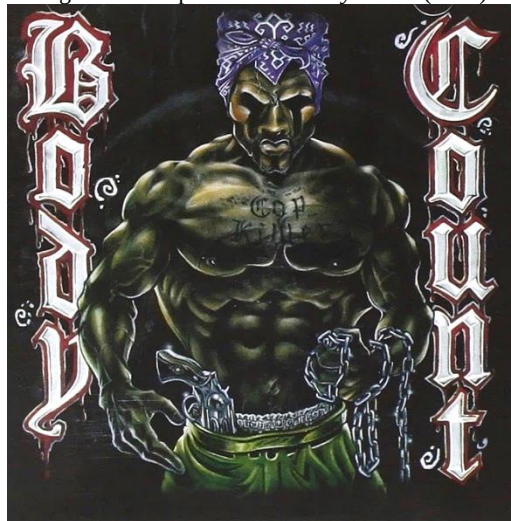
¹⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5RlfbpPLLNE>. Acesso em 08 mai. 2025.

¹⁴⁶ “Went to Georgia, met this fine-assed white girl / Blonde hair, blue eyes, big tits and thighs / The kinda girl that would knock out most guys / She got wild in the backstage bathroom / Sucked my dick like a muthafuckin' vacuum / Said "I love you, but my daddy don't play. He's the fuckin' grand wizard of the KKK”.

camada de subversão e resistência, há nele também marcas de uma masculinidade exacerbada, que emerge por meio da construção de imagens de atos sexuais e de uma atitude insurgente, mas que incorre em padrões semelhantes àqueles amoldados pelo patriarcado branco. Essa hipermasculinidade muitas vezes tem sido vista como uma resposta à desumanização e à emasculação histórica de homens afro-americanos (Conrado; Ribeiro, 2017, p. 83-84), um meio de reapropriação de poder e identidade. No entanto, ela consiste em uma expressão que perpetua estereótipos de masculinidade hipersexualizada e truculenta (Meirinho; Carrera, 2023, p. 5), algo que de modo algum beneficia os homens negros. Ao contrário, é uma performance de gênero que serve como parâmetro para condená-los socialmente, uma vez que, na história das relações raciais nos Estados Unidos, os homens negros têm sido frequentemente retratados como ameaças sexuais (Davis, 2016, p. 194).

A letra de *Evil Dick*, canção em que a análise feita na presente seção se concentra, tem imbricamentos com a arte visual escolhida para a capa do álbum de estreia do Body Count. O trabalho gráfico do disco apresenta o desenho de um homem negro musculoso e de aparência intimidadora (Figura 16). Ele está sem camisa, exibindo músculos e tatuagens no peito e nos braços.

Figura 16 - Capa do álbum *Body Count* (1992)



Fonte: Discogs¹⁴⁷.

A tatuagem peitoral tem a inscrição *Cop Killer* (“matador de policiais”) e é altamente significativa, pois faz referência à controversa faixa já mencionada. Destaque-se que essa tatuagem é um forte marcador de identidade, pois constitui uma estratégia de expressão de si

¹⁴⁷ Disponível em: <https://www.discogs.com/master/27404-Body-Count-Body-Count>. Acesso em: 16 mai. 2024.

mesmo e de resistência contra a polícia, assinalando a individualidade e a experiência vivida desse homem negro que é alvo preferencial das investidas violentas do regime patriarcal branco.

Além disso, a construção imagética desse homem negro na capa do álbum dialoga com a forma como *Evil Dick* explora a sexualidade e a virilidade masculina. A hipermasculinidade expressa tanto na ilustração quanto na letra da canção reforça a intersecção entre desejo, violência e poder, elementos recorrentes na construção das masculinidades negras sob o olhar da cultura dominante.

A exposição do corpo musculoso, somada à inscrição provocativa na pele, sugere um sujeito que desafia normas sociais ao mesmo tempo em que pode ser lido dentro de um imaginário estereotipado que associa homens negros à ameaça e à agressividade. Assim, há uma tensão entre resistência e reiteração de representações limitadoras, revelando as contradições inerentes à performance da masculinidade negra no contexto do *hardcore/punk* e do *metal* dos anos 1990.

Como as intencionalidades que perpassam a arte gráfica da capa estão fortemente conectadas à construção de uma masculinidade negra cercada por elementos que evocam tanto opressão quanto resistência, a expressão do personagem da capa é séria e determinada, com olhos que parecem encarar o observador. Esses modos de representação estão em consonância com o estereótipo do homem negro enquanto uma figura de força bruta e virilidade, remetendo ao estereótipo do homem negro ameaçador, uma imagem historicamente recorrente na cultura estadunidense.

O fato desse homem portar um revólver e correntes reafirma a associação entre a masculinidade negra e os aspectos da violência e da criminalidade. Ao explorar esse estereótipo, a capa do álbum corrobora a ideia de que homens negros são intrínseca e naturalmente perigosos ou criminosos. Elementos como a bandana, a tatuagem e a expressão facial agressiva indicam, ainda, que o homem retratado incorpora o estereótipo de um *gangsta*, um corpo masculinizado a partir da matriz do homem negro marcado pela abjeção, marginalidade e subalternidade e que, portanto, oferece perigo e deve ser perseguido, encarcerado e morto pelo Estado e por suas instituições (Santos, 2017, p. 79). Essa desumanização do corpo masculino negro representada na imagem da capa de *Body Count* pode reforçar imaginários, preconceitos e medos injustificados na sociedade. Ou seja, ao focar nos atributos físicos, nas expressões ameaçadoras e em elementos que desumanizam este homem, a imagem deixa de fora elementos que complexificam as masculinidades negras.

Ainda que a banda faça desse estereótipo uma estratégia de choque, cabe colocar que esse processo de desumanização tem se constituído em uma poderosa forma de opressão, justificando a violência e a discriminação sistêmica contra homens negros nos Estados Unidos (West, 1994, p. 107). Ao mesmo tempo, a limitação da representação da masculinidade negra a uma forma ultraviolenta e hiperagressiva pode influenciar a própria autoimagem e as identidades de homens negros, reforçando uma visão limitada dos significados de ser um homem negro.

Essa imagem do corpo do homem negro que aparece na capa do LP do Body Count remonta imaginários presentes na cultura estadunidense do período escravista e do pós-abolição, precisamente no estereótipo *mandingo*. No capítulo em que trata das relações entre o *gangsta rap* e o regime iconográfico de representação das masculinidades negras, na dissertação “Como fabricar um gangsta: masculinidades negras nos videocliques dos rappers Jay-Z e 50 Cent”, Daniel dos Santos explica que *mandingo* era uma prática de luta dos homens negros no período escravista nos Estados Unidos, uma modalidade anterior ao boxe como forma de recreação masculina no século XIX.

Era praticado por homens de porte físico elevado e musculatura bem desenvolvida que lutavam até a morte, como é abordado pelo roteiro do filme *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino. Através da luta *mandingo*, homens negros eram brutalizados e animalizados física e simbolicamente. O estereótipo *mandingo* foi ressignificado no pós-abolição a partir do estereótipo *buck*, o homem negro impulsivo, temperamental, instintivo, hipersexual e extremamente violento. Tais estereótipos estavam relacionados ao pânico da miscigenação racial através de relacionamentos inter-raciais com o fim do trabalho escravo compulsório. Além da proibição dos casamentos entre pessoas negras e brancas pelas leis segregacionistas, homens negros eram linchados e assassinados ao serem flagrados se relacionando afetivo-sexualmente com mulheres brancas. Os filmes *Mandingo* (1975) e *O Nascimento de Uma Nação* (1915) possuem narrativas baseadas nesse estereótipo, que é um dos mais presentes no imaginário racial estadunidense na atualidade, manipulado principalmente pelo cinema pornográfico (2017, p. 58).

Como fica evidente, o estereótipo do *mandingo* é uma construção racializada que emerge de um contexto histórico marcado pelo colonialismo e pela escravidão e perdura até o presente. Esse estereótipo, que se refere tipicamente a homens negros, é caracterizado pela hipersexualização e pela percepção de uma masculinidade física e sexual exacerbada.

Ele tem suas raízes na exploração colonial e no sistema escravagista transatlântico, onde homens negros eram frequentemente objetificados, vistos como verdadeiras “bestas sexuais” e externos ao jogo de hegemonia/dominância de gênero (Davis, 2016, p.20), além de serem vistos meramente como propriedades. Assim, durante a escravidão negra nos Estados Unidos, a hipersexualização era elemento justificador do controle violento e da exploração de seus corpos.

Essa narrativa servia também para alimentar o medo e a vigilância sobre a masculinidade negra, considerada ameaçadora para a ordem social branca. A hipersexualização do homem negro como *mandingo* (Figura 17) é uma forma de manter a subordinação racial e de gênero, restringindo as subjetividades desses homens a características físicas e sexuais, enquanto nega suas experiências emocionais, intelectuais e espirituais.

Figura 17 - Mandingo (1975)



Fontes: Kinoart¹⁴⁸, Shutterstock¹⁴⁹ e Poster Museum¹⁵⁰.

Do ponto de vista histórico, o trabalho monográfico da criminologista Peyton Gindrow, *Controlling Images: Black Male and Female Representations*, traz apontamentos que corroboram as colocações anteriores:

O estereótipo do mandingo era usado por donos de escravos brancos para promover a força, a agilidade reprodutiva e a agilidade muscular do homem negro. [...] o mandingo é visto como uma ameaça aos homens brancos porque ele é considerado predador de mulheres brancas. [...] Isso também foi criado como uma desculpa para proteger o medo branco de um homem negro que avançava. Acreditava-se que os homens negros eram animais e selvagens em seus desejos sexuais, daí essa imagem nasceu. Esta imagem atravessa os dias modernos com seu uso na indústria de filmes adultos. Não há muita literatura conectando este estereótipo aos seus efeitos sobre os homens negros. Este estereótipo auxilia no impedimento do avanço negro porque sempre será uma razão para considerar os homens negros como predadores sexuais. Seu uso em filmes pornográficos não ajuda a mudar a narrativa (Gindrow, 2023, p. 16-17, tradução minha).

Essa apreciação geral das músicas e das escolhas estéticas observadas na capa do álbum de estréia do Body Count revela uma perpetuação e, em certa medida, uma reafirmação dos

¹⁴⁸ Disponível em: https://www.kinoart.net/en/filmplakate-und-aushangfotos/detail-page/2985-id/Mandingo_German_A1_Movieposter_23x33_in_2985.html . Acesso em: 18 mai. 2024.

¹⁴⁹ Disponível em: <https://www.shutterstock.com/pt/editorial/image-editorial/ken-norton-5878004d> . Acesso em: 18 mai. 2024.

¹⁵⁰ Disponível em: <https://postermuseum.com/products/mandingo-same-title> . Acesso em: 18 mai. 2024.

estereótipos historicamente construídos em torno da sexualidade negra masculina. Em particular, essas representações dialogam com o estereótipos que essencializam o corpo do homem negro como inerentemente predatório e hipersexualizado. A figura de *Evil Dick* na canção que escolhi para analisar na seção seguinte encarna esse estereótipo, associando o desejo sexual a uma ameaça quase animalesca, enquanto a capa do álbum, com sua iconografia agressiva e desafiadora, reforça visualmente essa narrativa de brutalidade e instinto sexual. Esses elementos, embora possam ser interpretados como uma forma de crítica ou resistência às expectativas raciais impostas, acabam por reproduzir, ainda que de maneira subversiva, as mesmas imagens de controle e construções racistas e sexistas que aprisionam os homens negros em retratos distorcidos de si mesmos, desempenhando papel crucial na manutenção das hierarquias raciais e de gênero. Portanto, tanto na parte musical quanto na iconografia do álbum, há o reforço de imagens estigmatizantes do corpo negro masculino, sublinhando a complexidade das estratégias de representação e a dificuldade em desconstruir estereótipos profundamente enraizados.

As representações que emergem do diálogo entre a capa do álbum e a narrativa de *Evil Dick* não podem ser compreendidas de forma isolada em relação aos processos históricos mais amplos de constituição do sistema moderno/colonial de gênero, ordenamento cujos efeitos têm se reproduzido desde a formação do capitalismo colonial global até o presente (Lugones, 2007, p. 187). Nesse sistema, construído no bojo da expansão colonial europeia e dos regimes escravistas, estabeleceu-se uma separação fundamental entre o humano e o não humano, que operava também como uma hierarquização entre os corpos. Homens negros e demais sujeitos colonizados passaram a ser classificados não como homens ou humanos participantes dos processos de generificação, mas como machos, seres definidos pela natureza, pelo sexo, pela força física e pela animalidade. Nesse sentido, a autora faz as seguintes colocações:

Eu compreendo a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial. Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão (Lugones, 2014, p. 936).

Esse modo de classificação não era neutro, mas funcionava como tecnologia de poder que desqualificava a masculinidade negra ao mesmo tempo em que a sexualizava de modo brutal. Paralelamente, as mulheres negras eram posicionadas como fêmeas, e não como mulheres, reduzidas a corpos reprodutivos e sexualmente disponíveis, fora da normatividade de gênero concebida sob os moldes europeus e brancos. Assim, a colonialidade instaurou não apenas um regime de raça, mas uma lógica de gênero racializado que naturalizava os corpos negros enquanto instintivos, sexuais e inferiores.

É nesse marco que se devem compreender as representações hipersexualizadas do homem negro em *Evil Dick*, elas são efeitos duradouros de um sistema classificatório que produziu sujeitos racializados como não humanos, como corpos sem agência ou interioridade, como presenças excessivamente corporais e, portanto, perigosas. Ao serem reiteradas, mesmo nos espaços contraculturais que se propõem à ruptura tal qual o punk, tais imagens carregam a memória colonial de desumanização e reafirmam a lógica que associa o corpo negro masculino ao excesso, à ameaça e ao descontrole.

No entanto, o sistema moderno/colonial de gênero, forjado na violência da colonização, não apenas desumanizou os corpos colonizados, mas também operou como matriz constitutiva da subjetividade do homem branco europeu burguês, instituído como padrão da humanidade, da razão e da civilização. Ao projetar sobre os sujeitos colonizados atributos como a bestialidade, a promiscuidade e a ausência de gênero, a colonialidade do poder e do saber fabricava, por oposição, a figura do homem branco como sujeito plenamente gendrado, racional e moralmente superior. A esse respeito, Lugones afirma:

Sob o quadro conceitual de gênero imposto, os europeus brancos burgueses eram civilizados; eles eram plenamente humanos. A dicotomia hierárquica como uma marca do humano também tornou-se uma ferramenta normativa para condenar os/as colonizados/as. As condutas dos/as colonizados/as e suas personalidades/almas eram julgadas como bestiais e portanto não gendradas, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas. Mesmo que nesse tempo a compreensão do sexo não fosse dimórfica, os animais eram diferenciados como machos e fêmeas, sendo o macho a perfeição, a fêmea a inversão e deformação do macho. Hermafroditas, sodomitas, viragos e os/as colonizados/as, todos eram entendidos como aberrações da perfeição masculina. (Lugones, 2014, p. 936-937).

Essa construção relacional torna-se evidente na forma como a masculinidade negra foi sistematicamente desqualificada, sendo associada ao instinto, ao sexo e à animalidade, enquanto a masculinidade branca se consolidava como racional, disciplinada e universal. Ao mesmo tempo em que homens negros eram construídos como "machos", corpos-sexuais desprovidos de interioridade, os homens brancos se afirmavam como "homens", sujeitos de

gênero, dotados de espírito, moralidade e agência. Poe conseguinte, a masculinidade hegemônica moderna, calcada na branquitude burguesa, heterossexual e cristã só pôde emergir e se consolidar a partir da produção colonial do "outro" como não-humano, sexualmente desviante ou aberrante. Essa lógica estruturou as formas de representação e de subjetivação racializadas, produzindo os homens negros como corpos hipersexualizados e, por contraste, os homens brancos como encarnação da medida e do controle.

Considerando essas relações, irei analisar a música *Evil Dick* adiante, visto que se trata de uma expressão explícita e hiperbólica do estereótipo sexual do homem negro, especialmente em relação ao estereótipo *mandingo*. Este estereótipo historicamente enquadra o homem negro como um ser hipersexualizado, predatório, e governado por seus impulsos sexuais, frequentemente em detrimento de qualquer consideração moral ou afetiva, tal qual o discurso que emerge na letra de *Evil Dick*.

Evil Dick apresenta uma construção melódica bastante simples, baseada na variação repetitiva de *power chords* nas notas F (Fá) e B (Si) em uma guitarra afinada em E $\flat$ (Mi Bemol). Sobre esse intervalo, Ice-T canta iterativamente a expressão “Evil Dick” (“Pau Maldito”), constituindo a introdução da música. A mesma sequência é repetida como uma ponte que interliga as outras estrofes da canção, acompanhada de um andamento rítmico cadenciado, executado pelo baterista Beatmaster V.

Começo destacando essa camada de *Evil Dick* em razão de a variação entre as notas Fá e Si constituir um intervalo dissonante, criando um efeito sonoro que remete ao suspense ou à instabilidade (Figura 18).

Figura 18 - Partitura e tablatura do riff principal de *Evil Dick*

Figure 18 displays the musical score and guitar tablature for the main riff of the song "Evil Dick". The score is written in 4/4 time with a tempo of 112. It consists of seven measures. Measures 1 through 5 are grouped together, followed by measures 6 and 7. The tablature is provided for both the Treble (T) and Bass (B) staves. The riff is characterized by a sequence of power chords (F and B) and a melodic line in the bass.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esse aspecto reflete diretamente a tensão sexual e emocional descrita nos enunciados de *Evil Dick*. Em resumo, a relação entre a temática sexual da letra e a atmosfera tensa criada pela melodia assinala as formas pelas quais os elementos musicais e líricos da canção se reforçam mutuamente. Assim, a sensação de desconforto suscitada pelo *riff* de guitarra intensifica o tema de violência sexual e hipermasculinidade explicitado na letra.

Nesta música, o *Body Count* apresenta uma leitura compassada dos estilos *hardcore/punk* e *crossover/thrash*¹⁵¹, incluindo também elementos do *heavy metal* para criar o ambiente visceral e palpável no qual o personagem “Evil Dick” (“Pau Maldito”) é apresentado através das credenciais a seguir:

Evil Dick gosta de lugares quentes e molhados
Evil Dick não liga para rostos
Evil Dick gosta de espaços jovens, pequenos e apertados
Evil Dick deixa rastros quentes, pegajosos e reveladores
(Evil..., 1992, tradução minha)¹⁵²

“Evil Dick” aparece na letra como uma representação de múltiplos significados, especialmente considerando que é produzida no contexto do punk e do *heavy metal*, onde as metáforas e personificações são frequentemente utilizadas em canções para explorar ou criticar aspectos da vida social, cultural ou individual (Jacques, 2010, p. 61)). O termo é provocativo e funciona como um tropo que personifica o órgão sexual masculino, quase como se este fosse dotado de vontade própria, agindo independentemente do protagonista da música. Isso propicia ao narrador dissimular e dissociar as próprias ações dos seus desejos e comportamentos, culpando o *alter ego* “Evil Dick” por sua incapacidade de controlar a força destrutiva da masculinidade em que está enclausurado. O personagem da letra encarna nada mais que o ideal falocêntrico em que o desejo sexual é agressivo, controlador e desumanizador.

Ou seja, o desejo sexual masculino é deslocado para um campo de desresponsabilização, no qual o sujeito não possui controle sobre seus próprios impulsos, pois sua genitália adquire vida própria como “Evil Dick”. Essa construção reforça uma visão hipermasculinizada do desejo, associando-o à violência, irracionalidade e uma animalidade criminosa que se desdobra em um imaginário misógino. No personagem, essa alegoria serve para referir-se ao impulso de

¹⁵¹ *Crossover/thrash* é um subgênero do *hardcore* que incorpora elementos do *thrash metal*. Surgiu em meados dos anos 1980, quando algumas bandas *hardcore* começaram a explorar uma sonoridade que era próxima do *speed metal*, embora soassem menos técnicas (Christe, 2011, p.73). “Embora tenha havido alguma troca entre punk e metal anteriormente, o crossover thrash foi o momento em que a amplitude dessa troca se tornou tão significativa que o crossover se estabeleceu como seu próprio subgênero” (Leighton, 2021, p. 68. Tradução minha).

¹⁵² “Evil Dick likes warm wet places / Evil Dick don’t care about faces / Evil Dick likes young, tiny, small spaces / Evil Dick leaves warm, gooey, tell-tale traces” (Evil..., 1992).

praticar sexo não consentido e à lógica objetificadora do corpo feminino, naturalizando dinâmicas coercitivas e reafirmando a ideia de que a masculinidade é, por definição, predatória.

Assim, a letra de *Evil Dick* cria uma representação antropomorfizada do pênis, na qual à genitália masculina é atribuído caráter de entidade inescapável que adquire vida própria e controla as ações de seu dono. A hipermasculinidade violenta, animalesca, irracional e criminosa adquire no personagem "Evil Dick" uma alegoria que se refere ao impulso de praticar sexo não consentido e à lógica objetificadora do corpo feminino. Assim, suas preferências são por “lugares quentes e molhados” ou “espaços jovens, pequenos e apertados”, em claras alusões à vagina e à virgindade feminina. Nesta descrição grotesca, o narrador também que o personagem não elabora muitos critérios quando se trata de escolher as suas vítimas, pois "Evil Dick" “não liga para rostos”, deseja apenas dar vazão aos seus impulsos incontroláveis a qualquer custo. Por fim, para extirpar quaisquer dúvidas acerca daquilo que a letra da canção está se referindo, a estrofe é fechada com um verso no qual o narrador descreve o personagem como alguém que “deixa rastros quentes, grudentos e reveladores”, construindo uma metáfora para a ejaculação.

Já nesse primeiro momento da letra, com essas construções misóginas e falocêntricas de um homem cuja conduta é controlada por uma personificação do pênis, o Body Count reforça o estereótipo do *buck*. Como explica Santos, (2017), trata-se de uma atualização da imagem do *mandingo* adaptada às novas conformações do racismo no pós-abolição (p. 58). Tal qual o *mandingo*, a imagem do *buck* reduz o homem negro a uma figura hipermasculina física e sexualmente dominante, agressiva e violenta. No imaginário racista dos Estados Unidos do início do século XX, o homem negro representa a epítome de tudo o que ameaça a sociedade branca. Nesse contexto, o filme “O Nascimento de uma Nação (1915), dirigido por D.W. Griffith e referido como “o filme antinegro mais calunioso já lançado” (Bogle, 2003, p. 10), é um dos exemplos mais notórios de disseminação do estereótipo do homem negro *buck*. A narrativa do filme é controversa, não apenas por glorificar a organização racista Ku Klux Klan como protetora da civilização branca ou por revelar as perspectivas supremacistas de seu diretor. Mais que isso, ela abertamente promove a perpetuação de estereótipos prejudiciais, incluindo o *buck*, através de interpretações de personagens negros por atores brancos fazendo *blackface*.

O estereótipo do *buck* é central para a narrativa racista do filme, retratando homens negros como selvagens perigosos que ameaçam a pureza e a segurança das mulheres brancas. Um exemplo bastante evidente desse modo de retratar o homem negro no filme é o personagem

Gus, um homem negro (reitero, interpretado por um ator branco fazendo *blackface*) que persegue uma jovem branca, Flora Cameron, fazendo com que ela salte de um penhasco para evitar ser alcançada por Gus e ser violentada. Esta cena reforça o estereótipo do *buck* como uma ameaça sexual irracional e perigosa, uma figura que deve ser controlada ou eliminada para proteger a sociedade branca dos Estados Unidos.

A apropriação do estereótipo do *buck* por homens negros, tal qual se observa em *Evil Dick*, é um fenômeno complexo e multifacetado, mas que, nesse caso, ocorre em conformidade em relação às expectativas raciais e de gênero da sociedade estadunidense. Uma vez que o homem negro assume esse estereótipo, ele se submete a um poderoso mecanismo de controle social e racial que tem sido usado para justificar a sua desumanização e opressão ao longo de séculos. Como colocado anteriormente, esse mecanismo é o chamado sistema moderno/colonial de gênero (Lugones, 2007). Essa é, portanto, a matriz representacional que tem historicamente alimentado o mito do homem negro estuprador, um dos artifícios mais recorrentes quando se trata de se criar justificativas para a punição de homens negros no processo histórico de construção da cultura estadunidense desde o escravismo (Davis, 2016, p. 177). Seja o *buck* ou o *mandingo*, a ideia de homens negros como natural e inerentemente hipersexuais e violentos coloca em evidência a referida imagem. Em “Estupro, racismo e o mito do estuprador negro”, capítulo do livro “Mulheres, raça e classe”, Angela Davis explica que esse regime imagético implica na grande maioria das acusações de estupro ser destinada a homens negros, sejam ou não culpados. Segundo a autora, no pós-abolição a fantasia de que homens negros constituíam um perigo permanente à vida das mulheres brancas esteve na base de um número de linchamentos sem precedentes na história dos Estados Unidos da América:

Atrelado a esses linchamentos e as incontáveis barbaridades neles envolvidas, o mito do estuprador negro foi trazido à tona. Seu terrível poder de persuasão só poderia existir no interior do irracional mundo da ideologia racista. Por mais ilógico que seja o mito, não se trata de uma aberração espontânea. Ao contrário, o mito do estuprador negro era uma invenção obviamente política. Como aponta Frederick Douglass, durante a escravidão, os homens negros não eram rotulados como estupradores de forma indiscriminada. Ao longo de toda a Guerra Civil, na verdade, nem um único homem negro foi acusado publicamente de estuprar uma mulher branca. Se os homens negros possuísem um impulso animalesco de estuprar, argumentava Douglass, esse suposto instinto estuprador certamente teria sido ativado quando as mulheres brancas foram deixadas desprotegidas por seus companheiros, que estavam em combate no Exército Confederado. Imediatamente após a Guerra Civil, o espectro ameaçador do estuprador negro ainda não havia aparecido no cenário histórico. Mas os linchamentos, reservados durante a escravidão aos abolicionistas brancos, provavam ser uma arma política valiosa. Antes que os linchamentos pudessem ser consolidados como uma instituição popularmente aceita, entretanto, a barbaridade e o horror que representavam precisavam ser justificados de maneira convincente. Essas foram as circunstâncias que engendraram o mito do estuprador negro – pois a acusação de

estupro acabou por se tornar a mais poderosa entre as várias tentativas de legitimar os linchamentos de pessoas negras (Davis, 2016, p. 188).

Assim, na narrativa traçada em *Evil Dick*, vai se revelando uma apropriação das mais nocivas representações colonialistas, racistas e sexistas sobre a masculinidade negra. São sentidos que atualizam relações de poder nas quais homens negros são associados a condutas violentas, criminosas e sexualmente inadequadas, ou seja, tomados mais uma vez segundo o estereótipo de estuprador. A reivindicação por esse tipo de masculinidade, aspecto que perpassa *Evil Dick*, é fruto da fantasia de que seria possível ao homem negro alcançar plenamente o ideal patriarcal/falocêntrico de masculinidade. Trata-se de uma internalização dos padrões normativos da cultura estadunidense dominante e uma tentativa de acessar o falocentrismo patriarcal que demarca culturalmente aquela sociedade. Nesse sentido, é preciso destacar que, ao reforçar a suposta hipersexualidade do homem negro, *Evil Dick* coloca em circulação um dispositivo de subjetivação inscrito no sistema de gênero moderno/colonial que reforça a humanidade, superioridade e privilégio do homem branco enquanto desumaniza, inferioriza e determina a “natureza” do homem negro. Nesse sentido, a crítica de bell hooks ao pensamento do sociólogo Robert Staples, fornece um retrato preciso da produção desse tipo de masculinidade negra como produto do patriarcado capitalista supremacista branco dominante nos Estados Unidos:

Como muitos homens negros, ele (Staples) conclui que o patriarcado e a dominação masculina não são construídos socialmente, mas um fato natural da vida. Portanto, não consegue reconhecer que os homens negros poderiam afirmar uma agência significativa ao repudiar as normas impostas pela cultura branca. Essas normas não poderiam ser repudiadas por homens negros que não viam nada de problemático ou errado nelas. Staples, como a maioria dos acadêmicos negros que escrevem sobre masculinidade negra, não tenta desconstruir o pensamento normativo; ele lamenta que os homens negros não tenham tido total acesso ao falocentrismo patriarcal. Abraçando o ideal falocêntrico, explica o estupro de mulheres por homens negros como uma reação contra sua inabilidade de ser “homens de verdade” (isto é, afirmar uma dominação legítima sobre as mulheres). [...] Criada em uma comunidade negra onde havia homens que criticavam a masculinidade normativa, que repudiavam o patriarcado e seu apoio simultâneo ao machismo, reconheço totalmente que é uma tremenda perda conhecermos tão mal tais ideias de masculinidade negra. Sem o registro de sua existência, tem sido mais fácil para os homens negros que abraçam a masculinidade patriarcal, o falocentrismo e o machismo agir como se falassem em nome de todos os homens negros. Como suas representações de masculinidade negra estão em total concordância com a avaliação da cultura branca: eles não ameaçam ou desafiam a dominação branca, eles a reforçam (2019a, p. 183-184).

Em minha perspectiva, a crítica de hooks a Staples inspira análise semelhante em relação à letra de *Evil Dick*. Ao transportarem o *ethos* do *gangsta rap* para o seu projeto que se intersecciona com o *hardcore/punk*, Ice-T e seus companheiros de banda, no que diz respeito

às questões de gênero e sexualidade, aparentam estar em completa concordância com as expectativas da cultura branca, reforçando sua dominação. Ainda que o Body Count assuma um discurso antirracista bastante contundente, o sexismo é fortemente presente em suas letras e *Evil Dick* é um dos exemplos mais evidentes que corroboram essa afirmação. Nesse sentido, cabe ressaltar que Ice-T é uma das figuras mais notáveis do *gangsta rap* no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. O vocalista e letrista do Body Count não tem o *hardcore/punk* como berço cultural, aspecto que, de alguma maneira, pode explicar a incorporação e celebração da figura do *buck* em letras como a de *Evil Dick*.

Essa ideia de virilidade é também reforçada pelo o *riff* simples e reiterado da sequência que se segue. A música é construída sobre uma melodia que reforça a mensagem de que Ice-T – vocalista do Body Count e *performer* da canção – encarna o personagem dessa narrativa, repetindo pausadamente e à exaustão: *Evil... Dick! Evil... Dick! Evil... Dick!*.

Apesar do estilo narrativo entrecortado por metáforas, a letra explicita bem uma imagem que intersecciona o sexismo e a hipersexualização do homem negro na cultura popular estadunidense. Trata-se da marcação de uma identidade expressa por uma subjetividade atormentada todas as noites com a presença de “Evil Dick”, a “entidade” que o induz a procurar sempre alguém com quem “dormir”. Os enunciados da passagem são os seguintes:

Tarde da noite, Evil Dick
Ele vem até mim
Ele diz: “Não durma sozinho”, “não durma sozinho”
Tarde da noite, Evil Dick
Ele me acorda
Ele diz: “Não durma sozinho” (5x)¹⁵³
(Evil..., 1992, tradução minha).

Mais uma vez o personagem “Evil Dick” é mencionado como aquele que ordena e comanda as ações do narrador. Ele ressurge na forma de pensamentos intrusivos ou de vozes que retiram do protagonista a responsabilidade pelas próprias ações. Este fragmento da letra da música é cantando por Ice-T sobre um cromatismo¹⁵⁴ incompleto, formado pelas notas si (B), si bemol (Bb), lá (A), lá bemol (Ab), sendo resolvido parcialmente com o fechamento da

¹⁵³ “Late at night, Evil Dick / He comes to me / He says: “Don't sleep alone”, “don't sleep alone” / He wakes me up / He says: Don't sleep alone” (Evil..., 1992).

¹⁵⁴ Cromatismo é uma sequência musical que utiliza as notas da escala cromática para criar tensão e estender a melodia. A escala cromática consiste em 12 notas, que incluem as sete notas da escala diatônica, mais cinco notas intermediárias adicionais. Na escala musical cromática, todas as notas são têm intervalo de um semitom. Ver Blackmore, J. O que é uma escala cromática? 2023. Disponível em: <https://www.descohttps://emastered.com/pt/blog/what-is-a-chromatic-scalemplicandoamusica.com/escala-cromatica/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

sequência na nota sol bemol (Gb). A combinação desses acordes resulta em uma ambientação sonora comumente percebida como soturna, misteriosa ou geradora de desconforto. Esse movimento pode também originar uma sensação de que algo está a desvanecer, aspecto que é reforçado pelas notas menores (bemóis) escolhidas para compor o *riff*. Como fica possível notar, a atmosfera musical construída no refrão de *Evil Dick* é de inquietação, correspondendo às intenções da voz que, tarde da noite, perturba o narrador. A sequência semitonal e as harmonias dissonantes dessa parte da música combinam perfeitamente com a luta interna e o espiral de desejos e obsessões de um sujeito cuja identidade é hipersexualizada. A combinação desses elementos musicais e narrativos intensifica a sensação de perda de controle, capturando o conflito entre volúpia e razão nessa narrativa sonora perturbadora.

Como uma voz interna que implacavelmente ordena o narrador a não “dormir”¹⁵⁵ sozinho, “Evil Dick” enquadra o narrador no “esquema da virilidade” discutido por Gilroy e Rosa. Esse homem não deve “dormir” sozinho por várias razões que estão profundamente enraizadas na normatividade de gênero que esse esquema impõe. Esse conjunto de normas e padrões instituem no sujeito a necessidade de se conformar a ideais de masculinidade que valorizam a dominação sexual, a rejeição da vulnerabilidade, e a necessidade constante de validação externa, especialmente por outros homens. Assim, com base nas colocações dos autores citados, compreendo que no esquema da virilidade a masculinidade se conecta necessariamente ao poder sexual e à capacidade de dominar. “Dormir” acompanhado, o que nesse caso descreve um contexto sexual, é visto como uma forma de atestar virilidade e demonstrar poder sobre o outro. A ideia de não “dormir” sozinho sugere que o homem deve constantemente afirmar sua masculinidade através de interações sexuais, reiterando seu poder e *status*.

Por outro lado, esse esquema indica que a solidão pode ser vista como um sinal de fraqueza ou inadequação. “Dormir” desacompanhado pode simbolizar a perda de controle ou insucesso sexual, o que é conflitante com o ideal de masculinidade que exige autossuficiência e domínio. Dessa forma, o esquema da virilidade impõe expectativas rígidas sobre o comportamento masculino negro, e não “dormir” sozinho pode ser uma das muitas maneiras de corresponder a essas expectativas que se referem a ser um homem negro “de verdade” (hooks,

¹⁵⁵ A expressão popular “dormir com alguém” tem conotação sexual e se refere ao ato de ter relações sexuais com uma pessoa. É uma maneira mais suave e indireta de falar sobre o ato sexual, a expressão é muitas vezes usada para evitar um vocabulário mais explícito. Ela também pode implicar certo nível de intimidade ou envolvimento emocional, embora nem sempre seja esse o caso.

2022, p. 94). Há, nesse sentido, uma pressão social para que homens negros sejam ativos sexualmente e rejeitem quaisquer comportamentos que possam ser vistos como "não masculinos". A busca constante por companhia sexual, tal qual revelado na letra de *Evil Dick*, pode ser uma resposta a essa pressão e um sintoma das vulnerabilidades e ansiedades de um homem negro cuja masculinidade é marcada pela hipersexualidade.

Para Fanon (2021), a internalização dessa cobrança para que o homem negro esteja sempre disponível sexualmente é nada mais que o efeito de um projeto colonial amoldado a partir da intersecção patogênica entre racismo e sexualidade. O filósofo e psiquiatra martinicano foi um dos primeiros a apontar que o branco vê o negro essencialmente sob um prisma genital. Ao comparar as particularidades do racismo antinegro e o antissemitismo na Europa em seu tempo, Fanon diz que enquanto o judeu é visto como o agente astuto que vai se apropriar de tudo o que é do branco, os imaginários acerca do negro o encerram no lugar de uma potência estritamente sexual: "Imaginem só, com toda a liberdade de que desfrutam no meio do mato! Ao que parece, fazem sexo não importa o lugar nem a hora. São genitais" (2021, p. 171-172).

Esse enquadramento do corpo do homem negro como lugar de pura sexualidade, descrito por Fanon, é aprofundado por Maria Lugones (2007), que analisa como tais representações são efeitos diretos da lógica colonial moderna. Nessa lógica, o vínculo à natureza, ao descontrole e à animalidade foi projetado sobre os corpos racializados. Nessa perspectiva, os homens negros foram despossuídos de qualquer inscrição de humanidade que o gênero poderia lhes conferir, sendo concebidos apenas como corpos genitais, governados por impulsos. A separação colonial entre os que têm gênero (brancos) e os que têm apenas sexo (negros e indígenas) revela-se, portanto, como um dos eixos centrais da desumanização e da sustentação da dominação colonial refletida no presente histórico. Essa cosmovisão dicotômica instituída pelo sistema colonial culmina em um ordenamento no qual o estatuto de humanidade é seletivamente distribuído. Assim,

Ver a colonialidade é ver a poderosa redução de seres humanos a animais, a inferiores por natureza, em uma compreensão esquizoide de realidade que dicotomiza humano de natureza, humano de não-humano, impondo assim uma ontologia e uma cosmologia que, em seu poder e constituição, indeferem a seres desumanizados toda humanidade, toda possibilidade de compreensão, toda possibilidade de comunicação humana (Lugones, 2007, p. 97).

Nos estudos sobre masculinidades negras nos Estados Unidos, há a compreensão de como a masculinidade é muitas vezes construída em resposta às experiências históricas e contemporâneas de racismo, marginalização e violência. A agressividade e a hipersexualização

presentes na letra podem ser vistas como efeitos de uma cultura que constantemente estimula homens negros a expressar sua sexualidade de modo agressivo. Assim, justificam-se as concepções racistas que descrevem o corpo do homem negro como uma ameaça (Patricio, 2023, p. 6). No decorrer da estrofe destacada é reforçada a ideia de uma masculinidade desumanizada, que age como uma força predatória e irracional, focada apenas em satisfazer seus próprios impulsos. Nessa perspectiva, a letra repercute normas e expectativas que incidem sobre uma masculinidade negra moldada por uma sociedade que glorifica a violência sexual e a desumanização. Nessa perspectiva, *Evil Dick* atende às imagens de controle que interpelam a subjetividade de um homem que internaliza a irracionalidade e a violência, submetendo-se aos discursos hegemônicos da sociedade. Cabe ressaltar que esses são os mesmos discursos que reduzem o homem negro tão somente à força física e à distorção da sexualidade, em detrimento da complexidade emocional desse sujeito.

Essa perspectiva, como subproduto dos mais desejáveis ao patriarcado capitalista supremacista branco estadunidense, tem ainda como desdobramento a construção de identidades masculinas negras que exaltam a capacidade de demonstrar pouca sensibilidade emocional (hooks, 2022, p. 33). Dessa forma, a imagem do homem negro insensível ou do estereótipo do “cafajeste”, focado na celebração da conquista sexual e no desdém pelos sentimentos de suas parceiras, emerge em *Evil Dick* da seguinte maneira:

Eu tinha essa garota
Ela disse que me amava
Pensava que ninguém
Estava acima de mim
Ela queria se casar
E ter um filho meu
Mas o Evil Dick
Ele tinha que trepar loucamente!
Me levou para sair uma noite
Com os malucos
Sempre que tivesse uma buceta
Evil Dick iria atrás
Minha garota me pegou na safadeza
Ela disse que eu não valia nada
Eu disse: "Não fui eu, querida. Foi o filho da puta do Evil Dick!"¹⁵⁶
(Evil..., 1992. Tradução minha).

¹⁵⁶ I had this girl / She said she loved me / Thought there was no one ever above me / She wanted to marry and have my child / But Evil Dick he had to get fuck wild! / Took me out one night / Out with the freaks / If ever there was pussy / Evil Dick would seek / My girl caught me skeezin' / And said I wasn't shit / I said: "Wasn't me baby, it was the motherfucker Evil Dick!" (Evil..., 1992).

Como observado no restante da letra, a hipersexualização e a sexualidade predatória permanecem no centro da narrativa. Os versos sugerem uma antinomia entre o desejo de compromisso da mulher mencionada na música e a conduta instável e errática do narrador, evidenciada pela metáfora de submissão a "Evil Dick". Esse trecho da letra se adequa à ambientação densa criada pela variação entre os *power chords* de Fá (F) e G# (Sol sustenido) usados na construção do *riff*, induzindo à sensação de aflição ou de apreensão que o tema da canção demanda. A batida moderada torna a mensagem da música mais acessível, permitindo que as nuances dos acordes sejam percebidas mais claramente. Assim, o movimento ascendente entre as notas F e G# é gerador de uma expectativa no ouvinte, antecipando uma resolução que não chega imediatamente. O *riff* preserva a agressividade típica do *hardcore/punk*, mas com uma dinâmica mais cadenciada e estruturada que se combina à frieza que caracteriza a interpretação vocal de Ice-T e o teor da letra da canção.

Novamente importa ressaltar que a representação do homem negro como sexualmente descontrolado ou “promíscuo” é parte de um dispositivo de subjetivação que alimenta performances de masculinidades desapegadas, frias, distantes, insensíveis e destemidas. Esse tipo de performance de gênero funciona de modo a distanciar esse homem das demandas de comprometimento e atenção em relacionamentos íntimos. Richard Majors e Janet M. Billson, na obra *Cool pose: The dilemmas of black manhood in America*, explicam que no começo dos anos 1990, período de lançamento do primeiro álbum do Body Count, se intensificou entre os homens negros estadunidenses a valorização da pose de “descolado” (*cool*). Essa postura, central no *gangsta rap*, de onde Ice-T e o Body Count retiraram muitos dos padrões de comportamento que trouxeram para o punk e para o *heavy metal*, é apontada pelos autores como uma maneira de lidar com determinadas pressões sociais, o que inclui questões ligadas aos modos como esses homens agem dentro de relacionamentos e como lidam com a própria sexualidade. Como os autores enfatizam:

Por “pose de descolado”, entendemos a forma de apresentação de si mesmo que muitos homens negros utilizam para estabelecer sua identidade masculina. A pose de descolado é uma forma ritualizada de masculinidade que envolve comportamentos, roteiros, posturas físicas, gestão de impressões e performances cuidadosamente elaboradas que transmitem uma única e crucial mensagem: orgulho, força e controle. [...] Em contraste com essa ênfase no lado expressivo do descolado, essa pose também pode ser um tipo de “masculinidade contida”: sem emoção, estoica e inflexível (Majors; Billson, 1992, p. 4-5, tradução minha).

Em outro ponto de sua análise, Majors e Billson observam ainda que

A pose de descolado dá ao homem negro seu maior senso de orgulho e masculinidade. Os aspectos de risco e autodestrutivos da pose de descolado são frequentemente expressos simbolicamente como parte de uma masculinidade compulsiva [...]. Na masculinidade compulsiva, os valores masculinos típicos se tornam uma prescrição rígida para resistência, promiscuidade sexual, manipulação, busca por emoções e disposição para usar a violência para resolver conflitos interpessoais. Esses valores, perpetuados pela transmissão de homem para homem em uma cultura de rua fortemente unida, levam ao tabagismo, abuso de drogas e álcool, brigas, conquista sexual, dominância e crime (1992, p. 34, tradução minha).

Quando analisados à luz dessas considerações sobre a “pose de descolado” adotada por muitos homens negros nos Estados Unidos nos anos 1990, os versos destacados evidenciam traços da masculinidade compulsiva mencionada por Majors e Billson em sua obra. Considerando que essa “pose de descolado” se caracteriza por uma atitude de despreocupação, indiferença e controle emocional, “Evil Dick” aparece como elemento de justificativa para a irresponsabilidade afetivo-emocional manifestada pelo “Eu lírico” da letra. Nessa perspectiva, a música revela que a “pose de descolado” mantém a imagem de indiferença e despreocupação do narrador ao culpar o *alter ego* fictício por suas ações. Mais uma vez é reforçada a associação da masculinidade negra à agressividade sexual e à frieza de sentimentos, tema fundamentais tratados na obra de Majors e Billson. A construção de “Evil Dick” como um *alter ego* sugere, ainda, uma dissonância entre o comportamento do narrador e sua própria identidade. Essa desarmonia é, aparentemente, reflexo de tensões internas enfrentadas por homens negros que são obrigados tentar equilibrar as expectativas externas de masculinidade – como ser sexualmente dominante – com suas próprias emoções e desejos.

Assim, esse trecho de *Evil Dick* não apenas revela a “pose de descolado” do narrador, como também assinala uma repressão de sentimentos desse sujeito. Isso fica evidente quando se menciona o conflito entre o amor e o desejo de compromisso de sua parceira com o comportamento machista e falocentrado do narrador. A culpabilização do *alter ego* “Evil Dick” é uma rejeição ativa desse amor e da conexão emocional demandada pela parceira. Essa divisão reflete um conflito interno onde o homem negro, pressionado a manter sua “pose de descolado”, pode sentir a necessidade de reprimir emoções genuínas, como o amor, a fim de preservar uma imagem de força, independência ou de frieza. Resumidamente, a recusa em aceitar o afeto oferecido pela parceira (“Ela queria se casar / E ter um filho meu”) se dá concomitantemente à busca impulsiva e destrutiva por gratificação sexual a qualquer custo. Observa-se, portanto, um processo de internalização de normas que desvalorizam a livre expressão de sentimentos e que veem a vulnerabilidade emocional como demonstração de fraqueza, algo que o homem negro investido na “pose de descolado” deve evitar a qualquer custo.

Outro aspecto que evidencia a ideia de "pose de descolado" que perpassa os versos destacados é o uso do recurso do humor para evitar lidar com as consequências emocionais das ações do narrador. O trecho "Não fui eu, querida. Foi o filho da puta do Evil Dick!" assinala um mecanismo de defesa que serve para proteger o "Eu lírico" em relação à necessidade de confrontar suas próprias falhas e sentimento de culpa, mantendo na superfície a insensibilidade emocional do sujeito que assume a identidade de "descolado". Ou seja, o narrador demonstra uma cisão entre sua identidade externa (a "pose de descolado" que ele é estimulado a cultivar) e suas emoções mais íntimas, uma vez que externar o que sente é ir contra o princípio de ser "descolado" (Majors; Billson, 1992, p. 41). Ao mesmo tempo em que projeta uma imagem de descompromisso e distanciamento, internamente ele pode estar lutando contra sentimentos de insegurança, temor de intimidade e a necessidade de aceitação emocional que esconde.

Dentre os rituais da masculinidade negra hipersexual, insensível, *cool* ou "descolada" revelados pela letra, o da homosocialidade¹⁵⁷ aparece na passagem em que o narrador diz que foi levado para sair por "Evil Dick" para encontrar outros homens ("Me levou para sair uma noite / Com os malucos"). Esse enunciado se encontra em um contexto revelador de que a "pose de descolado" não é somente uma estratégia individual, mas também uma maneira de sinalizar pertencimento a um grupo de homens que provavelmente exhibe a mesma postura misógina baseada na indiferença, na violência e na insensibilidade. Tal alinhamento consiste em uma forma de encontrar aceitação e validação no âmbito de uma comunidade que, como o narrador, é alvo das mesmas pressões e estigmas raciais.

Avançando, o instrumental da música é pausado e então Ice-T diz: "E quando Evil Dick faz o que deseja / Parece um pouco com isso:"¹⁵⁸ (Evil..., 1992. Tradução minha). Essa pausa provoca um efeito dramático que culmina na retomada do instrumental, mas dessa vez com um andamento bastante acelerado e que destoa da execução cadenciada e entrecortada por *grooves*¹⁵⁹ do restante da música. Nesta parte, o guitarrista Ernie C executa um *riff* rápido que

¹⁵⁷ A homosocialidade se refere a uma conexão entre indivíduos do mesmo sexo ou gênero que não envolve aspectos românticos ou sexuais. No entanto, Kaplan argumenta que "embora essa encenação homosocial tente apagar indícios de homoerotismo, é esse mesmo apagamento que produz o desejo como seu resultado emergente. Colocada contra o pano de fundo da atividade instrumental, essa performance de prazer serve para empoderar e privilegiar redes sociais e organizacionais masculinas" (2005, p. 571. Tradução minha).

¹⁵⁸ "E quando o Evil Dick consegue o que quer, ele soa mais ou menos assim... (Gemendo)" (Evil..., 1992. Tradução minha).

¹⁵⁹ *Groove* é uma expressão muito usada na música para indicar quando os sons se ajustam ou harmonizam de maneira agradável. Especificamente em relação à bateria, o *groove* é definido como uma sequência rítmica. Um dos exemplos mais conhecidos de *groove* é a combinação harmoniosa da bateria com o baixo. Ver Significados, Enciclopédia. *Significado de Groove*. 2011. Disponível em: <https://www.significados.com.br/groove/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

varia entre as notas F# (Fá sustenido) e B (Si) e se alterna entre o padrão *palm mute* (em que as cordas são abafadas com a mão direita, no caso de um guitarrista destro, para criar um som mais percussivo e seco) e acordes cheios, que soam mais acentuados e enérgicos. A repetição desse *riff* sobre a batida intensa do bumbo duplo de Beatmaster V estimula uma sensação de inevitabilidade e de força bruta. Essa passagem da música é bastante adequada aos sons de respiração ofegante, sussurros, gritos e gemidos masculinos e femininos que simulam a prática de um ato sexual, reforçando novamente o padrão de comportamento sexual compulsivo, virilidade e poder que faz parte da constituição subjetiva do narrador.

A masculinidade negra constituída da maneira como se observa no protagonista da letra de *Evil Dick* é comentada por bell hooks (2022). Para a autora, a valorização de uma postura *cool* ou “descolada” é necessariamente conectada à hipersexualidade, dominação e poder, aspectos centrais na masculinidade abusiva inspirada nos modelos patriarcais. São esses os padrões mais comuns de socialização aos quais jovens negros têm sido submetidos nos Estados Unidos. hooks observa que a completa ausência de perspectivas e o estigma de “bestas demoníacas”, tem levado homens negros a crer que “um homem de verdade é destemido, insensível, egocêntrico e invulnerável” (2022, p. 128). Assim, esse homem

[...] tende a bloquear todas as emoções que possam interferir nessa postura ‘legal’. Todavia, é muitas vezes nas relações com as mulheres, em particular nos laços românticos, que os homens negros experimentam uma ruptura dessa postura. Eles respondem com raiva e predação sexual para manter sua atitude dominadora (hooks, 2022, p. 128).

Essas afirmações, no entanto, ganham maior substância quando se considera que, na história dos Estados Unidos, as masculinidades negras quase sempre responderam a exigências do patriarcado supremacista branco capitalista. É esse o mecanismo que coloca sob os ombros dos homens negros o imperativo de agir de modo insensível ou violento, de acordo com o que define a cultura branca estadunidense dominante. Ao transferir a “Evil Dick” a responsabilidade de suas ações, o protagonista abraça essa noção de masculinidade. Assim, reforça a ideia de que os homens negros devem agir sempre sob a perspectiva da dominação e do controle.

Segundo bell hooks, a história recente dos Estados Unidos da América demonstra que essa atitude violenta oferece uma oportunidade para que homens negros sejam notados socialmente de modo negativo. Ao citar o caso de O.J. Simpson¹⁶⁰ na década de 1990 e uma

¹⁶⁰ Em 1994, o astro do futebol americano Orenthal James Simpson (ou simplesmente O.J. Simpson) foi a julgamento, acusado de matar a facadas a sua ex-esposa Nicole Simpson e o amigo dela, Ron Goldman. O.J. acabou inocentado das acusações após um par de luvas manchado de sangue ter sido encontrado na cena do crime e, mais tarde, ter sido constatado que elas não caberiam nas mãos do acusado (TOOBIN, 2016, p. 395). Para bell

disputa ocorrida no ano 2000 entre Cornel West e Lawrence Summers¹⁶¹, então presidente da Universidade de Harvard, a autora explica que esses episódios

[...] são tiroteios simbólicos nos quais os homens negros assumem a posição de corpos hipermasculinizados fora de controle, enquanto os homens brancos (sejam executores da lei, sejam educadores) são vistos como os portadores da razão” (hooks, 2022, p. 122).

Tal dualidade espelha as complexidades das identidades inscritas em corpos de sujeitos sociais que muitas vezes transitam em meio a expectativas contraditórias em relação às suas masculinidades. Aqui se torna observável os impactos profundos da história da escravidão e do racismo sistêmico nas identidades e nas masculinidades dos homens negros afro-americanos. Ainda que de modo contraditório, a desumanização e a opressão sofridas moldaram a necessidade de afirmação de força, da produção de uma identidade de resistência em resposta à opressão operada historicamente (Castells, 2000, p. 25). Um processo por vezes expresso através da arte e da cultura e que é feito em meio a muitas antinomias.

A hegemonia cultural branca nos Estados Unidos tem desempenhado papel ativo na construção de estereótipos e no reforço de comportamentos nocivos que, algumas vezes, são assumidos por homens negros. Ao gratificar comportamentos como os que são detalhadamente descritos na letra de *Evil Dick*, a cultura branca se beneficia da narrativa que mantém a dominação e o controle social sobre as comunidades negras. A análise crítica revela que as expectativas de comportamento violento são mais uma forma de pressão cultural do que uma verdade intrínseca sobre as masculinidades negras.

hooks, ainda que O.J. Simpson tenha de algum modo acessado o mundo do patriarcado branco em decorrência de sua fortuna e prestígio, ao ser acusado do assassinato de uma mulher branca, o patriarcado supremacista branco imperialista obteve o subterfúgio perfeito para canibalizar seu corpo mutilado e se banquetear com a sua carne (hooks, 2022, p. 127). O estigma de fera assassina descontrolada foi usado para marcá-lo socialmente após o julgamento.

¹⁶¹ Cornel West deixou Harvard em 2002, após um conflito amplamente noticiado na mídia com o então presidente Lawrence Summers, retornando para Princeton. Ao assumir a presidência de Harvard, Summers decidiu questionar a militância, a atuação como professor e a produção acadêmica de West, exigindo que este periodicamente comprovasse estar se dedicando plenamente às atribuições de seu cargo em Harvard. West passou, então, a ser alvo de afirmações caluniosas na mídia que colocavam em questão a sua competência e respondeu à controvérsia na edição de número 45 do *The Journal of Blacks in Higher Education*, publicando sua perspectiva sobre o ocorrido no artigo *Why I Left Harvard University?* (“Por que deixei a Universidade de Harvard?”). No centro da polêmica estava a reconhecida figura de autoridade do homem branco Summers em oposição à construção de uma reputação de homem negro raivoso e violento para West, que se recusou a “ser monitorado como se fosse um aluno negligente de pós-graduação” (West, 2005, p. 66).

4.2 “Drink That Whiskey” (1996) de Wesley Willis Fiasco

*Beba esse uísque*¹⁶²

Essa é a música que vou cantar para vocês
Que se chama "Beba Esse Uísque"
Um, dois, três, quatro!
Beba esse Cutty Sark¹⁶³
Fique bêbado e arrume confusão com alguém
Dê uma surra de cinto em um policial
E acabe na cadeia por causa dessa merda

(Refrão)
Beba esse uísque
Beba esse uísque
Beba esse uísque
Beba esse uísque
A noite toda

Brigue com os seus amigos enquanto estiver bêbado
Parta para cima de alguém
O inferno vai cair sobre você
Arrume encrenca com um policial e dê uma surra nele de cinto
E acabe na cadeia por causa dessa merda¹⁶⁴
(Drink..., 1996, tradução minha).

Drink That Whiskey é parte do repertório de *Spookydisharmoniousconflicthellride*, CD da banda Wesley Willis Fiasco, lançado em 1996 pela Urban Legend Records, selo baseado em Chicago e especializado em música *underground* (Discogs, 2025, online). A faixa segue um estilo propositalmente amador e espontâneo, projetando uma masculinidade negra que corresponde à internalização de um estereótipo racial historicamente enraizado na cultura estadunidense: o do homem negro desordeiro, impulsivo e que, assim, representa ameaça à ordem social (Davis, 2016; Hartman, 2022). O estilo caótico e subversivo pode ser apontado como característica marcante do trabalho do letrista e vocalista Wesley Willis, músico afro-americano falecido em 2003 e que ficou conhecido por suas composições simples, porém singulares, focadas em letras cômicas, excêntricas e, em alguns casos, repletas de obscenidades.

¹⁶² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gUAFG1NsIdY&t=2066s>. Acesso em: 08 fev. 2025.

¹⁶³ Marca escocesa de uísque. Disponível em: <https://cutty-sark.com/pt>. Acesso em 04 mar. 2025.

¹⁶⁴ “This is the song that I'm going to be singing to you / Which is called "Drink That Whiskey" / One, two, three, four! / Drink up on that Cutty Sark / Get drunk and fuck with somebody / Whip a policeman's ass with a belt / You'll be tossed in jail for your bullshit / (Ref.) Drink that whiskey / Drink that whiskey / Drink that whiskey / Drink that whiskey / All night long / Fuck with your friends while you're drunk / Go off on somebody / Hell will break loose on your ass / Go start some shit with a cop and whip him with a belt / You'll be tossed in jail for your bullshit” (Drink..., 1996).

Para compreender as expressões de masculinidade negra assinaladas por *Drink That Whiskey*, é essencial considerar certas camadas interseccionais que compõem a identidade de Willis. A primeira delas é o enquadramento como um músico *outsider*, ou seja, classificado como uma figura “rara”, “autêntica”, demasiadamente alheia para ser decifrada (Lorde, 2019, p.145) ou não tão adaptável às convenções sociais quanto o restante das pessoas. As performances de Willis foram exaltadas como se fossem meras expressões de intensidade e autenticidade, desconsiderando o fato de que o artista era portador de esquizofrenia e que isso impactava profundamente em sua obra. A condição de Willis foi, mais que qualquer outra coisa, explorada como uma forma de afirmar sua distinção ou “alteridade”.

Documentários, reportagens e conteúdos promocionais frequentemente fizeram da esquizofrenia de Wesley Willis a manifestação mais extrema dessa alteridade, convertendo sua condição psíquica em um espetáculo que, se reafirmava sua singularidade, era também exploratório. Sua doença foi, assim, instrumentalizada para enquadrá-lo em narrativas que escapavam ao seu próprio controle, seja na classificação de um gênio *outsider*, de um artista incompreendido, seja como uma figura tragicômica cuja produção era simultaneamente celebrada e exótica. Esse processo reduziu Willis a um signo que oscilava entre o fascínio e a exploração e sua obra muitas vezes consumida menos por seu valor artístico e mais pelo fetiche da diferença que sua imagem encarnava. No artigo *‘She’s lost control again’: representations of (dis)ability in contemporary performances of Spoek Mathambo and Die Antwoord*, Hershini Bhana Young (2015) explica que a difusão da música *outsider* como vertente específica trouxe consigo a negritude estereotipada como símbolo máximo. Ainda segundo a autora, esse direcionamento também tem conferido destaque a trabalhos artísticos de pessoas com deficiência, tal qual se nota em relação a Wesley Willis, mas isso tem se processado de maneira bastante problemática. Young menciona um comentário feito em um site de fãs para exemplificar as percepções acerca de Willis, o qual se refere ao artista da seguinte maneira:

Quando você ouve rádio, já parou para pensar em como são raras as músicas tocadas por músicos negros, obesos e esquizofrênicos vindos das ruas de Chicago? ... As ondas sonoras estão saturadas de rock alternativo, rap e R&B, enquanto o gênero musical dos “obesos esquizofrênicos” segue sub-representado. Por isso, todos deveriam ligar para suas estações de rádio locais e pedir músicas de Wesley Willis. (Aminzade, 2014 Apud Young, 2015, p.116, tradução minha).

Esse comentário, ainda que tenha uma intenção jocosa, revela a maneira como a recepção de um artista como Wesley Willis esteve intrinsecamente ligada a categorias de marginalização que operam simultaneamente nos campos da raça, da deficiência e da

normatividade corporal. A valorização de sua obra artística, ao mesmo tempo em que desafia os limites impostos pelo *mainstream* musical, inscreve-se em uma lógica que o posiciona como uma figura marginal, cuja visibilidade decorre de sua condição abjeta: um homem gordo, negro e atormentado pela esquizofrenia. Nesse sentido, sua exclusão dos espaços convencionais de circulação da música popular não pode ser dissociada dos regimes de inteligibilidade que delimitam quais subjetividades são passíveis de reconhecimento e quais permanecem à margem. Ao mesmo tempo em que Willis é deslocado para fora das categorias tradicionais da música e exaltado pela comunidade punk, sua obra e persona são reinscritas em uma economia simbólica que, ao estetizar sua alteridade, simultaneamente a reafirma como diferença inassimilável dentro da lógica hegemônica da indústria cultural. No contexto em questão, Willis, o músico *outsider*, em vez de ser reconhecido por sua habilidade ou talento, é reduzido à encenação de um sofrimento autêntico e de uma condição de transtorno mental que, por sua vez, se torna um modelo a ser reproduzido (Young, 2015, p.116).

A música entrou na vida de Willis como uma atividade com a qual ele conseguia temporariamente “silenciar as vozes em sua cabeça” (Sterdan, 2021, online). O artigo jornalístico “Wesley Willis, o ex-mendigo popstar esquizofrênico”, publicado pelo site Crush em Hi-Fi¹⁶⁵, descreve Willis e sua obra como

[...] um caso de artista experimental de estilo peculiar e obras que não são compreendidas tão facilmente. [...]. Wesley era um mendigo que vendia seus desenhos bizarros e tocava suas músicas com uma base pré-programada em seu tecladinho tosco, cantando qualquer letra que viesse à sua cabeça por cima. Até que o pessoal do Smashing Pumpkins “descobriu” o cara e deu um toque para Jello Biafra, ex-Dead Kennedys. Resultado: os discos [...] foram produzidos e lançados pela Alternative Tentacles. [...]. As músicas? Bom, todas se pareciam muito umas com as outras, tendo nomes singelos como “Fuck You”, “Eat That Mule Shit” e “Suck A Cheeta’s Dick”, entre outras. Willis dizia que a música “calava a boca dos demônios em sua cabeça”. A estrutura das canções era simples: quatro versos formavam uma estrofe, e em seguida o refrão, que geralmente era o nome da música repetido quatro vezes (sempre quatro vezes) (Ramos, 2015, online).

Por essas credenciais e por uma série de outros fatores, o trabalho solo de Wesley Willis chamou atenção de muitas pessoas na comunidade punk dos Estados Unidos. Não apenas pelo caráter *outsider* de sua música, artes visuais e personalidade (Galil, 2019, online), mas pelas letras e performance extremamente honestos e pelo uso do bizarro e do grotesco como forma

¹⁶⁵ Disponível em <https://crushemhifi.wordpress.com/2015/01/14/wesley-willis-o-ex-mendigo-popstar-esquizofrenico/>. Acesso em: 04 mar. 2025.

de protesto, além da confrontação da noção de que a música precisa ser sofisticada para ter valor. Foram justamente essas características que aproximaram Willis ao punk e vice versa (Culkin, 2001, online), uma vez que sua abordagem artística se compatibilizava diretamente com os valores de recusa às normas estéticas e comportamentais, a postura antissistema e a valorização da autenticidade que definem a cultura punk. A singularidade da música de Wesley Willis é aspecto que reforça essa conexão, pois, como o punk, ela subverteu convenções culturais e desafiou as sensibilidades normativas. Além disso, a rejeição à sofisticação musical e à exigência de virtuosismo técnico reflete uma ética baseada no *do it yourself* (“faça você mesmo”), ao privilegiar a expressão direta e espontânea em detrimento da conformidade com padrões de excelência artística.

Diferentemente das músicas de seu trabalho solo, cujo instrumental consistia em bases eletrônicas pré-programadas, no projeto Wesley Willis Fiasco o músico está acompanhado de uma banda de apoio (Cirne, 2019, online). Na formação estavam Dale Meiners (baixo e guitarra base), Pat Barnard (guitarra solo), Dave Nooks baixo e Brendan Murphy, ex-integrante do Jesus Lizard na bateria. Com o projeto nascido na década de 1990, Willis teve a oportunidade de expandir sua carreira musical ao formar uma banda de punk *rock*, deixando momentaneamente de lado suas gravações solo. O projeto surgiu de sua parceria com Meiners, amigo próximo que já o auxiliava na produção de seus álbuns em um estúdio caseiro (Granholt, 2012, online). Juntos, decidiram estruturar um grupo que combinasse composições já existentes de Willis com novas músicas criadas especialmente para essa formação.

Assim nasceu o Wesley Willis Fiasco cujo álbum *Spookydisharmoniousconflicthellride* apresenta uma sonoridade que mistura punk com elementos de *metal* e de *noise rock*¹⁶⁶. A escolha dessa estética musical não se deu ao acaso, já que a aproximação de Willis com a cena punk estadunidense veio em razão da sonoridade marcada por gravações *lo-fi*, repetições hipnóticas e uma performance vocal espontânea que remetia à desconstrução das convenções musicais (Stuckey, 2013, online). Além disso, a autenticidade e expressão visceral da

¹⁶⁶ O *noise rock* é uma vertente experimental do *rock*, caracterizada pelo minimalismo e pela exploração sonora baseada no ruído, caracterizando-se por uma abordagem que alia microfônias calculadas e ruídos espontâneos. Na confluência com o *punk*, como Jesus Lizard, Shellac, Melvins e Sonic Youth exemplificam essa estética ao articular estruturas rítmicas minimalistas e dissonâncias controladas, frequentemente desafiando convenções melódicas e harmônicas tradicionais. No entanto, o *noise* não se apresenta apenas como um elemento dissonante ou caótico, mas como uma experiência musical deliberada, capaz de produzir impacto, provocação e melodia. A construção das texturas sonoras no *noise rock* é marcada pelo uso expressivo da distorção e timbres abrasivos, muitas vezes explorando repetições hipnóticas e dinâmicas abruptas. Assim, mais do que uma estética ruidosa, o gênero opera como um campo de experimentação que tensiona os limites entre estrutura e aleatoriedade, agressividade e sutileza, permitindo novas possibilidades de expressão dentro da música alternativa. Ver RYM. *Noise Rock*. 2025. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/genre/noise-rock/>. Acesso em: 05 mar. 2025.

performance de Willis dialogavam com premissas do punk, que sempre valorizou a experimentação e a quebra de padrões musicais tradicionais.



Fonte: Discogs¹⁶⁷.

Spookydisharmoniousconflicthellride é um álbum que explora uma variedade de temas que transitam entre o cotidiano urbano, a marginalidade, o alcoolismo, a irreverência e manifestações grosseiras de perspectivas sexistas e homofóbicas. Muitas das letras do disco são narrativas do absurdo, reflexos do transtorno mental enfrentado pelo vocalista Wesley Willis (Young, 2015, p.116). Resumidamente, a obra constrói um retrato excêntrico e caótico da vida urbana, permeado pelo humor e pelas experiências pessoais de Willis.

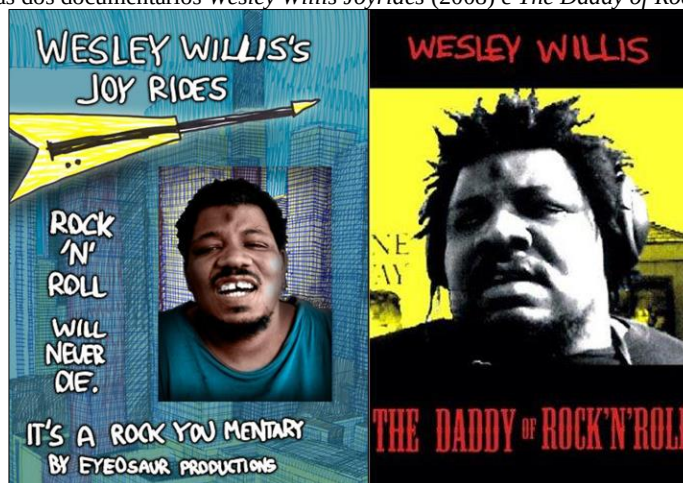
O encarte do disco apresenta ilustrações feitas pelo próprio Wesley Willis (Figura 19), reforçando sua identidade artística singular. Seus desenhos, caracterizados por traços detalhados, dialogam com a estética *outsider* que permeia sua música. Essa visualidade complementar ao álbum ressalta a autenticidade de sua expressão e a conexão entre sua produção musical e visual, trazendo o título *Spookydisharmoniousconflicthellride* como uma

167 Disponível em: <https://www.discogs.com/release/4054939-The-Wesley-Willis-Fiasco-Spookydisharmoniousconflicthellride>. Acesso em 10 mar. 2025.

descrição, nas palavras do próprio Willis, das sensações experimentadas em seus surtos esquizofrênicos (Database, 2016, online).

Diante das possibilidades temáticas suscitadas pelas canções de *Spookydisharmoniousconflicthellride*, optei por analisar as representações e expressões de masculinidade negra na faixa *Drink That Whiskey*, uma música que constrói uma identidade marcada pela agressividade, pela embriaguez e pelo confronto com a autoridade, elementos historicamente associados a estereótipos raciais. Desse modo, prossigo com o propósito de analisar os modos de subjetivação dos homens negros assinalados pelas letras e performances de artistas negros na cultura punk.

Figura 20 - Capas dos documentários *Wesley Willis Joyrides* (2008) e *The Daddy of Rock and Roll* (2003)



Fonte: IMDb¹⁶⁸.

Wesley Willis nasceu em 31 de maio de 1963, na cidade de Chicago, Illinois. Sua trajetória foi amplamente documentada em biografias, resenhas e produções audiovisuais (Figura 20), destacando-se o documentário *The Daddy of Rock 'n' Roll* (2003), cujo título faz referência a uma autodenominação recorrente em suas composições (Campbell, 2011, online). Posteriormente, foi lançado outro documentário sobre sua vida e obra, intitulado *Wesley Willis Joyrides* (2008).

Embora seu nome não esteja inserido no cânone musical tradicional do *rock*, Willis consolidou-se como uma figura cultuada nos círculos de música alternativa do punk e outros meios *underground*, sendo que sua obra desafia categorias estanques de análise. A trajetória do artista, marcada por muitos obstáculos na vida pessoal e por uma produção artística prolífica,

¹⁶⁸ Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt1152797/?ref=mv_close e em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt1152797/>. Acesso em 10 mar. 2025.

suscita múltiplas abordagens, que vão desde a recepção de sua música e seu impacto na cena *underground* até as implicações de sua condição psiquiátrica na interpretação de sua obra.

Sua infância foi permeada por experiências traumáticas, decorrentes de um ambiente familiar abusivo (Stuckey, 2013, online). Tanto seu pai quanto seu padrasto foram responsáveis por violências físicas, emocionais e, no caso do segundo, também de caráter sexual contra membros da família (Database, 2016, online). Esses episódios tiveram um impacto significativo em sua subjetividade e, posteriormente, em sua produção artística. Diagnosticado com esquizofrenia crônica, Willis encontrou na música e nas artes visuais não apenas formas de expressão, mas também estratégias de enfrentamento para os desafios impostos pelo transtorno psiquiátrico que enfrentava (Sterdan, 2021, online).

Nos anos 1980, tornou-se músico de rua em Chicago, criando e gravando canções utilizando exclusivamente sua voz e um teclado eletrônico da marca Technics (Huckelberry, 2023, online). Suas composições seguiam uma estrutura padronizada, caracterizada pela repetição de melodias simples e pela utilização de sequências harmônicas elementares, quase sempre encerrando-se com o bordão *Rock over London, rock on Chicago...*, seguido de slogans comerciais, como *Wheaties, the breakfast of champions* ou *"Pontiac... we build excitement"* (Southpaw, 2023, online). A cada nova canção, Willis introduzia variações sutis no timbre, na progressão harmônica e na inserção de efeitos sonoros incidentais, resultando em um repertório que, à primeira vista, poderia parecer reiterativo, mas que continha nuances expressivas relevantes.

Os temas abordados em sua obra abrangiam desde experiências cotidianas e referências autobiográficas até reflexões sobre sua cidade natal, o transporte público, figuras do meio artístico e conflitos internos que ele atribuía a entidades imaginárias, às quais dava nomes específicos. Willis elaborou ainda uma dicotomia entre *hellrides* – momentos de sofrimento psíquico intenso – e *joyrides*, que representavam experiências mais positivas. Sua produção também incluía canções de caráter confessional, como *My Mother Smokes Crack Rocks*, em que revisita aspectos de sua infância difícil. Como escreveu Southpaw:

Há também vários temas recorrentes nas letras de Willis, baseados em suas próprias experiências com a esquizofrenia, tanto mentais quanto físicas. Algumas músicas criticam redes de *fast food* por venderem alimentos que engordam. Outras narram seus surtos nas linhas de ônibus de Chicago ou na igreja. Há também aquelas inteiramente dedicadas a elogiar artistas e pessoas que ele ama (tanto platonicamente quanto romanticamente). Um número preocupante de suas músicas conta histórias de pessoas sendo presas por assassinato e outros crimes graves. Acredito que todas as músicas de Willis refletem algum tipo de medo seu. Ele pode se preocupar com seu próprio peso. Pode temer ser preso por causa de seus surtos. Pode ter medo de perder o amor das pessoas que adora. Além disso, muitas de suas canções são altamente explícitas e

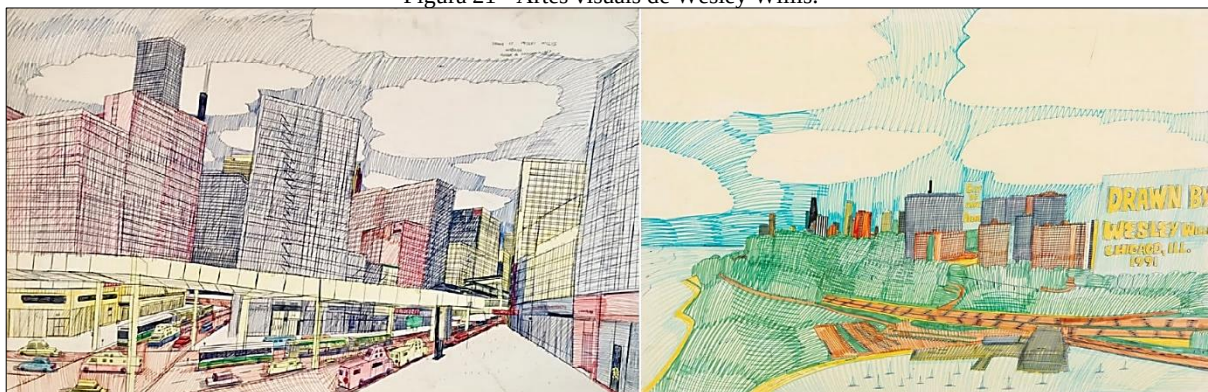
violentas, provavelmente derivadas de sua paranoia, como *I Wupped Batman's Ass* ou *Suck a Caribou's Ass* (Southpaw, 2023, online).

Outro tema recorrente em sua obra era sua fascinação pelo reino animal, evidenciada por composições como *Whip the Horse's Ass* e *Ply the Mule with a Belt*. Para a elaboração dessas músicas, Willis recorria a pesquisas bibliográficas, consultando acervos de bibliotecas e adquirindo livros especializados em zoológicos (Database, 2016, online).

Embora muitos críticos considerem suas composições excessivamente repetitivas e carentes de sofisticação melódica, seus admiradores argumentam que a força de sua obra reside na expressividade e na autenticidade de sua abordagem. Canções como *Chronic Schizophrenia* e *I'm Running My Inkpen* revelam um conteúdo emocional denso, e sua música, além de constituir um meio de criação artística, funcionava como um recurso terapêutico. O próprio Willis declarou em diversas ocasiões que o *rock 'n' roll* lhe proporcionava alívio contra seus tormentos psicológicos (Sterdan, 2021, online). Entre o início dos anos 1990 e sua morte, em 2003, vítima de leucemia, ele lançou mais de mil músicas, acumulando um vasto repertório de composições¹⁶⁹.

Paralelamente à sua atuação musical, Willis desenvolveu um trabalho expressivo nas artes visuais (Figura 21). Sua habilidade notável em perspectiva e sua memória considerada “fotográfica” permitiram-lhe produzir obras detalhadas, algumas das quais integram acervos de galerias e coleções particulares em diversos lugares dos Estados Unidos.

Figura 21 - Artes visuais de Wesley Willis.



Fonte: Estate Sale Goddess¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/309959-Wesley-Willis?page=2. Acesso em 13 mar. 2025.

¹⁷⁰ Disponível em: <https://estatesalegoddess.com/articles/wesley-willis-chicagos-gentle-genius/>. Acesso em: 10 mar. 2025.

Um de seus trabalhos mais reconhecidos encontra-se no *Rock 'n' Roll McDonald's* de Chicago, espaço que ele também homenageou em uma de suas canções (Karp, 2018, online). Willis era responsável pela criação das ilustrações de seus próprios álbuns e colaborava com publicações independentes da cena local. Apesar de seu trabalho pictórico ainda não ter recebido reconhecimento amplo, suas obras atualmente alcançam valores significativos no mercado de arte. Seu irmão, Ricky Willis, também é artista e dá continuidade ao legado de Wesley no campo das artes visuais (Bauer, 2015, online).

Nos anos 1990, a cena punk de Chicago incorporou Willis como uma figura emblemática, levando-o a se apresentar em espaços voltados para a música *underground*. No entanto, sua recepção dividiu opiniões: enquanto alguns enxergavam nele um artista legítimo, outros o viam como um fenômeno de apelo excêntrico e potencialmente exploratório, questionando se a valorização de sua obra derivava genuinamente de sua música ou se resultava de uma percepção caricatural de sua condição psiquiátrica (Young, 2015, p.116; Jones, 2008, online). Além disso, um debate controverso emergiu em torno da relação entre seu público e sua doença mental: haveria, por parte de certos ouvintes, um processo que, paradoxalmente, também resultava na apropriação e na estetização de seu sofrimento?. Como bem assinala Seigal:

Aí reside a justificativa repetida como um mantra por seus fãs, companheiros de banda e assessores para racionalizar o que poderia ser visto como um exemplo clássico da exploração tradicional do show business: Willis está feliz, Willis está ganhando dinheiro, Willis está bem cuidado; então, que diferença faz se sua performance atrai curiosos que vêm rir às custas do esquisitão? Ele está melhor no palco do que nas ruas (1996, online).

Independentemente dessas questões, a obra de Wesley Willis ultrapassa a noção de mero entretenimento excêntrico ou de objeto de culto restrito. Sua produção musical e artística expressava não apenas uma resposta às suas condições de vida, mas também um espírito criativo que, por mais singular que fosse, dialogava com dinâmicas amplas da cultura popular e da música independente dos Estados Unidos. Como tantos outros artistas, Willis canalizou suas experiências subjetivas e traumas em sua criação, conferindo à sua obra um caráter genuíno que resistiu ao tempo e ainda suscita discussões sobre o lugar da alteridade na produção cultural contemporânea.

Como já mencionado, Wesley Willis foi diagnosticado com esquizofrenia paranoide crônica, condição que resultava em episódios de agressividade contra pessoas próximas, além de diálogos consigo mesmo e outros sintomas característicos do transtorno. Ele próprio

denominava essas crises como *outbursts* ou *hellrides*, termo que criou juntamente com *joyride*, e chegou a compor uma canção intitulada *outburst*, além de diversas outras que incluíam as palavras *hellride* e *joyride* em seus títulos. Segundo Willis, três entidades demoníacas – *Heartbreaker*, *Nervewrecker* e *Meansucker* – eram responsáveis pelas alucinações auditivas que experimentava (Jones, 2008, online). Quando fazia uso regular da medicação prescrita, apresentava uma melhora considerável, como ocorre frequentemente com indivíduos que sofrem de transtornos psiquiátricos severos. No entanto, sua condição de vulnerabilidade social, especialmente nos períodos em que esteve em situação de rua, dificultava o acesso a tratamentos contínuos. Mesmo em momentos mais estáveis, ele eventualmente optava por não tomar a medicação, um comportamento recorrente entre pacientes diagnosticados com esquizofrenia, motivado por diferentes fatores.

Com a banda Wesley Willis Fiasco, o artista conquistou espaço no cenário *underground*, realizando turnês ao lado de grupos como Sublime, Lordz of Brooklyn, The Frogs e Rocket from the Crypt. Em 1996, o projeto lançou seu único álbum de estúdio, *Spookydisharmoniousconflicthellride*, cujo título remete às descrições que Willis fazia de suas crises psicóticas. O disco foi lançado pelo selo Urban Legend e contou com a participação do produtor Steve Albini¹⁷¹ na engenharia de som. Além desse trabalho, algumas gravações ao vivo circularam de forma não oficial, sendo a mais conhecida *The Wesley Willis Fiasco Live*. O grupo também produziu registros raros, incluindo um *split* com o Sublime e um compacto de sete polegadas com o The Frogs.

A experiência na banda permitiu que Willis explorasse uma nova abordagem musical, distinta de suas composições solo baseadas em teclado. Sua entrega no palco era marcada por vocais intensos e uma energia visceral, traduzindo uma performance que refletia a essência crua do *punk rock*. No entanto, em 1996, durante uma viagem a Ohio, Willis e Meiners decidiram encerrar o projeto (Database, 2016, online). Embora Meiners estivesse habituado às mudanças bruscas de humor de Willis, o próprio músico reconhecia que suas crises estavam se tornando mais frequentes e afetando a dinâmica do grupo. Ele chegou a afirmar que “os demônios em sua cabeça” o faziam gritar com os companheiros sem intenção. Além disso, sua agenda de

¹⁷¹ O músico, produtor e engenheiro de som estadunidense Steve Albini (1962–2024) ficou conhecido por seu trabalho com bandas como Nirvana e Pixies. Esteve à frente das bandas Big Black, Rapeman e Shellac, influenciando o *noise rock* e o *punk*. Defensor da ética DIY, rejeitava o título de “produtor”, preferindo se chamar de engenheiro de som. Sua filosofia musical enfatizava a captura fiel do som das bandas sem interferências comerciais. Ver *Steve Albini, o simpático e rabugento, foi além de ser produtor lendário do Nirvana*. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/musica/steve-albini-produtor-do-nirvana-e-do-pixies-morre-aos-61-anos-nprec/>. Acesso em 13 mar. 2025.

apresentações solo estava cada vez mais intensa, e ele começava a vivenciar um novo momento de visibilidade, que o levaria a se consolidar ainda mais no meio musical.

Em 1995, a visibilidade de Wesley Willis foi moldada por uma série de encontros que, mais do que revelar sua musicalidade, expuseram as formas como sua figura seria consumida pela indústria cultural. A atenção de músicos influentes, como aqueles das bandas Pearl Jam e Smashing Pumpkins (Ramos, 2015, online), não se deu apenas por sua estética musical, mas por aquilo que seu corpo e sua música representavam para um mercado que se estruturava na valorização da diferença como fetiche (Young, 2015, p.116). A exposição de Willis na programação da MTV o posicionou como desejável dentro das dinâmicas do capital simbólico. A proposta de um contrato com a American Records, em 1996, e sua participação no programa de Howard Stern¹⁷², foram os marcos de uma notoriedade que não se configurou sem tensões: a visibilidade que ele alcançou foi através de uma dinâmica de exploração, marcada pela expropriação de sua própria identidade, uma performance que se tornava, paradoxalmente, sua própria condição de existência no mercado da música.

Porém, o vínculo com a American Records não se deu sem críticas. A gravadora foi acusada de instrumentalizar a condição de Willis, moldando sua música e sua imagem como artefatos para consumo imediato, sem considerar o que estava em jogo nas trocas de poder implicadas em sua construção pública. A figura de Willis, que havia conquistado uma base local de apoiadores em Chicago, não conseguiu transitar de forma satisfatória na esfera nacional, cujos mecanismos de aceitação musical estavam longe de operar com a mesma lógica de identificação. A obra de Willis foi apropriada, mas seus álbuns foram recebendo progressivamente menor recepção (Jones, 2008, online), e sua música não foi capaz de sustentar o fetiche que sua imagem representava.

Após o fim do Wesley Willis Fiasco, a perda de visibilidade e o término do contrato com a gravadora, Willis continuou a produzir, mas a aceitação de sua música se tornou cada vez mais localizada, como se sua existência artística, depois de projetada no espaço nacional estadunidense, retornasse ao campo das microculturas, onde ele poderia manter a singularidade de sua expressão. O diagnóstico de leucemia em 2002 não foi suficiente para interromper essa prática criativa (Heisel, 2003, online), que seguiu até que o corpo se tornasse incapaz de continuar a tarefa de criar. Sua morte, em 2003 (Inskeep, 2003, online), aos 40 anos, foi a culminância de um processo que, mais do que um fim físico, representou a fratura de uma

¹⁷² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=teJl0Gaf7gM>. Acesso em 13 mar. 2025.

existência que se via constantemente tensionada entre sua produção estética e sua exploração pela indústria cultural.

Desse modo, as interseccionalidades complexas entre raça, classe, saúde mental e marginalização observadas na trajetória de Willis oferecem um panorama revelador sobre os estereótipos históricos de masculinidades negras nos Estados Unidos e suas reverberações na cultura popular. Como um homem negro que enfrentou a pobreza extrema, o abuso sistêmico e a esquizofrenia paranoide, Willis personifica as múltiplas camadas de opressão que recaem sobre corpos negros marginalizados. Sua obra, na qual recorrentemente se fazia menção ao consumo excessivo de álcool, a transtornos mentais, à violência e ao encarceramento, reflete não apenas uma internalização dos estereótipos de hipermasculinidade negra, mas também uma crítica implícita às estruturas que perpetuam essas narrativas. Em canções como *Drink that Whiskey*, Willis exaltou comportamentos autodestrutivos que podem ser uma resposta performativa a um sistema que nega ao homem negro o direito à vulnerabilidade e ao cuidado, reforçando, ao mesmo tempo, os ciclos de violência e exclusão que caracterizam sua experiência.

A esquizofrenia paranoide de Willis adiciona uma camada adicional de marginalização à sua identidade e à sua obra, destacando a interseccionalidade entre ser homem negro e viver com uma condição de saúde mental estigmatizada. Suas crises, que ele descrevia como “viagens infernais” (*hellrides*), e sua luta contra entidades demoníacas imaginárias refletem não apenas os sintomas de seu transtorno, mas também a falta de acesso a tratamentos adequados, agravada pela pobreza e pela exclusão social. A projeção de imagens de violência e de consumo excessivo de álcool em sua música podem ser vistos como mecanismos de enfrentamento a um sistema que criminaliza e patologiza a masculinidade negra, especialmente quando ela se entrecruza com transtornos psíquicos. Willis, ao mesmo tempo que reproduziu estereótipos de violência e descontrole, expôs as raízes profundas de um sistema que marginaliza e oprime homens negros, transformando sua arte em um espaço de resistência e denúncia.

Essa exposição de questões relacionadas à vida e obra de Wesley Willis possibilita uma leitura mais minuciosa da letra de *Drink that whiskey*, em que o consumo excessivo de álcool, a violência e o encarceramento serão analisados em conexão com as interseccionalidades que atravessaram a experiência de Wesley Willis enquanto homem afro-americano. A seguir, examinarei como tais elementos se articulam na canção, expondo não apenas suas camadas de significado, mas também as dinâmicas sociais e históricas que lhes conferem sentido.

Drink That Whiskey é uma música construída sobre uma base instrumental crua e repetitiva, cuja estrutura minimalista suscita sentidos hipnóticos e obsessivos. A gravação soa propositalmente como uma apresentação ao vivo, acentuando a espontaneidade, o imediatismo e uma atmosfera de tensão contínua que prepara o ouvinte para a explosão expressiva do vocal. Antes, no entanto, o Wesley Willis segue o ritual de anúncio que antecede cada música: “Esta é a canção que vou cantar para vocês, chamada 'Drink That Whiskey'”. A letra é demarcada por um discurso provocativo, marcado por um direcionamento humorístico sombrio e por um tom de transgressão, satirizando o comportamento impulsivo e destrutivo associado ao consumo excessivo de álcool. Com essa performance subversiva, a primeira estrofe e o refrão da música incitam o ouvinte da seguinte maneira:

Beba esse Cutty Sark
Fique bêbado e arrume confusão com alguém
Dê uma surra de cinto em um policial
E acabe na cadeia por causa dessa merda

(Refrão)Beba esse uísque
Beba esse uísque
Beba esse uísque
Beba esse uísque
A noite toda
(Drink..., 1996, tradução minha).

O estilo declamatório, ríspido e quase mecânico de cantar característico de Willis é que reforça na música o tom de provocação, transformando a repetição sonora em um elemento de intensidade emocional. No refrão esses elementos assumem caráter de incitação. A voz ganha volume, evocando um senso de urgência que transcende a estrutura da música e culmina em uma performatividade que estimula a ação: “Beba esse uísque!”. Esse momento de exaltação reverbera a energia primordial do punk, mas ao mesmo tempo remete a experimentações que flertam com as estéticas do *noise rock*. Dessa forma, a faixa se inscreve em um território liminar entre uma explosão sonora anárquica e explorações sensoriais experimentais, criando uma experiência musical que não apenas desafia os limites da forma canção, mas também interroga o próprio ato de escuta. O tom de exortação que atravessa a narrativa da letra de *Drink That Whiskey* expressa a ausência de reverência em relação à autoridade representada pela figura do policial, revelando um elemento de insurgência contra dispositivos de controle social e coerção.

Sob essa narrativa, as linhas melódicas da música adquirem maior densidade, com o uso do recurso de *palm mute* que confere maior peso ao *riff* de guitarra. Nesse trecho, Willis vocifera furiosamente sobre se embriagar e entrar em uma briga aleatória, agredir um policial e,

consequentemente, acabar preso. Willis então modifica o estilo de vocalização para iniciar um refrão em que a incitação ao consumo de bebida alcoólica é estimulado. A frase “Beba esse uísque!” se repete por quatro vezes antes que o vocalista complete: “A noite toda!”. A seguir, o instrumental retorna para o fraseado de guitarra feito em *palm mute* e a atmosfera da música parece se aproximar do estilo *crossover/thrash*, adquirindo novamente densidade e agressividade ao prosseguir com a narrativa:

Brigue com os seus amigos enquanto estiver bêbado
Parta para cima de alguém
O inferno vai cair sobre você
Arrume encrenca com um policial e dê uma surra nele de cinto
E acabe na cadeia por causa dessa merda
(Drink..., 1996, tradução minha).

O “eu” lírico de *Drink That Whiskey* é, desse modo, construído como sendo de um sujeito briguento, inconsequente, violento e inclinado a cometer atos absurdos sob o efeito de álcool. É uma narrativa em que a noção da embriaguez, de perda de controle, de fuga deliberada da realidade e de transgressão é emoldurada por uma sonoridade punk/noise reiterativa e hipnótica que faz o ouvinte visualizar a figura de um homem imprudente, irresponsável e irrefletido. E sendo Wesley Willis o enunciador dessa narrativa, essa só pode corresponder à imagem de um homem negro.

Drink That Whiskey reitera, assim, as contradições inerentes à masculinidade negra tal como representada na composição, articulando uma sequência de ações que oscilam entre a performatividade da agressão e a inevitabilidade da punição. A incitação à violência interpessoal – “Brigue com os seus amigos enquanto estiver bêbado” e “Parta para cima de alguém” – mobiliza uma noção de virilidade associada à força física e ao descontrole impulsivo, reforçando um imaginário em que a masculinidade negra é construída a partir da beligerância e da disposição ao confronto. Dessa forma, a letra expressa uma tensão histórica entre resistência e reprodução de estereótipos associados a homens negros. Ao articular alcoolismo, agressão e punição, ela toca em uma ferida histórica dos Estados Unidos da América, onde o simples ato de beber e desafiar normas pode se tornar um dispositivo para reforçar a violência estrutural contra homens negros.

Nesse trecho da letra, a escalada da violência culmina em um ato de desafio explícito à autoridade: “Arrume encrenca com um policial e dê uma surra nele de cinto”. O verso evoca simbolicamente a reversão do aparato disciplinar, transformando o cinto – tradicionalmente um instrumento de correção disciplinar, especialmente no contexto das violências sofridas por

corpos negros, tanto no âmbito doméstico quanto no sistema prisional – em uma arma contra o representante do Estado. Essa inversão sugere uma tentativa de reapropriação da violência como mecanismo de agência, mas é imediatamente neutralizada pelo desfecho inevitável: “E acabe na cadeia por causa dessa merda”.

A letra dá margem para uma dupla interpretação: ela tanto pode estimular ou descrever um processo de autodestruição do homem negro, quanto sinalizar uma insurgência contra os dispositivos de controle social, exemplificada pela agressão a um policial e a subsequente prisão do protagonista. A linguagem direta e agressiva, aliada à exaltação de práticas marginalizadas, possibilita uma reflexão acerca das motivações subjacentes a essas ações e de suas implicações simbólicas. Essa temática pode ser interpretada à luz dos estereótipos associados às masculinidades negras nos Estados Unidos, frequentemente vinculadas a performances de hiperviolência, rebeldia e marginalização.

Historicamente, a construção da masculinidade negra nos Estados Unidos foi atravessada por narrativas que a associam à criminalidade, ao descontrole e à recusa da autoridade, elementos que se enraízam em lógicas raciais estruturais e na desumanização dos corpos de homens negros, percebidos enquanto representativos de ameaça à ordem social dos Estados Unidos (Dubose, 2023, p.14). A letra, ao apresentar um sujeito que desafia a ordem institucional e se entrega a um percurso autodestrutivo, pode ser tomada simultaneamente como uma reprodução desses estereótipos e como uma crítica às estruturas que os perpetuam. De um lado, reforça a figura do homem negro como ameaça à ordem estabelecida, de outro pode operar como uma denúncia dos percursos históricos e sociais que sustentam tais representações, incluindo a pobreza sistêmica, a violência policial e a exclusão socioeconômica.

A recorrência do refrão "Beba esse uísque" se fundamenta como uma metáfora para os processos de alienação e para a busca de subterfúgios diante de um sistema opressivo. O álcool, nesse contexto, não se configura apenas como um vetor de descontrole, mas adquire um estatuto simbólico mais complexo: torna-se um mecanismo de resistência passiva, em que a embriaguez se converte em uma forma de negação da realidade imposta. No entanto, essa resistência carrega uma dimensão paradoxal, pois se desdobra em consequências adversas como o encarceramento, reforçando assim os processos de marginalização dos homens negros. Em suma, *Drink That Whiskey* se apresenta como um artefato cultural de notável ambivalência, oscilando entre a reafirmação de estereótipos racializados e a denúncia das condições estruturais que os sustentam. Longe de se restringir a uma expressão de rebeldia individual, a letra tensiona as

contradições de uma sociedade que simultaneamente marginaliza e projeta determinadas expectativas sobre corpos racializados.

Segundo Angela Davis (2016), o álcool tem tido papel central em um processo de vilipêndio da imagem dos homens negros no decorrer da história dos Estados Unidos. Representações dos afro-americanos como mais inclinados ao alcoolismo e a uma vida violenta e desregrada estiveram na base da construção do estereótipo do estuprador negro, por exemplo, estratégia justificadora de muitos linchamentos no século XIX (Davis, 2016, p. 191). Ao mesmo tempo em que o consumo de álcool foi promovido em comunidades negras de maneiras que reforçavam estereótipos destrutivos como esse, no avançar do século XX a proibição nos Estados Unidos veio sob a argumentação de que o alcoolismo estimulava os afro-americanos a atacar sexualmente as mulheres brancas (Ferguson, 2024, p.215). Nesse contexto, os abstmios e religiosos brancos, defensores da Lei Seca no final da década de 1910, “não apenas invocaram o temor a Deus, mas também o medo de homens negros embriagados” (Payne, 2022, p.98). Como bem explica Maegan Parker, figuras de destaque no cenário político dos Estados Unidos no começo do século XX como Frances E. Willard apontou o “problema racial” do sul dos Estados Unidos como responsabilidade da figura imaginária do “estuprador negro bêbado”.

Ao caracterizar os homens negros como ameaças embriagadas à segurança do lar branco, Willard, de maneira ainda mais incisiva, ampliou aspectos centrais do mito do “linchamento por estupro” – uma narrativa justificatória propagada por supremacistas brancos do Sul, que defendiam o linchamento de homens negros sob a alegação de que se tratava de uma punição retributiva pelo estupro de mulheres brancas (2008, p. 56-57. Tradução minha).

Durante décadas, a publicidade e a indústria de bebidas comercializaram álcool agressivamente para bairros negros¹⁷³, contribuindo para taxas elevadas de abuso e criminalização. Além disso, dentro da socialização masculina negra, a ideia de que um homem forte e destemido deve beber e resistir à autoridade é reiteradamente reforçada por narrativas culturais. Assim, é igualmente fundamental considerar que o consumo de álcool entre homens negros não pode ser analisado isoladamente; ele está atrelado a fatores econômicos e sociais.

¹⁷³ Segundo Marny Davis, o racismo antinegro encontrou convergência com o antisemitismo no início do século XX nos Estados Unidos, a partir do reforço de narrativas que associavam os judeus à venda de álcool para comunidades negras, especialmente no Sul. O motim racial de Atlanta em 1906 exemplifica como essa construção estereotipada ganhou força: após a violência desencadeada por brancos contra bairros negros, a justificativa oficial atribuiu a culpa ao consumo de álcool, que teria incitado uma retaliação a supostas agressões sexuais de homens negros contra mulheres brancas. A imprensa local e nacional ampliou essa narrativa, destacando os judeus como os principais fornecedores de bebida para a população negra e, assim, como facilitadores indiretos da ameaça racial percebida. Esse imaginário racista não apenas reforçou estereótipos sobre a hipersexualização dos homens negros, mas também consolidou uma visão demonizada dos comerciantes judeus, encaixando-os nas ideologias nativistas e supremacistas da época (Davis, 2006, p. 11-12).

Uma das hipóteses para as altas taxas de consumo de álcool entre homens afro-americanos é o desemprego e o trabalho informal/esporádico. Homens sem estabilidade financeira podem sentir que não cumprem seu papel social de provedores, além de que a falta de emprego impacta sua autoestima e seu senso de identidade dentro da família e da comunidade. Assim, o álcool e os bares tornam-se espaços onde esses homens podem momentaneamente recuperar um senso de pertencimento e masculinidade, criando um ciclo em que o álcool não apenas serve como um escape, mas também reforça a precariedade econômica ao tornar ainda mais difícil a reinserção no mercado de trabalho. Como escrevem Majors e Billson:

Homens negros frequentemente recorrem ao álcool ou às drogas para aliviar o estresse e as inquietações do cotidiano. Eles também fazem uso e abuso dessas substâncias para parecerem descolados – parte da "cena". Não raramente, acabam irremediavelmente viciados, com poucas chances de escapar da armadilha da dependência. Embora haja alguma discordância, parece que as taxas de consumo excessivo de álcool e alcoolismo são significativamente mais altas entre negros do que entre brancos. Embora homens brancos comecem a beber mais cedo, na meia-idade os homens negros consomem mais álcool do que os brancos, e uma porcentagem maior deles é diagnosticada com transtornos relacionados ao álcool. Consequentemente, o consumo problemático de álcool é mais comum entre negros do que entre brancos, o que sugere uma relação estreita entre estresse e comportamento autodestrutivo. O consumo de álcool e drogas nas comunidades negras pode ser visto como uma tentativa de lidar com frustrações sociais e psicológicas decorrentes do desemprego e subemprego, pobreza e inflação, habitação precária, problemas familiares e discriminação. O impacto do abuso de substâncias é agravado por seu papel no aumento de bebês prematuros e com baixo peso ao nascer, doenças, mortes prematuras, dificuldade de manter empregos, acidentes, estupros e outras formas de violência. Como resultado, mais homens negros são encarcerados do que qualquer outro grupo no país (1992, p.22. Tradução minha).

Não por acaso, na sociedade estadunidense espera-se que o homem seja o provedor e tenha poder de negociação dentro da família. Quando isso não acontece, ele pode experimentar um sentimento de impotência. Para muitos, o álcool e as drogas tornam-se uma maneira de reafirmar uma masculinidade fragilizada (Mendes et al., 2024, p.29). Nesse sentido, *Drink That Whiskey* não é apenas uma música sobre bebedeira e confusão, mas o reflexo de uma realidade vivida por muitos homens negros nos Estados Unidos. O álcool, a masculinidade e o racismo estrutural estão entrelaçados em um ciclo de marginalização, onde beber pode ser tanto um símbolo de resistência quanto um reflexo da impotência diante de um sistema que constantemente os empurra para a margem.

No caso de *Drink That Whiskey*, a centralidade da bebida na narrativa sugere uma dinâmica onde o álcool deixa de ser para o homem negro apenas recreação e se torna uma forma de enfrentamento da realidade e um problema que ganha proporções sociais. No campo fértil da cultura estadunidense, a imagem do homem negro que bebe, arruma confusão e acaba punido

reflete o destino frequentemente reservado a uma caricatura cômico-trágica nos espetáculos de menestréis. Assim como no *minstrelsy*, onde o *Zip Coon* era apresentado como uma figura que se autossabotava (Fellezs, 2015, p. 285), a música parece encenar um ciclo em que a bebedeira leva inevitavelmente à punição, um tropo historicamente utilizado para reforçar a suposta inferioridade e incapacidade dos homens negros de exercerem autocontrole ou cidadania plena.

Essa construção estigmatizante, no entanto, não se esgota na dimensão simbólica. Ela se articula a processos concretos de gestão e vulnerabilização de vidas negras nos Estados Unidos (Alexander, 2017, p. 268). Quanto a esse aspecto, a noção de necropolítica, que diz respeito às manifestações contemporâneas do poder que subordina a vida à lógica de extermínio (Mbembe, 2018a, p. 71), é útil para compreender como o alcoolismo entre homens negros não se apresenta apenas como uma questão individual ou moral, mas como expressão de um regime de morte que, sem necessariamente eliminar fisicamente, promove a lenta destruição dos corpos racializados por meio da exclusão, do abandono e da exposição contínua à dor. Dentro dessa dinâmica, o álcool torna-se tanto um mecanismo de sobrevivência psíquica frente às violências cotidianas quanto uma ferramenta de autodestruição inscrita em um sistema que recusa o cuidado e pune o sofrimento.

O processo que aqui menciono reflete o alcoolismo como um dispositivo necropolítico que criminaliza, justifica o abandono, acentua o sofrimento e, por fim, a morte de sujeitos que têm menos acesso a formas legítimas de cuidado, sendo empurrados para os circuitos da punição. O alcoolismo, nesse sentido, se manifesta como uma forma de “morte em vida”, na qual o homem negro é aprisionado a um ciclo que reforça a imagem do fracasso moral, da instabilidade e da violência. A canção, ao evocar esse enredo cômico-trágico da bebedeira que termina em punição, não apenas reproduz esse imaginário histórico, mas também reflete um sintoma da permanência desses dispositivos necropolíticos que organizam a vida e a morte dos homens negros nos Estados Unidos.

Essa leitura permite situar *Drink That Whiskey* dentro de um contexto mais amplo de representações raciais na cultura estadunidense, onde figuras estereotipadas como o *Zip Coon* serviram para deslegitimar qualquer tentativa de agência dos homens negros, ridicularizando suas ações e justificando sua exclusão social. Ao mesmo tempo, a música pode ser interpretada como uma apropriação desse imaginário, onde a postura provocativa pode sugerir uma subversão deliberada, zombando do destino imposto a esses personagens históricos.

A consequência das diversas narrativas racistas estruturadas pelo elo discursivo entre embriaguez, violência e criminalidade foi o reforço dos imaginários calcados em um modelo

de homem negro bêbado e perigoso nos séculos XIX e XX. Nesse sentido, o livro *On Lynchings* (2014), de Ida B. Wells-Barnett, oferece rico aporte histórico-narrativo em relação não apenas à lógica de punição aplicada, mas também à compreensão de um sistema que transforma a dor e o sofrimento de pessoas negras em espetáculos públicos de controle social. De acordo com a autora,

Durante todo esse tempo, embora a causa política tenha sido removida, os massacres de homens negros em Barnwell, Carolina do Sul, Carrolton, Mississippi, Waycross, Geórgia, e Memphis, Tennessee, continuaram; também o esfolamento de um homem vivo em Kentucky, a queima de um em Arkansas, o enforcamento de uma menina de quinze anos na Louisiana, de uma mulher em Jackson, Tennessee, e de outra em Hollendale, Mississippi, até que o sombrio e sangrento registro do Sul mostre que 728 afro-americanos foram linchados nos últimos 8 anos. *Nenhum desses linchamentos teve causas políticas; os outros ocorreram por toda sorte de acusações, desde o estupro de mulheres brancas até o caso do garoto Will Lewis, que foi enforcado em Tullahoma, Tennessee, no ano passado, por estar bêbado e "insolente" com os brancos.* Essas estatísticas, compiladas pelo "Tribune" de Chicago, foram publicadas no início deste ano (1892). Desde então, pelo menos cento e cinquenta pessoas foram mortas violentamente por mãos de cruéis e sanguinárias multidões nos últimos nove meses (Wells-Barnett, 2014, p. 20, grifo meu).

A punição extrema de Will Lewis, enforcado por estar bêbado e "insolente" com os brancos, ilustra como o controle social sobre os corpos negros nos Estados Unidos esteve íntima e historicamente relacionado à manutenção das hierarquias raciais. A embriaguez de homens negros, muitas vezes associada à falta de autocontrole e à transgressão das normas de subordinação, era vista como uma afronta à ordem racial e uma ameaça à supremacia branca. Isso se dá em uma dinâmica que remete ao sistema moderno-colonial de gênero (Lugones, 2014), que historicamente associa o homem negro à natureza e, por extensão, ao não-humano, configurando-o como um sujeito animalizado, desprovido de racionalidade e controle próprio. Tal representação não apenas desumaniza, mas também naturaliza sua suposta irracionalidade e impulsividade. Nesse sentido, o homem negro é frequentemente construído como uma figura essencialmente "descontrolada", cuja potencialidade para a violência e o perigo é exacerbada em contextos associados ao consumo de álcool ou drogas, reforçando estereótipos que o marginalizam e o tornam objeto de vigilância e exclusão social. A reação desproporcional de violência, culminando na morte de Lewis, reflete a lógica perversa de uma sociedade que não só criminalizava a ação direta de homens negros, mas também criminalizava qualquer sinal de insubordinação, por menor que fosse. O comportamento de Lewis, embora aparentemente trivial, desafiava o pacto racial implícito que relegava os homens negros à condição de inferioridade e subordinação. Nesse contexto, a punição da embriaguez não era apenas uma

resposta a um ato isolado, mas uma forma de reafirmar a dominação branca e a subordinação negra, evidenciando a brutalidade com que o sistema racial impunha suas normas de comportamentos aceitáveis.

O consumo excessivo de álcool e as ações impulsivas descritas na letra, quando realizados por um homem negro, são mais prontamente criminalizados e tratados como manifestações de uma ameaça à ordem pública. Nesse sentido, em contextos históricos que remontam ao escravismo e percorrem a história dos Estados Unidos até o presente, homens negros têm sido alvo de punições mais severas sempre que se posicionam de modo a resistir aos dispositivos de dominação e controle (Patricio, 2023, p.). Assim, a interseção entre a raça e a masculinidade contribui para uma intensificação da violência policial e para uma suscetibilidade desproporcional à prisão (Alexander, 2017), uma vez que a figura do homem negro é amoldada por estigmas de periculosidade e criminalidade, o que resulta em uma aplicação mais severa das normas legais e sociais. Por conseguinte, a reação das forças de segurança é sempre mais brutal quando se trata das ações de homens negros, refletindo a ideia de que a desobediência e o comportamento agressivo desses sujeitos são passíveis de punições mais rigorosas e, quase sempre, mais violentas.

A marginalização racializada da masculinidade negra contribui para a perpetuação de estereótipos que desumanizam esses sujeitos e limitam suas possibilidades de ascensão e inserção social. A valorização do comportamento inconsequente e agressivo, como sugerido na canção, pode reforçar narrativas que não apenas criminalizam, mas também excluem os homens negros dos espaços de poder e reconhecimento, em contraste com as figuras rebeldes brancas.

O transtorno psíquico de Wesley Willis é aspecto que também deve ser considerado, pois é uma questão essencial para entender o discurso difundido por *Drink That Whiskey*. Como músico *outsider* cuja obra agregava humor, espontaneidade e um olhar peculiar sobre a realidade amoldado pela esquizofrenia (Gilchrist, 2003, online), Willis não seguia as convenções sociais tradicionais. Suas composições pareciam refletir a sua condição psíquica, misturando realidade e fantasia de maneira desconexa. Não apenas *Drink That Whiskey*, mas muitas de suas músicas narram situações exageradas e cômicas, frequentemente envolvendo violência cartunesca e comportamento errático. Esse estilo reflete tanto sua experiência pessoal com a doença quanto sua visão única do mundo. Assim, a música pode ser relacionada não apenas com bebedeira, violência e caos, mas ao senso de humor peculiar de Willis e sua forma de expressar impulsividade e desordem.

Importante ressaltar que a esquizofrenia de Wesley Willis não pode ser dissociada do contexto de racismo estrutural nos Estados Unidos, uma vez que homens negros vivem sob estresse devido a microagressões e discriminação constantes, sendo vistos como uma ameaça ou sendo tratados com desconfiança desde cedo. Como qualquer homem afro-americano, a experiência de Willis foi de potencial alvo da brutalidade policial, criminalização, instabilidade financeira, dificuldade de acesso ao mercado de trabalho, estigmas sociais, isolamento e dificuldade de acesso a tratamento psiquiátrico adequado. Como bem ensina Mendes e outros autores, o perfil de saúde mental masculino pode ser relacionado com o alcoolismo e com patologias como a depressão, o transtorno de estresse pós-traumático, a bipolaridade e a psicose. No caso específico de homens negros, sobretudo os jovens e de baixa renda, esses padrões de transtornos se associam a uma maior propensão a quadros depressivos, esquizofrenia, transtorno bipolar e psicose (Mendes et al., 2024, p. 20-21).

Cabe, assim, ressaltar que *Drink That Whiskey* se estrutura por meio de uma intersecção entre uma performance de masculinidade negra marcada pela transgressão e pela reprodução de estereótipos, processos históricos de marginalização racial, dinâmicas econômicas que perpetuam a exclusão social e, considerando a subjetividade do vocalista Wesley Willis, questões relativas à saúde mental. A narrativa da canção caracteriza a embriaguez e a violência simultaneamente como expressões de resistência e mecanismos de autodestruição, evidenciando as contradições inerentes à experiência dos homens negros nos Estados Unidos. A construção desse sujeito lírico como um homem negro embriagado, descontrolado e confrontador inscreve-se em um campo semântico saturado de estereótipos históricos, ao passo que sua exortação à violência contra a autoridade pode ser compreendida como um ato de insubordinação frente aos mecanismos racializados de controle social.

Ao evocar imaginários raciais e experiências concretas de exclusão e resistência, *Drink That Whiskey* assinala a reprodução e a crítica das narrativas que circunscrevem a masculinidade negra na obra da banda Wesley Willis Fiasco. Em resumo, a letra estabelece um vínculo latente entre marginalização racial e saúde mental, expondo como solidão, trauma e instabilidade emocional se expressam através do consumo excessivo de álcool e da violência. Nesse sentido, a canção não apenas reflete os desafios impostos à construção identitária dos homens negros, mas também incita uma reflexão crítica sobre as estruturas que sustentam tais representações e os impactos psicológicos subjacentes a essas dinâmicas socioculturais.

4.3 “I Can't Stop Thinking About It” (1998) do The Dirtbombs

*Não consigo parar de pensar nisso*¹⁷⁴

Me sinto um estranho, porque sou um cara
Com desejos que não consigo saciar
Por trás de cada pensamento meu
Só resta a frustração, nada mais

[Ref.]

Será que pareço tão faminto quanto me sinto?
Não sei por quanto tempo mais aguento isso
Vou ficar na esquina
Sair por aí gritando
Não consigo parar de pensar nisso

Comprei as fotos
Assisti aos shows
Mas como fazer, eu simplesmente não sei
Está por toda parte, menos para mim
Estou lentamente perdendo a razão

[Ref.]

Será que pareço tão faminto quanto me sinto?
Não sei por quanto tempo mais aguento isso
Vou subir no telhado
Sair por aí gritando
Não consigo parar de pensar nisso (3x)
Quero demais, sou fã demais
Meus desejos estão fora de controle
Quero sentir, quero tocar
Acho que quero tudo isso demais

[Ref.]

Será que pareço tão faminto quanto me sinto?
Não sei por quanto tempo mais aguento isso
Vou subir no teto
Gritar e berrar
Não consigo parar de pensar nisso
Não consigo parar de pensar nisso[...] ¹⁷⁵
(I Can't..., 1998, tradução minha)

¹⁷⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xfG4EbSBPAE>. Acesso em: 08 fev. 2025.

¹⁷⁵ “Feel like a freak cause I'm a guy / With desires I can't satisfy / Behind my every waking thought / Frustration is all that I've got / [Chorus] Do I look as hungry as I feel? / Don't know how much longer I can deal / Gonna stand on the corner / Going out and shout it / I can't stop thinking about it / I bought the pictures / I've watched the shows / How to take it, I just don't know / It's all around but not for me / I'm slowly losing my sanity / [Chorus] Do I look as hungry as I feel? / Don't know how much longer I can deal / Gonna stand on the roof / Going out and shout it / I can't stop thinking about it (3x) / Too much to want, too big a fan / My wants are getting straight out of hand / I want to feel, I want to touch / I think I want it much too much / [Chorus] Do I look as hungry as I feel? / Don't know how much longer I can deal / Gonna stand on the ceiling / Scream and shout it / I can't stop thinking about it [...]” (I Can't..., 1998).

A música *I Can't Stop Thinking About It* faz parte de *Horndog Fest* primeiro LP do grupo *garage-punk*¹⁷⁶ The Dirtbombs, lançado em 1998 pelo selo In The Red Recordings¹⁷⁷, sediado em Los Angeles. A faixa tem 4 minutos e 18 segundos de duração e foi composta por Mick Collins, vocalista da banda (Figura 22).

Figura 22 - Mick Collins



Fonte – Squier-Talk¹⁷⁸.

Collins é um homem afro-americano, notório por suas intensas performances de palco, talento e criatividade em fundir estilos musicais tão distintos como o *soul*, o *blues* e o *punk* (Douglas, 2021, online), participando de diversos projetos como The Gories, The Screws, Voltaire Brothers, King Sound Quartet, The Couvairs e outros. A letra da música assinala

¹⁷⁶ O *garage punk* surgiu nos Estados Unidos e no Canadá na metade dos anos 1960 como uma resposta à crescente comercialização do *rock 'n' roll* e com base em influências do *rockabilly*, *blues*, *surf rock* e de grupos da chamada “Invasão Britânica”. Nesse período, certos aspectos da cultura britânica se difundiram nos Estados Unidos por meio de grupos de *rock* e *pop* do Reino Unido como Kinks, Beatles, Rolling Stones, Herman's Hermits, Dave Clark Five e outros, ajudando a dar forma ao movimento da contracultura. Diferente do *rock 'n' roll* difundido no *mainstream*, as bandas desse subgênero adotavam uma abordagem crua e espontânea, muitas vezes gravando com poucos recursos e utilizando equipamentos simples. O som era marcado por guitarras distorcidas com efeito *fuzz*, batidas diretas e enérgicas e vocais gritados, resultando em uma estética agressiva e visceral. As letras geralmente abordavam temas como alienação juvenil, rebeldia e frustração, refletindo o espírito desafiador da juventude da época. Bandas como The Sonics, The Seeds e The 13th Floor Elevators ajudaram a definir esse estilo, que influenciaria diretamente o *punk rock* da década seguinte. Com a ascensão do *punk rock* nos anos 1970, o *garage punk* foi redescoberto e reinterpretado por bandas como Ramones, The Cramps e Dead Boys, que incorporaram sua sonoridade crua e sua atitude DIY (*Do It Yourself*). Nos anos 1990 e 2000, o *garage punk* passou por um novo *revival* com grupos como The Hives e outros, que atualizaram sua estética para um público contemporâneo. Apesar de suas transformações ao longo das décadas, o *garage punk* manteve sua essência irreverente e sua abordagem despreziosa, sendo uma das vertentes mais autênticas e duradouras da música *underground*. Ver <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/jul/30/10-of-the-best-garage-punk>. Acesso em 22 mar. 2025.

¹⁷⁷ Disponível em: <https://intheredrecords.com/>. Acesso em 21 mar. 2025.

¹⁷⁸ Disponível em: <https://squier-talk.com/threads/mick-collins-of-the-dirtbombs-rocking-his-squiers.1889/>. Acesso em 20 mar. 2025.

representações muito recorrentes na cultura estadunidense, as quais têm alimentado imaginários históricos que frequentemente associam as masculinidades negras a uma virilidade exacerbada e a impulsos incontroláveis de desejo sexual.

Musicalmente, *I Can't Stop Thinking About It* apresenta uma estrutura musical concisa e eficaz, com uma forma típica de verso-refrão-ponte. A repetição do *riff* principal, que se mantém constante ao longo da música, é um recurso estilístico comum no *garage* punk, conferindo coesão e unidade à faixa. A estrutura da música segue um padrão harmônico simples, utilizando acordes menores e progressões cíclicas que reforçam a atmosfera crua e repetitiva, típica da estética *lo-fi* do *garage* punk. O uso de uma estrutura linear e minimalista permite que os elementos rítmicos e vocais ganhem destaque, criando um equilíbrio entre simplicidade e intensidade. A percussão, conduzida por uma bateria de ritmo constante, é um dos principais motores da música. O padrão de batida predominante é um “quatro por quatro”, com acentuação nos tempos fortes, o que dá à faixa um caráter direto. As linhas de bateria são repetitivas e servem para sustentar a tensão da música, criando um *groove* que interage com o *riff* de guitarra simples e repetitivo.

No que diz respeito à camada textual da canção, sua análise torna possível a compreensão das já mencionadas representações de uma masculinidade marcada por impulsos sexuais exagerados. Nesse sentido, é necessário destacar tópicos que, inicialmente, constituem os eixos estruturantes da letra: o desejo insaciável como produtor de uma masculinidade negra hipersexualizada; o desejo negado como fonte de frustração e exclusão; e as relações entre a obsessão e o perigo da virilidade descontrolada.

Considerando o que o título da música sugere, evoca-se um estado de descomedimento psíquico afirmado por meio de um enunciado que reforça um discurso historicamente ligado à virilidade exagerada e à impulsividade sexual. A formulação em primeira pessoa e tempo presente sugere um desejo contínuo e irrefreável, um ímpeto que escapa ao domínio da razão, aspecto recorrente nas abordagens sobre a sexualidade masculina negra nos imaginários racializados da sociedade estadunidense (Wells-Barnett, 2014; Davis, 2016; Ross, 2022). Com a formulação do título e sua carga de repetição e insistência como refrão da música, Mick Collins parece ter tentado tensionar a relação entre desejo e compulsão, evidenciando, assim, a forma como determinadas masculinidades negras são amoldadas por discursos que as vinculam ao excesso, à impossibilidade de contenção e à inevitabilidade de seus impulsos. Já na assertiva do título – “não consigo parar de pensar nisso” – faz-se possível antever a incidência de um estereótipo muito comumente relacionados aos homens negros nos Estados

Unidos, percebidos como “natural” ou “essencialmente” representantes de uma sexualidade hipererótica, descontrolada, lasciva ou libidinosa (Santos, 2014, p. 10).

Acerca do enunciado que dá título à música, que é reiterado como refrão, é possível deduzir que ele se insere também em um campo discursivo mais amplo, onde a masculinidade negra é frequentemente representada como voraz, dominada pelo desejo e incapaz de freios racionais. Nesta composição, evidencia-se a reapresentação de padrões já observados na obra do Body Count, especialmente em canções como *Evil Dick* (1992) e *KKK Bitch* (1992). Trata-se de um discurso em que a sexualidade do homem negro é reinscrita dentro do sistema moderno-colonial de gênero (Lugones, 2014), na qual essas representações reatualizam e complexificam certas estruturas históricas de poder e controle masculino. Marcando mais uma vez o homem negro como insaciável e descontrolado, a letra de *I Can't Stop Thinking About It* também remete à colonialidade do gênero, porém agora de forma mais multifacetada e sofisticada, ampliando as formas de dominação e controle simbólico sobre a sexualidade.

Esse imaginário, longe de ser neutro, carrega as marcas de uma longa tradição de estereótipos raciais e de gênero que fundamentaram regimes de dominação e exclusão. Na base desses regimes situa-se, o que já discutimos anteriormente, uma perspectiva de medo e insegurança quanto à sexualidade do homem negro nas sociedades ocidentais, orientadas pelo *ethos* patriarcal e branco que sempre esteve em conflito com as masculinidades negras. Desse modo, ao manifestar o “desejo insaciável” de seu enunciador, *I Can't Stop Thinking About* demarca o processo de produção de uma identidade masculina negra que internaliza “o profundo medo cultural do negro figurado no tremor psíquico da sexualidade ocidental” (Bhabha, 1998, p. 71). Nessa perspectiva, o “eu” lírico da música descreve a si mesmo como um *freak*, termo da língua inglesa que pode ser traduzido para o português como “aberração” ou “anormalidade”. O narrador se coloca assim por ter desejos que não consegue satisfazer. Considerando o contexto geral da letra, é possível depreender da narrativa que tais desejos são de ordem sexual, remetendo às frequentes representações da masculinidade negra com essa característica de insaciabilidade e impulsividade sexual. Observemos a estrofe inicial da canção:

Me sinto uma aberração, porque sou um cara
Com desejos que não consigo saciar
Por trás de cada pensamento meu
Só resta a frustração, nada mais
(I Can't..., 1998, tradução minha)

Com base no trecho destacado, infere-se a expressão de um sentimento de alienação vinculado ao gênero. Aqui o “eu” lírico demonstra se sentir uma “aberração” em razão de ser um homem com desejos que não são possíveis de serem aplacados, sugerindo que a condição masculina é indissociável da experiência de uma lascívia inextinguível. A masculinidade, aqui, aparece como um fardo que conduz inevitavelmente à frustração. A afirmação “com desejos que não consigo saciar” repercute discursos que posicionam o homem negro como um sujeito dominado por impulsos irrefreáveis, cuja sexualidade é frequentemente representada como um apetite sem fim. Segundo bell hooks, isso acontece como consequência de um processo histórico que remonta ao escravismo, no qual

homens negros comprometidos com o “aprimoramento da raça”¹⁷⁹ eram mais propensos a aceitar as normas de masculinidade definidas pela cultura branca. Embora as políticas de gênero da escravidão negassem aos homens negros a liberdade de agir como “homens” segundo a definição das normas brancas, essa noção de hombridade se tornou o padrão usado para medir o progresso do homem negro. [...]. A imagem da masculinidade negra que emerge das narrativas da escravidão é a de um homem trabalhador que queria assumir completamente a responsabilidade patriarcal [...] (hooks, 2019a, p. 171-172).

Assim, a canção expõe não apenas uma atualização histórica dessa tensão entre desejo e frustração, mas também evidencia a impossibilidade de o homem negro realizar plenamente o ideal do patriarcado supremacista branco estadunidense. Se, por um lado, a masculinidade negra foi culturalmente forjada em diálogo com as normas da virilidade branca, por outro, a própria estrutura racial da sociedade estadunidense sempre interditou aos homens negros o acesso irrestrito aos privilégios patriarcais. Como aponta bell hooks (2019a), a aceitação desses ideais não garantiu aos homens negros a posição de senhores da ordem social, mas os confinou a uma dinâmica de desejo inatingível, onde a promessa de poder masculino se dissolve diante das barreiras impostas pelo racismo. Dessa maneira, a figura do homem negro adquire significados simultâneos de ameaça e impossibilidade dentro da lógica patriarcal. Nesse panorama, o homem negro permanece desejoso de uma posição que lhe é negada, além de estar marcado por uma sexualidade que, ao ganhar visibilidade, o afasta ainda mais da noção de respeitabilidade que estrutura o patriarcado branco estadunidense. O resultado é um sentimento

¹⁷⁹ Sobre essa ideia de “aprimoramento da raça”, a edição em português de “Olhares negros: raça e representação” traz a seguinte nota: “A ideologia de ‘aprimoramento da raça’ surgiu nos Estados Unidos entre o fim do século XIX e o início do XX, partindo de uma classe média negra que acreditava no autoaperfeiçoamento como forma de se ‘igualar’ aos brancos, e que tomou para si a responsabilidade de desenvolver instituições para que as massas negras pudessem se aprimorar em termos de cultura e educação, buscando uma respeitabilidade que, acreditavam, enfraqueceria o racismo” (hooks, 2019a, p. 171).

contínuo de frustração, no qual a masculinidade negra se torna não uma fonte de autoridade, mas um espaço de alienação e conflito.

Além da afirmação de descontrole do desejo sexual que se apresenta em toda a estrofe, esse trecho é carregado pela percepção de um ciclo de carência e insatisfação perpétua. O verso “com desejos que não consigo saciar” assinala que isso não se configura apenas como um traço subjetivo do “eu” lírico, mas como um elemento estrutural da sua identidade masculina, alimentando a ideia de que o desejo masculino é, “naturalmente”, uma força sempre à beira da frustração. No caso das masculinidades negras, essa narrativa assume contornos ainda mais intrincados, uma vez que a hipersexualização do homem negro, derivada de construções coloniais e racistas, sustenta a noção de um apetite sempre à procura de satisfação e, paradoxalmente, condenado à insatisfação. Citando outros autores, Santos ensina que essa frustração decorre da impossibilidade de o homem negro ser beneficiado dentro de um ordenamento patriarcal e racista:

O sociólogo Robert Staples (Apud HALL, 2016) ressalta que o principal aspecto do poder racial exercido pelo homem branco colonizador sobre os homens negros escravizados era a negação de certos atributos que compunham as masculinidades coloniais, como a autoridade, a responsabilidade familiar e a posse de propriedades e bens materiais e simbólicos. Estes atributos são essenciais para podermos refletir e discutir o quanto o patriarcado e o colonialismo estavam imbricados enquanto projetos históricos de dominação, que subordinaram e violentaram as masculinidades negras (2017, p.52).

O homem negro, nos imaginários cuja gênese está no patriarcado colonialista, não apenas deseja de forma desenfreada, mas é representado como um sujeito irremediavelmente prisioneiro de seus próprios impulsos. É nessa perspectiva que a letra da canção perfaz seu segundo eixo estruturante, baseado em um desejo negado como origem de sentimentos de frustração e exclusão do homem negro, aspecto que é reforçado pelo primeiro refrão da música:

Será que pareço tão faminto quanto me sinto?
Não sei por quanto tempo mais aguento isso
Vou subir no telhado
Sair por aí gritando
Não consigo parar de pensar nisso (3x)
(I Can't..., 1998, tradução minha)

Tendo em conta o uso do termo “faminto”, evidencia-se a metáfora do desejo como carência física e vital, uma noção que tem raízes históricas no imaginário colonialista, onde o homem negro foi reiteradamente descrito como sexualmente voraz e insaciável. Se por um lado o exercício de um papel masculino normativo é um ideal inatingível para homens negros (Cool, 2008, p.32-40), por outro esse aspecto tem se tornado nebuloso, mantendo um regime de

exclusão e opressão que categoriza a masculinidade negra como patológica. Como revelado pela letra de *I Can't Stop Thinking About It*, essa masculinidade é construída como uma versão exagerada de todos os aspectos perniciosos da masculinidade branca hegemônica. Nesse sentido, como ensinam Pass, Benoit e Dunlap, isso se manifesta na forma de “comportamentos masculinos exagerados e extremos, incluindo violência contra parceiras e hipersexualidade, esta última compreendida como um apetite insaciável que se satisfaz de maneira indiscriminada e em detrimento das mulheres” (2016, p.170).

Dessa forma, a construção da masculinidade negra dentro desse imaginário opera simultaneamente como interdição e condenação. Se a normatividade masculina branca se baseia na contenção e no controle, a masculinidade negra é projetada como seu avesso, percebida como desregrada, voraz e sempre ameaçadora. Esse duplo vínculo produz um regime discursivo no qual o homem negro é, ao mesmo tempo, excluído dos privilégios patriarcais e responsabilizado por uma masculinidade excessiva e desviante. Como resultado, perpetua-se um ciclo em que a hipersexualização masculina negra justifica sua marginalização, ao passo que sua tentativa de se conformar aos ideais patriarcais brancos se torna uma promessa sempre frustrada. A letra de *I Can't Stop Thinking About It*, ao dramatizar essa insaciabilidade como destino inevitável, reitera essa estrutura, revelando como a masculinidade negra permanece refém de jogos simbólicos que, ao mesmo tempo que a expõem, a mantém em posição subalterna.

Como explica bell hooks (2022), homens afro-americanos têm sido retratados na cultura popular dos Estados Unidos de modo extremamente negativo. Cinema, cultura *hip hop*, televisão e outros meios de comunicação são apenas alguns dos suportes em que a masculinidade negra aparece conectada a mentalidades hipersexuais, frustradas ou descontroladas. Ainda segundo hooks, muitas obras acadêmicas seguem pelo mesmo caminho ao construir imagens de homens negros como

[...] perpetuamente “fracassados”, que são “fodidos” psicologicamente, perigosos, violentos, maníacos sexuais cuja insanidade é influenciada pela incapacidade de realizar seu destino masculino falocêntrico em um contexto racista. Muito dessa literatura é escrita por pessoas brancas, e uma pequena parte por homens negros acadêmicos. Ela não questiona a construção da masculinidade patriarcal, ou em qual medida os homens negros historicamente internalizaram essa norma. Nunca pressupõe a existência de homens negros cuja iniciativa criativa lhes permitiu subverter as normas e desenvolver formas de pensar sobre a masculinidade que desafiam o patriarcado (hooks, 2019a, p.170).

O questionamento inicial feito na estrofe – “Será que pareço tão faminto quanto me sinto?” – expressa uma angústia em relação à percepção externa. Essa questão se refere à possibilidade de a intensidade do desejo transparecer na aparência, fazendo emergir um estigma

racializado que associa a masculinidade negra à ameaça, ao perigo de uma fome sexual descontrolada. Além disso, a escalada das ações, que vai da mera inquietação até “sair gritando”, corrobora a ideia de um impulso desgovernado, algo quase animalesco. A progressão da letra constrói uma masculinidade que transita do incômodo interno para a explosão externa, do desejo silencioso para a manifestação pública e intensa. Temos, assim, a demarcação de um processo de subjetivação que se desenvolve dentro de uma rede discursiva em que o homem negro é representado como essa “besta sexual” incontrolável. Tal rede discursiva fundamenta o próprio patriarcado supremacista branco estadunidense (hooks, 2022, p. 24-25), o qual historicamente associou o homem negro a esses estereótipos de hipersexualização.

Nessa perspectiva, a experiência subjetiva assinalada por *I Can't Stop Thinking About It* é a de um homem negro hipersexualizado, cuja subjetividade se fabrica na intersecção entre representações que estigmatizam um masculinidade negra “lasciva” ou “libidinosa”. Trata-se da internalização dessas representações e de certas expectativas sociais e culturais nas autopercepções do homem negro. De modo paradoxal, essas representações funcionam de modo a, simultaneamente, exacerbar e interditar o seu desejo. Historicamente, essas são construções que remontam ao período da escravidão nas Américas, quando a sexualidade dos homens negros foi enquadrada no discurso colonial como bestial e predatória (Davis, 2016, p.20), justificando o controle violento sobre seus corpos.

No entanto, essas representações não desapareceram com a abolição da escravidão. Ao contrário, elas foram ressignificadas em diferentes contextos históricos posteriores. Durante a era da segregação racial nos Estados Unidos, o mito do “estuprador negro” foi mobilizado como justificativa para linchamentos e para a consolidação de um regime de terror racial, reforçando a ideia de que o desejo do homem negro era uma ameaça permanente às mulheres brancas e à ordem social (Wells-Barnett, 2014, p. 85). No século XX, com a ascensão da indústria cultural e do entretenimento, esse imaginário se reconfigurou em novos moldes, com o homem negro sendo repetidamente retratado como um corpo potente, viril e perigoso, seja na figura do “bandido” dos filmes de Hollywood, seja nas representações da masculinidade hipersexualizada no *hip hop* e no *rhythm and blues* (Chaney, 2014; Santos, 2017).

Essa construção racializada e estereotípica da sexualidade do homem negro se manteve operante dentro das dinâmicas do capitalismo tardio, ao mesmo tempo em que foi explorada comercialmente e reafirmada como parte da iconografia popular dos Estados Unidos (Slatton; Spates, 2014, p.1). A inquietação expressa na letra de *I Can't Stop Thinking About It*, originada do desejo que não pode se realizar plenamente sem a mediação do medo e da censura, reflete

esse legado histórico, no qual o sujeito negro é conduzido a internalizar o olhar que o associa à transgressão e à violência, fazendo com que sua própria “experiência de si” seja atravessada pela vigilância e pelo autopoliciamento. Essa tensão demonstra como as masculinidades negras são produzidas em meio a relações de poder que, por um lado, as enredam em uma lógica de descontrole sexual e, por outro, lhes negam a agência e a legitimidade para exercer esse desejo fora dos limites estabelecidos pelo patriarcado supremacista branco estadunidense. A letra, portanto, projeta um homem negro que se torna um sujeito paradoxal, cuja experiência subjetiva é moldada por uma negociação constante entre o que lhe é atribuído e o que pode reivindicar como parte de sua identidade.

Majors e Billson sugerem que a fixação sexual sob a qual se assenta as identidades de muitos homens negros nos Estados Unidos, tal que revelado em *I Can't Stop Thinking About It*, define, em parte, a reprodução de comportamentos sexuais considerados “promíscuos”. Segundo esses autores, nos anos 1980 e 1990, a estratégia adotada por uma parcela dos homens afro-americanos diante da dificuldade de desempenhar papéis masculinos considerados tradicionais foi compensar isso adotando esse padrão provocativo de masculinidade hipersexual, manifestado pela

[...] capacidade de engravidar mulheres e gerar filhos (especialmente filhos homens), que são extensões de si mesmo. Outra possibilidade é definir a masculinidade com base em múltiplos relacionamentos e parceiras sexuais. Para alguns homens negros, há um vínculo inseparável entre autoestima e a capacidade de manter casos com mulheres que geram seus filhos (Majors; Billson, 1992, p. 16).

Essa lógica de masculinidade evidencia um processo em que a sexualidade do homem negro opera como um mecanismo de compensação diante das restrições impostas pelo racismo estrutural (Almeida, 2019). Ao vincular virilidade à reprodução e à multiplicidade de parceiras, esses homens constroem um ideal masculino que se ancora tanto na autoconfirmação quanto no reconhecimento social. No entanto, essa performance de masculinidade não apenas reafirma o estereótipo do homem negro como “besta sexual”, mas também inscreve esse sujeito em dinâmicas de poder que perpetuam desigualdades de gênero e reforçam a expectativa de uma identidade masculina rigidamente definida pela obsessão, conquista e domínio sexual.

Já a segunda estrofe de *I Can't Stop Thinking About It* insere um elemento de consumo e mediação do desejo. Na referida passagem, o “eu” lírico recorre a imagens e performances, provavelmente de teor erótico ou fetichista, mas isso não é suficiente para suprir suas necessidades. A frustração se intensifica ao perceber que o objeto de desejo é onipresente, mas inacessível:

Comprei as fotos
Assisti aos shows
Mas como fazer, eu simplesmente não sei
Está por toda parte, menos para mim
Estou lentamente perdendo a razão
(I Can't..., 1998, tradução minha)

Nessa estrofe da canção o foco da experiência do desejo é deslocado para sua mediação por imagens e performances, introduzindo o consumo visual nessa dinâmica. O “eu” lírico não apenas deseja, mas tenta saciar esse desejo por meio de representações (fotos e shows) que sugerem um contexto de erotismo ou de pornografia. No entanto, a frustração persiste e se intensifica na perspectiva do “eu” lírico, pois esse consumo não garante satisfação real. Em vez disso, o consumo reforça a percepção de que o objeto desejado está em toda parte, mas permanece impossível de ser acessado.

A dinâmica sugerida por esses versos é fundamental para a construção de uma masculinidade que se define, em grande medida, pela frustração diante de um desejo constantemente estimulado, mas nunca plenamente realizado. Na narrativa, o consumo de imagens eróticas ou pornográficas cria uma ilusão de proximidade, mas, ao mesmo tempo, acentua a distância entre o sujeito e o objeto de desejo. Esse é um processo no qual a erotização da imagem promete satisfação, mas sua própria condição mediada impede que essa promessa seja concretizada. Assim, o desejo não apenas se mantém, mas se intensifica em um ciclo vicioso de excitação e frustração. Nesse sentido, o reconhecimento de que o objeto do desejo é ao mesmo tempo onipresente e inacessível, aspecto resumido no verso “Está por toda parte, menos para mim”, corresponde a uma metáfora da experiência de marginalização dos homens negros no acesso a espaços de poder, relações sociais e até mesmo afetivas e sexuais. Essa frustração é amplificada pelo consumo de imagens e narrativas midiáticas sobre desejo e prazer e isso sugere uma construção do desejo mediada pelo consumo cultural, algo que reforça expectativas sobre a masculinidade e a performance sexual dos homens negros.

Em seguida, a letra de *I Can't Stop Thinking About It* situa a intensidade do desejo em um ponto de não-retorno:

Quero demais, sou fã demais
Meus desejos estão fora de controle
Quero sentir, quero tocar
Acho que quero tudo isso demais
(I Can't..., 1998, tradução minha)

Nessa parte, o enunciador se reconhece como alguém que deseja de maneira excessiva, quase patológica. Assim, o uso reiterado do advérbio "demais" sugere não apenas uma amplificação do desejo, mas também um sentimento de inadequação, como se esse querer fosse algo que o colocasse à margem de um padrão aceitável. Mais uma vez essa formulação repercute representações da masculinidade negra como desmesurada, sempre em risco de transbordamento e incapacitada de moderar a si mesma.

Esse desejo, portanto, não é apenas um impulso momentâneo, mas algo que estrutura a experiência subjetiva do enunciador, definindo sua identidade e seu sofrimento. É sobretudo o verso "Meus desejos estão fora de controle" que explicita a ideia de uma masculinidade governada pela pulsão e pela incapacidade de se conter, associando de modo tácito o homem negro à animalidade e a condutas que operam para além dos domínios da razão. Trata-se de imaginários que justificam a classificação do desejo do homem negro como uma ameaça, incidindo sobre práticas históricas da sociedade estadunidense desde o período colonial (Messeder, 2010, p.2).

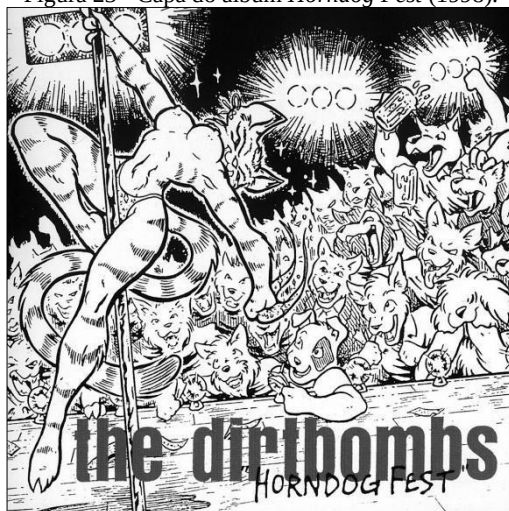
Essas questões reverberam, ainda, práticas da cultura midiática contemporânea, cujo cerne abriga a concepção de que o homem negro precisa controlado ou reprimido através de um sistema racial de representação (Santos, 2017, p.23). O próprio enunciador parece internalizar essa ideia, reconhecendo que sua vontade extrapola limites normativos e se aproxima do descontrole.

Se até aqui a letra da canção sugeria um desejo mediado por imagens e performances, agora o "eu" lírico explicita sua necessidade de fisicalidade, de experiência tátil, que permanece inatingível. O fato de ele expressar essa necessidade com verbos de ação, como no verso "quero sentir, quero tocar", reforça a insatisfação com a mera contemplação, evidenciando o impasse entre desejo e realização, introduzindo um elemento de materialidade ao desejo, o que ressalta a frustração que decorre da ausência de contato.

Por último, o verso "Acho que quero tudo isso demais" adiciona um tom de incerteza, sugerindo que o próprio enunciador reconhece sua perspectiva como um problema. Há nesse ponto uma oscilação entre a afirmação e a dúvida, como se esse enunciador não soubesse até que ponto seu desejo é legítimo ou se é uma condenação. Essa ambiguidade reforça a ideia de que sua masculinidade escapa aos limites da norma e do autocontrole, colocando-o em um lugar de desconforto consigo mesmo e com as expectativas impostas sobre sua identidade. O desejo, longe de ser uma experiência prazerosa, se torna um fardo, algo que o consome e o coloca em um estado de contínua insatisfação e angústia.

A presença de uma representação da masculinidade negra como lasciva, hipersexual/hipererótica ou libidinosa também se manifesta na capa do LP *Horndog Fest*, no qual se encontra a faixa *I Can't Stop Thinking About It*. A relação entre a canção e a capa do disco pode ser pensada a partir da frustração do desejo e sua mediação pelo consumo de imagens. Se na canção o “eu” lírico expressa uma necessidade que não pode ser plenamente satisfeita, essa dinâmica se manifesta visualmente na capa do álbum, que representa um clube de *strip-tease* povoado por figuras antropomórficas caninas em estado de excitação diante de uma *stripper* felina representada de forma hipersexualizada, com traços exagerados que remetem à estética das *pin-ups* e a ilustrações eróticas caricaturais (Figura 23).

Figura 23 - Capa do álbum *Horndog Fest* (1998).



Fonte: Discogs¹⁸⁰.

Sua postura acentuadamente provocativa destaca a exibição do quadril e das pernas musculosas, enquanto ela se contorce ao redor do poste, evocando uma sensualidade performática. Os contornos exagerados de suas nádegas e coxas reforçam a ênfase na carga erótica da imagem, associando seu corpo ao papel de objeto de desejo.

A iconografia sexista encontrada na capa de *Horndog Fest* reflete uma das principais reações a uma das grandes questões da cultura ocidental no século XX: a liberação feminina nos planos afetivo, político, cultural e econômico. Na dissertação “O viril e o vulnerável: Identidade e masculinidade do homem negro no cinema de ficção”, Henrique dos Santos chama atenção para essa questão:

Como forma de reação à liberação feminina, o homem, independentemente da raça, reagiu [...] recorrendo à objetificação como forma de reivindicar seu privilégio viril

¹⁸⁰ Disponível em: <https://www.discogs.com/master/249313-The-Dirtbombs-Horndog-Fest>. Acesso em 20 mar. 2025.

que aos poucos passou a ser implodido. Bard aponta a popularização da pornografia e do papel dado às mulheres neste tipo de filme como uma resposta dos “masculinistas” aos novos pleitos de emancipação colocados pelas mulheres. O consumo do pornô passa a ser também encarado como um culto à submissão da mulher nas relações sexuais, perpetuando o estereótipo combatido (2021, p.28).

Nesse sentido, a capa de *Horndog Fest* não apenas recorre a uma iconografia sexista, mas se inscreve em uma lógica reativa às transformações socioculturais do século XX, especialmente no que diz respeito à autonomia feminina. Assim, a representação visual opera como uma reafirmação simbólica de um ideal masculino pernicioso, encontrando na objetificação da mulher um meio de reposicionar sua centralidade.

A *stripper* no centro da imagem encarna a promessa do desejo, mas sua posição de *performer* enfatiza a barreira entre o sujeito desejante e o objeto desejado. Assim como o “eu” lírico, os espectadores da cena não podem tocar, apenas assistir, reforçando o caráter frustrante de um desejo sempre à beira da consumação, mas jamais realizado. Além disso, a anatomia da personagem mistura elementos femininos convencionais com traços animais, o que intensifica a ideia de um erotismo grotesco e instintivo. O pelo listrado e a longa cauda sinuosa ampliam sua aparência felina, mas a estrutura corporal segue um ideal de corpo feminino hipersexualizado. Seus seios e outros traços proeminentes se tornam o foco da composição, e a própria posição em suspensão, girando no poste, reforça a ideia de um corpo feito para ser observado e consumido visualmente. Essa estilização, somada à multidão masculina que a observa com expressões eufóricas, insere a personagem em um contexto animalesco e de total objetificação.

A estilização caricatural do desenho da capa intensifica a ideia de um desejo desmedido, não-humano e animalesco, um traço que reflete com a maneira como a masculinidade do enunciador é construída na música, uma identidade marcada pelo excesso, pelo impulso incontrolável e pela perda de razão. Dessa forma, a relação entre capa e letra não se dá apenas em nível temático, mas também estético, já que a canção verbaliza um desejo irrefreável, enquanto a capa o traduz visualmente em um espetáculo visual de consumo, objetificação e frustração. O espaço representado na capa remete diretamente à ideia de um desejo mediado, pois o clube de *strip-tease* é um lugar de contemplação, onde a sexualidade é exibida como mercadoria, mas plenamente acessível apenas àqueles que podem pagar.

De modo a reforçar ainda mais esses sentidos, o título *Horndog Fest* dado ao álbum reafirma essa construção, remetendo a um apetite sexual voraz que se aproxima do instintivo, uma noção que a letra da canção também trabalha ao longo de sua narrativa. O termo

*horndog*¹⁸¹, uma gíria em língua inglesa que remete a um homem obcecado por sexo (Horndog, 2006, online), dialoga diretamente com a construção de uma masculinidade dominada por impulsos irrefreáveis. A multidão de cães babando e se agitando diante da *performer* materializa visualmente a noção de uma sexualidade excessiva e animalesca, representação que pode ser tomada como uma metáfora hiperbólica do próprio “eu” lírico da música, cuja fome de desejo o leva a um estado de perda de razão. Em conjunto com a música, a capa parece sugerir que o desejo, quando mediado pelo consumo de imagens e performances, não leva à satisfação, mas à amplificação da frustração e do impulso compulsivo.

Por fim, considero conveniente observar que a narrativa de *I Can't Stop Thinking About It* transparece processos originados de imagens de controle que incidem sobre os processos de identificação e subjetivação de homens negros na cultura estadunidense. Apoiada no pensamento de Patricia Hill Collins, Winnie Bueno explica que o conceito de imagens de controle

Indica uma representação específica de gênero para pessoas negras, que se articula a partir de padrões estabelecidos no interior da cultura ocidental branca eurocêntrica. O conceito de imagens de controle se diferencia das noções de representação e estereótipo a partir da forma com que as mesmas são manipuladas dentro dos sistemas de poder articulados por raça, classe, gênero e sexualidade (2020, p. 73).

Se entendemos as imagens de controle como formas de estruturar o olhar dominante sobre os corpos de homens negros, *I Can't Stop Thinking About It* pode ser interpretada como um espaço em que essas significações são reiteradas. No que diz respeito às matrizes de dominação racial e de gênero, a ideia do homem negro como sujeito regido por impulsos e incapaz de conter seus desejos faz parte da construção de uma ideologia justificadora de desigualdades raciais e sociais. Ainda que a canção não precise ser estritamente analisada como mera reprodução das imagens de controle, a apropriação desse imaginário por uma banda como Dirtbombs, que conta com a presença de um vocalista e letrista afro-americano, Mick Collins, pode abrir espaço para uma crítica em relação à internalização e reprodução dessas representações no punk.

Dessa maneira, é necessário reconhecer que os próprios homens negros, em diferentes contextos, têm contribuído para a reprodução dos estereótipos que os associam à hipersexualidade, à virilidade predatória e a um modelo de masculinidade ancorado na dominação e no falocentrismo. No universo do punk, essa dinâmica se manifesta de modo

¹⁸¹ Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=horndog>. Acesso em 24 mar. 2025.

ambivalente, já que esse espaço se abriu para expressões dissidentes de identidade e contestação ao *status quo*, ao mesmo tempo em que muitos homens negros inseridos nessa cena acabaram reproduzindo a lógica da virilidade agressiva, reforçando as mesmas normas patriarcais que o punk, em teoria, busca questionar. Essa adesão à masculinidade hegemônica dentro do punk não apenas reproduz as hierarquias de gênero presentes na sociedade em geral, mas também revela a cumplicidade de muitos homens negros com as normas patriarcais e o desejo de inserção em uma ordem que os subalterniza, mas que ao mesmo tempo lhes concede formas limitadas de poder (hooks, 2019a, p.208).

CAPÍTULO 5

Narrativas insurgentes no punk negro contemporâneo (2000-2015)

A misoginia só vai deixar de ser a norma na vida negra quando os homens negros ousarem coletivamente se opor ao machismo.

bell hooks (2019a, p. 203).

Neste capítulo, investigo como homens negros, inseridos na cultura punk, buscaram romper com os modelos hegemônicos de masculinidade entre 2000 e 2015, ainda que tenham tido de lidar com contradições nesse processo. Seus esforços para rejeitar padrões patriarcais e estereótipos de agressividade, criminalidade e hipersexualização revelam tanto a recusa quanto os desafios impostos por normas profundamente enraizadas. A análise se concentra nas canções *Broke* (2005), do Whole Wheat Bread; *Don't Tell Me What To Do* (2011), do Cerebral Ballzy; e *Scum* (2015), do Minority Threat, cujos discursos expressam esse embate e articulam diferentes formas de questionamento das masculinidades dominantes na cultura estadunidense. Por meio dessas composições, examino como esses homens negros tentaram quebrar padrões estabelecidos e as tensões que emergem nesse percurso. As músicas analisadas não apenas confrontam as convenções sobre a masculinidade negra, mas também revelam negociações e deslocamentos que desafiam as expectativas sociais e culturais. Nesse sentido, observo como esses enunciados constroem experiências que buscam se distanciar da norma, ainda que carreguem marcas da socialização masculina tradicional.

5.1 “Broke” (2005) de Whole Wheat Bread

Sem dinheiro ¹⁸²

Eles estão parando, suas luzes estão piscando
Não há tempo para perguntas
Esconde a erva debaixo do guardanapo
Se esforce para não rir
Porque eu fodi com tudo dessa vez
Estou sendo preso por posse de drogas
Merda, eu tenho uma arma escondida
Sob o meu colo

¹⁸² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Y0X2SOwssyg>. Acesso em: 15 dez. 2023.

Se você estivesse no meu lugar
Você faria a mesma merda
Não é porque eu sou negro
É só porque eu não tenho nada
Tenho 19 anos e estou fodidamente sem grana

Sou um maconheiro e um alcoólatra
Me rotule de condenado
Não tem nenhum centavo na minha carteira
Então me dá todo o seu troco
Estou entrando e saindo da cadeia e da reabilitação
Não consigo romper com os hábitos que temos
Mas a marijuana sempre me faz rir
E essa vadia é a culpada

Se você estivesse no meu lugar
Você faria a mesma merda
Não é porque eu sou negro
É só porque eu não tenho nada
Tenho 19 anos e estou sem grana
Fodidamente sem dinheiro

Tenho 19 anos e estou sem totalmente dinheiro (3x)¹⁸³
(Broke, 2005, tradução minha).

A música *Broke* (2005), do grupo Whole Wheat Bread - formado em Jacksonville, no estado da Flórida, em 2003 - apresenta uma narrativa que fala de pobreza e delinquência, evidenciando experiências comuns às vidas de grande parcela dos jovens homens negros nos Estados Unidos nos anos 2000. Trata-se de uma poderosa narrativa que intersecciona questões de classe, raça, juventude e criminalização. A letra não apenas expõe a dura realidade de muitos jovens negros marginalizados, mas também desafia o ouvinte a reconsiderar os estigmas associados à pobreza e ao comportamento criminalizado.

Através de sua linguagem direta e crua, a música oferece uma crítica pungente e um chamado à empatia e compreensão das complexas circunstâncias que levam muitos jovens negros a caminhos de desespero e autodestruição. Ela apresenta um relato visceral e pessoal de um jovem de 19 anos confrontando uma série de dificuldades e estigmas sociais. É uma visão bastante direta da realidade de muitos homens negros que vivem na “América”, possibilitando

¹⁸³ “Broke” - They're pulling up, their lights are flashing / There's no time for question asking / Hide the weed under the napkin / Try hard not to laugh / Cause I fucked up big time on this one / I'm getting busted for possession / Shit, I got a concealed weapon / Laying in my lap / If you were where I'm at / You would do the same god damn thing / It ain't because I'm black / It's just because I don't have a thing / I'm 19 years old and broke as fuck / I'm a pothead and an alcoholic / Label me a fucking convict / There's not a penny in my wallet / So gimme all your change / I'm in and out of jail and rehab / Can't seem to break the habits we have / But Mary Jane always makes me laugh / And that's the bitch to blame / If you were where I'm at / You would do the same god damn thing / It ain't because I'm black / It's just because I don't have a thing / I'm 19 years old and broke as fuck broke as fuck broke as fuck / I'm 19 years old and broke as fuck [x3] (Broke, 2005).

desvelar diversas camadas de significados relacionados à criminalização, estigmatização, pobreza e identidades masculinas negras. Aqui se constrói um retrato das experiências de jovens que vivem sob constante vigilância policial e sob a ameaça de serem presos, refletindo o crescente processo de encarceramento em massa da população negra observado nos Estados Unidos desde a década de 1970 (Alexander, 2017, p. 317). Assim, a canção analisada suscita um debate acerca dos modos pelos quais as masculinidades negras são construídas socialmente através dos eixos da raça, classe e opressão sistêmica, incluindo os modos como são performadas em resposta a expectativas sociais e culturais que, no caso de homens negros, podem estar relacionadas com a violência e a criminalidade.

Ao longo da narrativa apresentada na letra de *Broke*, é descrita uma série de comportamentos comumente associados a estereótipos de masculinidade negra, como a posse de armas, o porte e o uso de drogas. Tais comportamentos podem reproduzir performances de uma masculinidade que corresponde às expectativas de que homens negros sejam “durões”, rudes ou *gangstas* em contextos de opressão e marginalização. Assim, a letra se inicia com a descrição de uma situação de conflito com a polícia: “They're pulling up, their lights are flashing / There's no time for question asking”¹⁸⁴ (Broke, 2005). Esta introdução coloca o ouvinte diretamente na tensão do momento que a narrativa da música pretende capturar, indicando que não há o que fazer diante desse encontro com a autoridade policial. A urgência descrita reflete a realidade de jovens em situações socioeconômicas vulneráveis, onde a interação com a polícia pode ser repentina e potencialmente perigosa.

À primeira audição, a sonoridade feita pelo Whole Wheat Bread em *Minority Rules* é bastante similar à de outros grupos populares da linhagem *poppy punk* como No Use For A Name, Yellowcard, Blink 182, Satanic Surfers, Millencolin, NOFX, The Bouncing Souls, Green Day e outros nomes de destaque do estilo. A maioria de suas composições têm andamentos rápidos, mas sempre com forte apelo *pop* (Qobuz, 2005, online), melodias fáceis, cativantes e refrões no estilo *sing-along*¹⁸⁵. São canções que inspiram o “pogo”¹⁸⁶, mesmo que o conteúdo de muitas delas sejam perpassados por temáticas angustiantes como o que se observa em *Broke*: “I'm in and out of jail and rehab / Can't seem to break the habits we have / But Mary

¹⁸⁴ “Eles estão parando, suas luzes estão piscando / Não há tempo para perguntas” (Broke, 2005. Tradução minha).

¹⁸⁵ Canto informal ou não ensaiado em grupo, em geral sob o comando de alguém (um vocalista de uma banda, por exemplo). Em eventos de *hardcore/punk* são as situações em que o público e a banda cantam junto, especialmente os refrões das músicas.

¹⁸⁶ “Pogo” é a “dança” *punk*. Segundo o Urban Dictionary, o pogo foi inventado por Sid Vicious, baixista dos Sex Pistols. Ver <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=the+pogo>.

Jane always makes me laugh / And that's the bitch to blame” (Broke, 2005)¹⁸⁷. No entanto, são também notórias as influências de outros estilos como *crunk*, *reggae*, *rap* e mesmo do *heavy metal* na musicalidade da banda (Luvz2Sp00Ge, 2009, online).

Figura 24 - Whole Wheat Bread



Fonte: Discogs¹⁸⁸.

Broke é a faixa que abre *Minority Rules*, CD composto por quinze músicas, lançado nos Estados Unidos no ano de 2005 através do selo Fighting Records. Se grupos *afro/black punks* não são nenhuma novidade desde o Pure Hell ou dos Bad Brains, o fato de ser um grupo de *hardcore melódico* ou *poppy punk*, uma vertente do punk dominada por adolescentes brancos de classe média nos Estados Unidos constitui uma inovação. Nesse caso, o Whole Wheat Bread se diferencia por ter em seu *line-up* os músicos Aaron Abraham (vocalis, baixo e guitarra), Joseph Largen (bateria) e Nicholas “Nick” Largen (vocalis, baixo e guitarra), todos afro-americanos (Figura 24).

Uma das questões acerca de *Minority Rules*, além de sua sonoridade marcadamente *poppy punk*, é que nele o trio Whole Wheat Bread não ignora os aspectos de sua pertença racial. Efetivamente, eles usam e abusam do senso de humor para tecer ácidas críticas aos estereótipos raciais. Diferentemente da maioria dos grupos de *poppy punk* que são formados por jovens da classe média branca estadunidense, o Whole Wheat Bread vem de um gueto de Jacksonville. Como explica o vocalista Aaron Abraham sobre a sua cidade natal:

Eu a chamo de Baltimore da Flórida [...]. Se você olhar para Baltimore em comparação com o resto dos EUA, você pode passar por certas partes e pensar que não há esperança e é mais ou menos assim em Jax, onde tudo está isolado, então é fácil cair

¹⁸⁷ “Estou entrando e saindo da cadeia e da reabilitação / Não consigo romper com os hábitos que temos / Mas a marijuana sempre me faz rir / E a culpa é dessa vadia” (Broke, 2005. Tradução minha).

¹⁸⁸ Disponível em: <https://www.discogs.com/master/1243783-Whole-Wheat-Bread-Minority-Rules>. Acesso em: 16 mai. 2024.

em armadilhas. [...] Jacksonville é uma cidade pobre e ignorante [...]. Muitas pessoas que vivem lá nunca estiveram em outro lugar, então sinto que surgir disso exige ser um tipo de pessoa especial (Luvz2Sp00Ge, 2009, tradução minha).

É esse o pano de fundo, marcado por vulnerabilidades, criminalidade e fatores de raça e classe que amoldam não apenas o trabalho do Whole Wheat Bread, mas que se reflete na construção das subjetividades de seus integrantes enquanto homens negros. Não por acaso, *Broke* tem algo de relato autobiográfico e, mais uma vez, é o vocalista Aaron Abraham quem afirma que os versos principais do refrão “I’m 19 years old and broke as fuck”¹⁸⁹ (Broke, 2005), assim como o restante da música, o descreve perfeitamente nessa idade (Towhatend, 2006, online). Não é por acaso, portanto, que um ex-integrante da banda, Nicholas “Nick” Largen, tenha sido preso e sentenciado a sete anos de prisão em 2006, acusado de assalto à mão armada e de ter fugido em alta velocidade da polícia pelas ruas de Amherst, estado de Nova Iorque (Le-Huu, 2007, online).

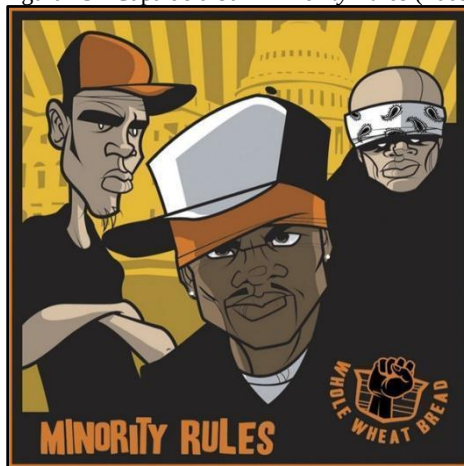
Em “Cultura *gangsta*: Participação nos lucros”, um dos ensaios do livro “A gente é da hora: Homens negros e masculinidades”, bell hooks (2022) cita uma passagem do livro *The Ice Opinion* (“A opinião de Ice”) do *rapper* Ice-T para criticar os mecanismos que fazem com que, a exemplo de Nick Largen, tantos jovens negros sejam atraídos pelas promessas de dinheiro fácil do mundo do crime. Segundo a autora, Ice-T se refere à vida criminoso como um trabalho como outro qualquer, e afirma que grande parte dos jovens negros estadunidenses não se importaria em cometer crimes, caso isso representasse algum retorno financeiro. Ainda segundo bell hooks, Ice-T afirma que não é apenas o dinheiro que leva jovens negros ao crime, mas também uma visão romantizada de que o crime tem algo de “sexy” e exige coragem para se posicionar à margem do sistema. Nesse sentido, o jovem negro adentraria no crime para se esquivar de ser inferiorizado como força de trabalho e para vivenciar algo fora da monotonia da cotidianidade. Por fim, bell hooks classifica como patética a perspectiva romantizada que Ice-T confere ao crime, já que o resultado dessa escolha pode ser visto no encarceramento em massa de homens negros que, quase sempre são presos por crimes que lhes renderam quantias irrisórias (2022, p. 82-83).

A expressão desse *ethos gangsta*/criminal é também perceptível nas escolhas estéticas que se revelam na indumentária dos integrantes da banda e na arte usada na capa de *Minority Rules*. A imagem apresenta um desenho cartunescos dos integrantes, figuras masculinas em uma

¹⁸⁹ “Tenho 19 anos e estou fodidamente sem grana” (Broke, 2005. Tradução minha).

arte no estilo *graffiti* (Figura 25). À primeira vista, a capa remete a uma estética mais próxima do *hip hop* do que do punk, algo que revela outras influências musicais adquiridas pela banda na realidade de Jacksonville, sua cidade natal (None, 2021, online). Na imagem, as expressões faciais dos membros da banda expressam posturas assertivas, confiança e “dureza”, aspecto que pode ser interpretado como uma performance de masculinidade que corresponde às expectativas sociais de violência e força dirigidas a homens negros. O tipo de vestuário escolhido – bonés, bandanas e outros acessórios – também remete a um hibridismo do punk *rock* com a cultura *hip hop*, estética que frequentemente é associada às expressões urbanas da masculinidade negra.

Figura 25 - Capa do álbum *Minority Rules* (2005)



Fonte: Discogs¹⁹⁰.

Essa presença de elementos visuais associados ao *hip hop* também remete a uma conexão com histórias de vida de jovens negros nas periferias urbanas, onde questões como a discriminação, brutalidade policial, racismo e desigualdade econômica são problemas recorrentes. Breitner Tavares menciona essa questão no capítulo intitulado “Experiências discriminatórias e estratégias comunicativas de enfrentamento criadas pelos jovens *rappers*” de sua tese de doutorado sobre a juventude *hip-hop* na periferia do Distrito Federal. A pesquisa do autor se refere à Ceilândia, uma cidade periférica do Distrito Federal no Brasil, mas a perspectiva diaspórica que perpassa a juventude negra e o *hip hop* diante das instituições racistas nas Américas permite pensar que essa análise pode ser aplicável a expressões semelhantes nos Estados Unidos da América. Segundo Tavares, esses elementos estéticos do *hip-hop* determinam que esses jovens sejam vistos de modo negativo nas esferas públicas. Suas

¹⁹⁰ Disponível em: <https://www.discogs.com/master/1243783-Whole-Wheat-Bread-Minority-Rules> . Acesso em: 15 mai. 2024.

experiências são repletas de relatos que envolvem a violência das instituições de segurança pública e privada, sendo coagidos e constrangidos constantemente em decorrência da indumentária e do esquema corporal *hip hop* (Tavares, 2009, p. 247). Indo além de estereótipos e da perspectiva sectária que, em geral, perpassam os discursos tanto de adeptos do punk quanto de participantes da cultura *hip hop*, o estilo visual empregado na capa do álbum articula uma autenticidade amoldada em entrecruzamentos entre ambos, sugerindo uma hibridização de influências culturais que desafia os estereótipos monolíticos acerca da masculinidade negra.

Figura 26 - Logotipo do Whole Wheat Bread e o “punho cerrado”, símbolo usado por diversos movimentos políticos de resistência como o Black Power e o Black Lives Matter



Fonte: Elaborado pelo autor.

A imagem de fundo, que claramente evoca um edifício governamental (aparentemente o Capitólio dos Estados Unidos), em combinação com as poses desafiadoras dos retratados, indica uma postura crítica e de resistência às instituições estadunidenses. A justaposição dessas imagens dá margem à interpretação de que os sentidos pretendidos com essa representação se relacionam com a luta contra a opressão e a marginalização de homens negros na sociedade estadunidense. Tal interpretação é reforçada pelo logotipo da banda (Figura 26), posicionado no canto inferior direito da imagem, já que o punho erguido é um símbolo histórico de resistência negra e luta por direitos civis. São símbolos que remetem diretamente às movimentações sociais por empoderamento negro que marcam a história dos Estados Unidos da América, tais como o Movimento dos Direitos Civis nos anos 1950 e 1960 e o *Black Lives Matter*, iniciado em 2013.

Essa perspectiva interpretativa fica um tanto mais óbvia quando o título do álbum – *Minority Rules* (“Regras da Minoria”) – é considerado. Em combinação com a representação visual dos membros da banda e a iconografia presente na capa, o título sugere uma narrativa de desafios enfrentados por jovens negros em um contexto de marginalização, sobrevivência e

resistência diante da opressão sistêmica. Colocando de modo conciso, a capa do álbum *Minority Rules* revela uma complexa intersecção de resistência, identidade cultural e narrativas pessoais. A imagem evoca temas de poder e marginalização, enquanto celebra a autenticidade e a complexidade da masculinidade negra urbana.

Apesar de a capa do álbum e algumas das letras das canções de *Minority Rules* reproduzirem alguns estereótipos negativos atribuídos a homens negros, esses elementos também os mostram como figuras poderosas e assertivas. Aqui se observa uma relação que pode ser bastante ambígua. Essas representações positivas e empoderadoras constituem uma forma de reivindicar a agência do homem negro e de subverter as narrativas negativas perpetuadas pela sociedade branca dominante. Tal interpretação é possibilitada, sobretudo, se o fato de o Whole Wheat Bread ser uma banda que conseguiu se consolidar no cenário predominantemente branco do *hardcore melódico* e do *poppy punk* estadunidense é levado em conta. Em contrapartida, esses mesmos elementos podem contribuir para reforçar estereótipos negativos acerca das masculinidades negras.

Como coloquei anteriormente, os estereótipos que emergem na capa de *Minority Rules* também aparecem nas narrativas das letras de algumas das músicas do álbum, dentre as quais a letra de *Broke*. Nos versos que se seguem após a parte introdutória da letra, na qual é descrita uma interação indesejada de um jovem negro com a polícia, a menção ao "weed under the napkin"¹⁹¹ (Broke, 2005) e a "concealed weapon / Laying in my lap"¹⁹² (Broke, 2005) ressalta comportamentos que são considerados criminosos. No entanto, esses mesmos comportamentos também podem ser interpretados como mecanismos de enfrentamento para lidar com a dura realidade de ser jovem, negro, pobre e marginalizado nos Estados Unidos. A arma oculta e a droga escondida são símbolos da autodefesa e da busca por escapar de um ambiente hostil no qual a polícia o tem como inimigo. A repetição da afirmação "It ain't because I'm black / It's just because I don't have a thing"¹⁹³ (Broke, 2005) reflete uma luta contra o estereótipo racial, enquanto também destaca a pobreza como um fator crucial para a criminalização. Embora o narrador reconheça a dimensão racial da discriminação, ele enfatiza que sua condição econômica é a verdadeira causa de sua marginalização. Esta dupla negação e afirmação complexifica a narrativa, sugerindo que o racismo e a pobreza estão intrinsecamente ligados, mas, na visão do narrador, também são experiências distintas de opressão. Esses versos

¹⁹¹ "Erva debaixo do guardanapo" (Broke, 2005. Tradução minha).

¹⁹² "Arma escondida / Sobre o meu colo" (Broke, 2005. Tradução minha).

¹⁹³ "Não é porque eu sou negro / É só porque eu não tenho nada" (Broke, 2005. Tradução minha).

apontam, portanto, para uma interseção entre raça e classe na constituição das masculinidades negras. Embora o narrador negue explicitamente que as circunstâncias descritas sejam devido à sua raça ("It ain't because I'm black"), ele implicitamente reconhece a ligação entre falta de recursos e marginalização, que é uma realidade frequentemente enfrentada por muitos negros em decorrência do racismo estrutural. A formulação de racismo estrutural implica em reconhecer as desigualdades sistêmicas e persistentes que afetam o acesso a oportunidades econômicas, políticas, jurídicas, educacionais e sociais (Almeida, 2019, p. 50).

Os versos finais da segunda estrofe aludem a um problema que foi nomeado por Cornel West (1994) como o “niilismo da América negra”. Eles conectam a experiência de jovens homens negro estadunidenses a um vazio que os lança na mais completa desesperança, ausência de propósitos e negação de afetividades. A repetição do verso "I'm 19 years old and broke as fuck"¹⁹⁴, após a assertiva de "It ain't because I'm black / It's just because I don't have a thing" (Broke, 2005), é uma declaração insistente da desesperança e da frustração do narrador. Isso reflete a complexa interseção entre fatores raciais e pobreza. Embora o narrador reconheça a dimensão racial da discriminação, ele enfatiza que sua condição econômica é a verdadeira causa de sua marginalização. Essa distinção sublinha a ideia de que o narrador minimiza os impactos do racismo em sua própria experiência. Embora o racismo seja uma realidade significativa, na perspectiva do narrador a pobreza é que constitui o fator crucial que agrava a sua situação.

A juventude desse homem negro que narra é destacada como um período em que as expectativas de progresso e futuro promissor são constantemente frustradas pela realidade econômica e social. Este sentimento de estar "quebrado" vai além do financeiro, implicando também um sentido de desespero e falta de perspectiva. Como bem ensina Cornel West (1994), nas raízes da questão racial na cultura estadunidense estão uma sociedade pautada pela segregação, valores deteriorados e estruturas políticas e econômicas que, condensadas, empurra os negros e outros grupos raciais minoritários à mais profunda desesperança. Essa constatação se refere a algo que não é recente na América negra, pois a máquina colonial, ao trazer forçadamente milhares de africanos negros para as colônias americanas ao longo de séculos, instituiu o absurdo como regra e o niilismo como horizonte. Ainda segundo West,

O niilismo deve ser compreendido aqui não como uma doutrina filosófica segundo a qual não existem fundamentos racionais para normas e autoridade legítimas; ele é, muito mais, a experiência de viver dominado por uma pavorosa falta de propósito, de esperança e (acima de tudo) de amor. O resultado aterrador é o desligamento e a insensibilidade em relação às pessoas e uma índole autodestrutiva em face do mundo. A vida sem significado, sem esperança e sem amor gera uma perspectiva fria e

¹⁹⁴ “Tenho 19 anos e estou foddidamente sem grana” (Broke, 2005. Tradução minha).

mesquinha, que destrói o próprio indivíduo como os demais (1994, p. 31, grifos do autor).

Ainda na perspectiva definida por West como “niilismo da América negra”, a letra de *Broke* menciona a relação entre os vícios e o ciclo de criminalidade na vida do narrador. A confissão do narrador sobre ser “a pothead and an alcoholic”¹⁹⁵ e estar “in and out of jail and rehab”¹⁹⁶ (Broke, 2005) revela um ciclo vicioso de dependência e criminalidade. A relação com a “Mary Jane” (uma referência à maconha/marijuana) é ambivalente, porque ao mesmo tempo em que proporciona alívio e risos, é também vista como culpada pelas dificuldades do narrador: “And that's the bitch to blame”¹⁹⁷ (Broke, 2005). Esta personificação da maconha como uma figura feminina sugere uma relação de amor e ódio e mesmo certa misoginia, onde a substância oferece conforto temporário, mas também é culpabilizada e perpetua um ciclo de desesperança.

De modo ambíguo, a letra de *Broke* também incorre em um reforço do estereótipo de homens negros enquanto “malandros” ou “irresponsáveis”. Ela aparenta se submeter ao histórico regime de representação acerca de homens negros nos Estados Unidos, imaginários que são veiculados com o objetivo de classificar homens negros em modelos fixos de subjetividade e conduta. Em geral, tais modelos têm historicamente encapsulado os afro-americanos em avaliações pejorativas, frequentemente como trapaceiros, preguiçosos e criminosos, perpetuando uma visão desumanizadora e racista.

Figura 27 - As representações do *Coon* (direita) e do *Sambo* (esquerda)



Fontes: Pre-Civil War American Minstrelsy¹⁹⁸ e Wikimedia Commons¹⁹⁹.

¹⁹⁵ “Sou um maconheiro e um alcoólatra” (Broke, 2005. Tradução minha).

¹⁹⁶ “Entrando e saindo da cadeia e da reabilitação” (Broke, 2005. Tradução minha).

¹⁹⁷ “E essa vadia é a culpada” (Broke, 2005. Tradução minha).

¹⁹⁸ Disponível em: <https://ashleyschaeferhist127.weebly.com/blog-posts/september-29th-2014>. Acesso em: 22 mai. 2024.

¹⁹⁹ Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_story_of_Little_Black_Sambo_\(1908\)_14594100710.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_story_of_Little_Black_Sambo_(1908)_14594100710.jpg).

Acesso em: 22 mai. 2024.

É nesta perspectiva que o enredo de *Broke* apresenta referência imediata ao estereótipo que na cultura estadunidense é referido como *coon* ou *sambo* (Figura 27). A palavra *coon* deriva de *raccoon* (“guaxinim”), um animal conhecido por sua agilidade em roubar ovos de galinha de modo rápido e furtivo (Jardim, 2016), ou seja, um animal que simboliza a malandragem tão associada a homens negros na cultura estadunidense.

Já *Sambo* é o personagem principal de *The Story of Little Black Sambo*, um livro infantil de origem britânica que narra a história de um menino que usa sua astúcia para ludibriar um grupo de tigres famélicos, consolidando-se assim como um estereótipo de malandragem na cultura dos Estados Unidos (Boskin, 1986, p. 109). Assim, ambos os termos – *coon* e *sambo* – se transfiguraram em expressões similares, empregadas para classificar pessoas negras como preguiçosas, criminosas, astutas, afeitas à malandragem, autodestrutivas, relapsas ou trapaceiras. Esse é um estereótipo que sugere que os negros são incapazes de assumir responsabilidades adultas e preferem sempre uma vida de delinquência, diversão, ociosidade e descomprometimento. O *coon* é frequentemente caracterizado como alguém que evita o trabalho e as obrigações, quase sempre representado de maneira caricata, usando roupas esfarrapadas e agindo de modo exagerado.

Como bem ensina Michelle Alexander (2017), posteriormente à Guerra Civil Americana, pairavam dúvidas sobre quais legislações, hábitos ou instituições deveriam ser criados para que o patriarcado capitalista supremacista branco estadunidense se mantivesse de pé, já que o escravismo havia sido extinto. A instituição de um novo ordenamento racial passou a ser um projeto para a maioria dos estadunidenses brancos. A possibilidade de um grande levante negro tirava o sono dos brancos e os afro-americanos ganharam o *status* de ameaça para a nação estadunidense (Alexander, 2017, p. 68). Esses estereótipos, que ainda hoje têm como alvo os homens negros e os descrevem como criminosos, predadores, descontrolados, agressivos ou malandros, têm uma gênese nesse período da história, um momento em que os brancos receavam que uma turba encolerizada de homens negros fosse organizar uma rebelião ou violentar aquilo que também viam como suas propriedades: as mulheres brancas.

Vale notar que, se o distanciamento temporal faz com que algumas manifestações e usos desses estereótipos que emergem em *Broke* tenham aparência suavizada, suas permanências históricas têm sido impiedosas com os homens afro-americanos. São os mesmos mecanismos que estiveram na base das práticas sociais racistas e do aparato jurídico instituído na era do *Jim Crow*, bem como nos desdobramentos do Movimento dos Direitos Civis dos negros nos Estados

Unidos até o presente histórico. Isso implica considerar, por exemplo, que o “mito do estuprador negro” é irmanado com os estereótipos do *coon* ou *sambo*, convenientemente usados na era do *Jim Crow* para aplicar punições a homens negros na forma de brutais linchamentos. Como bem observou Angela Davis no capítulo “Estupro, racismo e o mito do estuprador negro” da obra “Mulheres, raça e classe”:

As repercussões desse novo mito eram enormes. A oposição aos linchamentos individuais – pois quem ousaria defender um estuprador? – não apenas foi reprimida como o apoio de pessoas brancas à causa da igualdade negra começou a diminuir. No fim do século XIX, a maior organização de massa de mulheres brancas, a Women’s Christian Temperance Union, foi dirigida por uma mulher que vilipendiava publicamente os homens negros por seus supostos ataques às mulheres brancas. Mais do que isso, Frances Willard chegou ao ponto de caracterizar os homens negros como particularmente propensos ao alcoolismo, o que, por sua vez, exacerbava seu impulso de estuprar (2016, p. 191).

Ao mencionar as perspectivas de Frances Willard no século XIX, feminista e sufragista que associava homens negros ao alcoolismo e à prática do estupro, declarando que “uísque de qualidade e em grande quantidade são o chamado para grandes gangues de pele escura” (Wells-Barnett, 2014, p. 85), Angela Davis demonstra as relações entre esses estereótipos. Durante a era *Jim Crow*, esses estereótipos foram amplamente disseminados para justificar as leis de segregação e a violência racial. Caracterizar homens negros como vagabundos, irresponsáveis, alcoólatras e inconsequentes – *coons* – sustentava a ideia de que precisavam ser controlados, enquanto o mito do estuprador negro justificava a violência extrema dos linchamentos como uma forma de autoproteção dos brancos. Ambos têm desumanizado os afro-americanos, negando-lhes a complexidade e a dignidade humana. O *coon* faz isso retratando os negros como bêbados tolos ou malandros, enquanto o mito do estuprador negro os caracteriza como feras perigosas e violentas que devem ser combatidas.

A emergência de tais estereótipos na narrativa de *Broke*, uma canção que assinala as temáticas da criminalização, estigmatização e da pobreza amoldando as identidades dos membros do Whole Wheat Bread, revela um processo que Eduardo Bonilla-Silva chamou de “racismo internalizado”. Para o autor,

Seria tolice acreditar que o racismo não afetou a forma como nos vemos e até moldou muitas das nossas preferências [...]. “Racismo internalizado” não é simplesmente uma questão de autoculpa (“Nós, negros, somos o nosso pior inimigo!”), mas, como argumentaram Williams e William-Morris, “refere-se à aceitação, pelas populações raciais marginalizadas, de crenças sociais negativas e estereótipos sobre si mesmos” (Bonilla-Silva, 2022, p. 24-25, tradução minha).

Assim, a letra de *Broke* encerra, a um só tempo, um discurso de resistência à opressão racial sistêmica nos Estados Unidos e elementos desse racismo internalizado de que fala Bonilla-Silva. Ao performar o estereótipo do malandro e se afirmar como “quebrado”, “maconheiro” ou “alcoólatra”, o narrador da canção reduz a complexidade da própria existência e nega a si mesmo uma posição de dignidade. É certo que o sujeito punk não está a pleitear um lugar na sociedade ou um enquadramento nos valores instituídos na cultura e na sociedade estadunidense, mas esses são estereótipos historicamente usados como ferramentas para manter a ordem social racialmente segregada dos Estados Unidos da América. Ao perpetuar a ideia de que os negros são naturalmente “malandros” ou perigosos, esses estereótipos justificam a discriminação, a segregação e a violência contra homens negros.

Se, durante o período *Jim Crow*, estereótipos como o do *coon*, *sambo* ou do estuprador negro poderiam ser mobilizados para manter os homens negros nos lugares considerados “adequados”, nas décadas que se seguiram aos anos 1960, no pós-Movimento dos Direitos Civis, essas estratégias foram reformuladas, preservando os mesmos objetivos, mas assumindo formas mais sutis e menos explícitas. Uma dessas novas formas de operação do racismo da qual homens negros são alvos nos Estados Unidos, especialmente no contexto da Guerra às Drogas, é o chamado perfilamento racial. A situação exposta na letra de *Broke*, ao descrever um cenário em que a polícia aborda um homem negro, expõe um típico caso de perfilamento racial, em que pessoas negras são abordadas pela polícia com base na cor de sua pele e não em razão de algum comportamento suspeito (Warren; Farrell, 2009). A menção ao ato de esconder drogas e uma arma, como exposto na letra, sugere uma resposta instintiva ao medo de ser pego, que é acentuado pela consciência do sujeito que narra a letra acerca do tratamento que a polícia destina a jovens negros nos Estados Unidos. Comunidades negras foram e são criminalizadas e tornadas alvo de fiscalização de drogas em taxas muito mais altas do que comunidades brancas nos Estados Unidos, apesar de níveis semelhantes de uso de drogas quando comparadas a outros grupos raciais (Alexander, 2017).

No livro *Racism without Racists: Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America*, Eduardo Bonilla-Silva explica como, no contexto da Guerra às Drogas nos anos 1980 até a atualidade, o poder discricionário policial orientado pelo racismo abarrotava o sistema de justiça criminal e ceifa vidas de pessoas racializadas:

Os negros e os latino-americanos de pele escura são alvo de discriminação racial por parte da polícia, o que, combinado com o sistema judicial criminal altamente racializado, garante a sua sobre-representação entre os detidos, processados, encarcerados e, se acusados de um crime capital, executados. O perfil racial nas

rodovias tornou-se um fenômeno tão prevalente que surgiu uma frase para descrevê-lo: “dirigir enquanto negro” (2022, p. 24-25, tradução minha).

Em seu artigo *Insecure: Policing Under Racial Capitalism*, o historiador Robin Kelley (2022) contribui para historicizar a questão do perfilamento racial nos Estados Unidos, elucidando que a violência contra grupos racializados advém não apenas de práticas racistas dos agentes oficiais de segurança pública. Kelley aponta que a presença de uma população branca amparada pela cultura armamentista estadunidense foi também crucial nesse processo. Organizações paramilitares, cidadãos brancos “lobos solitários”, pessoas que participaram de linchamentos e a famigerada organização racista Ku Klux Klan, por exemplo, compõem o dispositivo policial tanto quanto as instâncias *Federal*, *State* e *County Police* na segurança pública nos Estados Unidos. Kelley dissertou sobre isso de modo preciso:

Embora, na virada do século XX, o Estado detivesse o monopólio da força letal e assumisse maior responsabilidade por manter a ordem, defender a linha da cor, regulamentar a sexualidade e suprimir a dissidência, corpos de brancos armados continuaram existindo como adjuntos à violência racializada do Estado. Portanto, é importante fazer a distinção entre a polícia como instituição formal e moderna e o “policiamento” como um conjunto mais amplo de práticas e procedimentos que operam além de (mas são sancionados por) estruturas estatais formais (2022, 385).

Há efeitos diretos advindos da combinação entre a Guerra às Drogas, o perfilamento racial, os encarceramentos em massa e os modos como homens negros têm construído suas masculinidades nos Estados Unidos da América. A Guerra às Drogas, intensificada desde o seu lançamento pelo governo de Ronald Reagan na década de 1980, constituiu a renúncia às políticas de reabilitação, o aumento dos dispositivos ultra-repressivos e, conseqüentemente, do crescimento exponencial da população carcerária estadunidense (Wacquant, 2004, p. 62). Nesse sentido, o narrador de *Broke* menciona o uso de marijuana e álcool, bem como suas entradas e saídas do sistema prisional e da reabilitação. Esses são aspectos que refletem a abordagem punitiva do sistema de justiça criminal dos Estados Unidos em relação ao uso de drogas, que muitas vezes penaliza os indivíduos ao invés de oferecer apoio e tratamento adequado. Como bem afirma Wacquant, “em 1995, seis novos condenados para cada 10 eram colocados atrás das grades por portar ou comerciar droga, e a esmagadora maioria dos presos por esse contencioso provinha de bairros pobres afro-americanos” (2004, p. 62).

Como se torna perceptível, a tradição política da Guerra às Drogas, iniciada por Reagan e fortalecida pelos presidentes que o sucederam apresenta um forte componente racial que lhe serve como justificativa escusa. Dentre esses sucessores, se destaca Barack Obama, que teve

como vice-presidente Joe Biden, um ferrenho partidário da Guerra às Drogas no Senado estadunidense. Como bem explicou Michelle Alexander, enquanto Obama ainda era presidente dos Estados Unidos:

Obama, que é celebrado como prova do triunfo dos Estados Unidos sobre a raça, está propondo nada menos do que acelerar a Guerra às Drogas por meio das mesmas políticas e programas fracassados que têm sistematicamente jogado jovens não brancos em uma subcasta racial permanente (2017, p. 347).

O fato é que a Guerra às Drogas é um componente crítico dessa equação. As políticas de "tolerância zero" e o aumento das penas mínimas obrigatórias para crimes relacionados a drogas levaram a um aumento massivo das taxas de encarceramento. Esta guerra teve um impacto desproporcional nas comunidades negras por várias razões. Historicamente, trata-se de uma política agressiva de combate ao uso e tráfico de entorpecentes e que teve impactos devastadores nas comunidades pobres e minoritárias. A intensificação da vigilância policial e a imposição de penas severas para crimes relacionados a drogas criaram um ciclo de encarceramento que afeta desproporcionalmente jovens negros e pobres. A letra de *Broke* reflete essa realidade, onde a posse de drogas e armas, muitas vezes vistas como formas de proteção e sobrevivência, são criminalizadas de maneira que perpetua a marginalização e o encarceramento. Mesmo em uma era do *colorblind racism* (racismo daltônico), em que muitos estadunidenses brancos consideram que o racismo está superado e não se reconhecem como racistas, assinalando um regime racial que opera de modo subliminar, velado e por omissões (Bonilla-Silva, 2022), essa violência é persistente. Na história recente, casos como os de Trayvon Martin, Eric Garner, Michael Brown, Philando Castile, George Floyd e Ahmaud Marquez Arbery, todos homens afro-americanos assassinados pela polícia, constituem apenas os capítulos mais evidenciados pela mídia, dentre dezenas de milhares de outros, nos quais vidas negras são ceifadas nos Estados Unidos da América.

Quanto à narrativa de *Broke*, é preciso considerar, no entanto, que ela tem caráter polissêmico e coloca questões contraditórias que complexificam sua interpretação. Ao expor questões da opressão enfrentada por jovens negros nos Estados Unidos envolvendo raça, classe e gênero, a canção constitui um poderoso retrato das formas interseccionais de opressão que afetam jovens negros. Sendo o narrador um jovem negro e pobre que tem sua experiência moldada por essas múltiplas identidades, é preciso ter em conta que a marginalização enfrentada por esse sujeito não pode ser compreendida plenamente se analisada apenas por um único eixo de identidade, seja raça, gênero ou classe. Desse modo, é preciso considerar como esses eixos

se cruzam e se reforçam mutuamente. Como bem ensina Patrícia Hill Collins, para compreender questões dessa natureza faz-se necessário compreender as noções de “interseccionalidade” e de “matriz de dominação”:

A interseccionalidade refere-se a formas particulares de opressão que se cruzam, por exemplo, intersecções de raça e gênero, ou de sexualidade e nação. Os paradigmas interseccionais lembram-nos que a opressão não pode ser reduzida a um tipo fundamental e que as opressões trabalham em conjunto na produção de injustiça. Em contraste, a *matriz de dominação* refere-se à forma como estas opressões que se cruzam são realmente organizadas. Independentemente das intersecções específicas envolvidas, domínios de poder estruturais, disciplinares, hegemônicos e interpessoais reaparecem em formas de opressão bastante diferentes (2000, p. 18, tradução minha. Grifos meus).

Então, é possível observar em *Broke* o entrecruzamento entre múltiplas formas de opressão, uma exposição da constituição de masculinidades que se articulam na interseção entre raça, pobreza e criminalização nos Estados Unidos. A narrativa revela variadas e interligadas formas de opressão que estruturam a sociedade estadunidense e os modos como jovens homens negros se inserem nesse contexto. A experiência de perfilamento racial que o narrador descreve em sua relação com a polícia, a criminalização de sua condição de jovem negro e pobreza, além do estigma associado ao uso de drogas correspondem a diferentes dimensões de uma matriz de dominação que incide sobre sua subjetividade. São formas de opressão que se manifestam de modo sistêmico e institucionalizado, afetando desproporcionalmente as vidas desses jovens negros. Ainda que perpassada pela reprodução de determinados estereótipos que incidem sobre homens negros, *Broke* oferece uma crítica pungente e uma representação autêntica das dificuldades enfrentadas por jovens afro-americanos marginalizados nos guetos dos Estados Unidos. Por conseguinte, a letra da canção oferece um panorama dos saberes e das experiências vividas pelos homens jovens negros que compõem o *line-up* do Whole Wheat Bread, todos oriundos de um gueto negro de Jacksonville. Em meio às contradições que dela emergem, a letra de *Broke* não deixa de expor uma crítica ao sistema de justiça penal estadunidense e suas políticas, como a Guerra às Drogas e os encarceramentos em massa, questões que têm impacto desproporcional sobre as comunidades afro-americanas e, portanto, afetam homens negros.

Se apropriar de determinados estereótipos negativos, esvaziando-os de sentido, muitas vezes funcionou como uma estratégia de resistência das populações negras e talvez essa seja a estratégia usada pelo Whole Wheat Bread em *Broke*. Como um relato em primeira pessoa que desnuda as realidades cotidianas do “eu lírico” da letra, *Broke* desafia em certa medida as narrativas dominantes que frequentemente desumanizam e criminalizam os jovens negros, servindo também como um testemunho das formas complexas e interconectadas de opressão

enfrentadas por esses sujeitos. É, em última análise, um exercício de resistência e autodefinição no qual o narrador tenta recontar sua própria história e rechaçar as narrativas estigmatizantes impostas pela cultura estadunidense.

O medo e a iminência de encarceramento, expressos em *Broke*, são rememorados pelo aroma de pólvora próprio das políticas de Guerra às Drogas nos governos de Nixon e Reagan nas décadas de 1970 e 1980 (Alexander, 2017). Um medo que ainda paira sobre as vidas dos afro-americanos, justificado pelo crescente número de prisões de homens negros, ironicamente intensificadas no governo do primeiro presidente negro da história dos Estados Unidos, Barack Obama (Alexander, 2017, p. 347). Mais que isso: um medo que se presentifica a cada vez que a mídia estadunidense inunda os noticiários com imagens de homens e garotos negros sendo torturados e mortos em plena luz do dia e diante das câmeras. Na história recente dos Estados Unidos, as mortes de George Floyd, Trayvon Martin²⁰⁰, Eric Garner, Michael Brown, Walter Scott e Botham Jean, por exemplo, materializaram a perspectiva de abjeção das masculinidades negras e o projeto necropolítico de eliminação de homens negros reconfigurado na Era Pós-Movimento dos Direitos Civis. São casos emblemáticos que demonstram a indissociabilidade do temor de perda da liberdade e da iminência da morte na constituição das masculinidades negras, tal qual se revela nos enunciados de *Broke*.

Nesse caso, é novamente a noção de necropolítica de Achille Mbembe (2018a) que serve como lente crítica fundamental para compreender o modo como os Estados Unidos, nação definida como democracia liberal, exerce o poder de decidir quem pode viver e quem deve morrer. Especialmente a partir dos anos 1970, tal racionalidade política tem se manifestado nas políticas de segurança pública, no encarceramento em massa e nas execuções extrajudiciais (Alexander, 2017) de homens negros. Longe de ser apenas um dispositivo de controle social, a Guerra às Drogas opera como tecnologia necropolítica de uma vida cotidiana militarizada (Mbembe, 2018a, p. 48), selecionando corpos racializados como alvos legítimos de violência, vigilância e exclusão. É nesse cenário que a figura do homem negro foi convertida em símbolo de uma ameaça a ser contida. Mesmo quando desarmado, rendido ou inocente, é alvo preferencial da polícia. Tal lógica não apenas tolera a morte, mas a antecipa e a naturaliza como

²⁰⁰ O caso do adolescente afro-americano Trayvon Martin, morto a tiros por um homem branco enquanto caminhava por um condomínio na Flórida em 2012, foi uma das motivações da criação do movimento Black Lives Matter em 2013. O movimento ganhou força em 2014, após os assassinatos de outros dois afro-americanos, Eric Garner e Michael Brown, se consolidando como uma das principais forças globais de resistência negra desde então (Bonilla-Silva, 2020, p. 388-389).

destino plausível. A morte pública e televisionada das vítimas mencionadas não é mero desvio do patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense, mas a sua expressão mais fiel.

Broke é uma música que nos lembra que a relação entre encarceramento, racismo, Guerra às Drogas e masculinidades negras nos Estados Unidos é um exemplo de como políticas ostensivamente neutras podem ter impactos profundamente discriminatórios. Ao mesmo tempo, a canção revela a fundamentação necropolítica da nação estadunidense na medida em que expressa o entrelaçamento entre o medo de viver, o risco constante da prisão e a iminência da morte, compondo uma gramática de sobrevivência que marca profundamente as masculinidades negras nos Estados Unidos. Trata-se de uma política da morte que redefine o pertencimento e a cidadania, forjando um regime de exceção permanente no qual as vidas de homens negros são mantidas sob ameaça constante, seja pelo gatilho policial, seja pelas estruturas jurídicas que validam sua eliminação. A necropolítica, nesse contexto, não é apenas ferramenta de administração da morte de corpos negros, mas a inscreve como um componente ordinário da ordem social. Entender essa relação é crucial para qualquer tentativa de compreender a constituição das masculinidades negras e os preconceitos profundamente enraizados na sociedade estadunidense.

5.2 “Don’t tell me what to do” (2011) do Cerebral Ballzy

*Não me diga o que fazer*²⁰¹

Posso mudar de ideia sem alguém tentando me influenciar
Coma isso, compre isso, urine aqui
Ei, vai se foder, cara!
Você não sabe o que é melhor para mim
Eu sei – e mesmo que não saiba, logo irei descobrir
Não me diga o que fazer!

Os intervalos comerciais estão destruindo o meu cérebro
Seus aclamados produtos são pura farsa
Isso está me deixando irado
Principalmente porque não posso escapar
Então não me encare, estou cheio de ódio
Você deveria levar a culpa pela maioria dos meus erros
Pena que eu nunca vi a sua cara
Não me diga o que fazer!
De jeito nenhum! De jeito nenhum!

²⁰¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nVYx6B3L9Fk>. Acesso em: 17 mar. 2025.

Não me diga o que fazer!
Firme! Estou firme!
Não me diga o que fazer!
De jeito nenhum! De jeito nenhum!
Não me diga o que fazer!
Estou firme!

Estamos cansados das suas artimanhas
Estamos cansados das suas imagens
Cansados das suas mensagens
E estamos cansados da sua influência
Vá para a casa do caralho!
Sua existência é um incômodo
Propaganda promovendo idiotas de merda
Não me diga o que fazer!
De jeito nenhum! De jeito nenhum!
Não me diga o que fazer!
Firme! Estou firme!
Não me diga o que fazer!
De jeito nenhum! De jeito nenhum!
Não me diga o que fazer!
Estou firme!²⁰²
(Don't..., 2011, tradução minha).

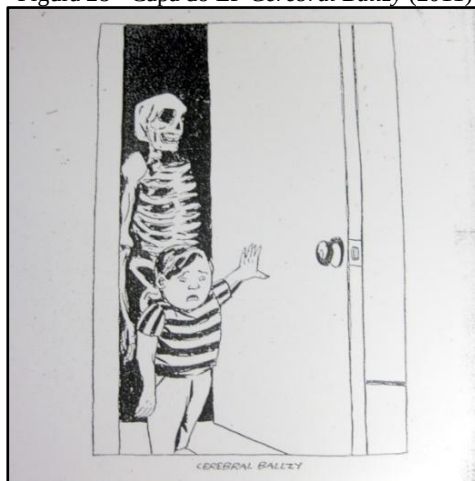
Após emergir nos anos 1970, o punk paulatinamente foi adquirindo feições de uma expressão radical de negação da autoridade e de afirmação da agência e da autodeterminação para grande parte daqueles que a ele aderiram (Bestley, 2016, p.48). *Don't tell me what to do*, faixa que integra o LP *Cerebral Ballzy* (2011) (Figura 28) da banda homônima, é uma música que sintetiza essa perspectiva de insurgência do punk. Isso não somente pela raiva que emana da sonoridade inspirada no *hardcore* oitentista, mas pela mensagem da letra construída como um hino que exalta a independência e a autonomia do sujeito que a enuncia. Trata-se de uma canção que expressa uma masculinidade negra marcada por resistência e autodeterminação, assinalando uma identidade que se posiciona ativamente contra os aparatos simbólicos que assujeitam o homem negro.

Formado em 2008 no distrito do Brooklyn em Nova Iorque (Pattison, 2010, online), o *Cerebral Ballzy* foi um projeto punk liderado pelo vocalista Honor Titus e pelo baixista Melvin

²⁰² "I can turn my head without someone trying to influence me / Eat this, buy this, pee here / Yo, fuck you man / You don't know what's best for me / I do and even if I don't I'll find out soon / Don't tell me what to do! / Commercial breaks got my brains at stake / Your so-called goods are fucking fake / It's making me irate / Mostly 'cause I can't escape / So don't look my way, I'm filled with hate / You should take the blame for most my mistakes, too bad I've never seen your face / Don't tell me what to do! / Not at all! Not at all! / Don't tell me what to do! / Standing tall! I'm standing tall! / Don't tell me what to do! / Not at all! Not at all! / Don't tell me what to do! / Standing tall! / Tired of your gimmicks / And we're tired of your images / Tired of your messages / And we're tired of your influence / Back the fuck up / Your existence is a nuisance / Propaganda propagating fucking douches / Don't tell me what to do! / Not at all! Not at all! / Don't tell me what to do! / Standing tall! I'm standing tall! / Don't tell me what to do! / Not at all! Not at all! / Don't tell me what to do! / Standing tall!" (Don't..., 2011).

Honore, ambos afro-americanos. Completavam o *line-up* (Figura 29) que gravou o LP *Cerebral Ballzy* os guitarristas Mason e Jason Bannon e o baterista Crazy Abe (Babey, 2014, online). Cabe ressaltar que as letras do LP não tratam de temas explicitamente políticos, mas são voltadas para temáticas que envolvem rebeldia, hedonismo e niilismo urbano. De forma geral, o álbum é um manifesto de insatisfação juvenil, combinando letras simples e diretas com um som rápido e enérgico, remetendo a influências de bandas como Black Flag, Circle Jerks, Bad Brains e Minor Threat.

Figura 28 - Capa do LP *Cerebral Ballzy* (2011)



Fonte: Discogs²⁰³.

Figura 29 - Cerebral Ballzy



Fonte: Punk Rock Theory²⁰⁴.

²⁰³ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/357277-Cerebral-Ballzy-Cerebral-Ballzy. Acesso em: 20 mar. 2025.

²⁰⁴ Disponível em: <https://www.punkrocktheory.com/interviews/cerebral-ballzy>. Acesso em: 20 mar. 2025.

No entanto, a letra de *Don't tell me what to do* fornece um retrato de uma masculinidade negra que recusa a imposição de autoridade e resiste contra os mecanismos sociais de disciplinamento autoritário. Esse posicionamento é explicitado logo no mote sugerido pelo título da música: "*Don't tell me what to do!*" ("Não me diga o que fazer!"), um brado que se repete várias vezes ao longo da canção, estabelecendo uma postura decidida de independência e de autonomia do sujeito que a profere.

Essa rejeição a imposições normativas é, imperativamente, uma afirmação de autodeterminação, aspecto que se alinha diretamente com o pensamento de bell hooks (2022), sobretudo em relação às contribuições feitas em "A gente é da hora: homens negros e masculinidade". Em prefácio à edição brasileira da referida obra, o sociólogo Tulio Custódio explica que a questão da autodeterminação é ponto crucial na perspectiva de bell hooks acerca das masculinidades negras, uma vez que essa é a via necessária para a desconstrução dos padrões de masculinidade difundidos pelo patriarcado supremacista branco capitalista. Como expõe o autor, o lugar de uma masculinidade negra autodeterminada como essa que é assinalada pela letra de *Don't tell me what to do* é "[...] o lugar da responsabilidade, do autoconhecimento, do reconhecimento [...] de homens negros que ousam se autodefinir em vez de serem definidos pelos outros" (Custódio, 2022, p. 20).

Essas considerações sintetizam de modo preciso o cerne da proposta de bell hooks sobre as masculinidades negras e a ideia de autodeterminação. A masculinidade negra "da hora", como proposta pela autora, se distingue por um compromisso profundo com a responsabilidade, o autoconhecimento e o reconhecimento pleno de si mesmo. Esse ideal implica em um movimento ativo de autodefinição, no qual os homens negros têm a possibilidade de construir a si mesmos de acordo com suas próprias escolhas e não conforme as imposições externas que os colocam em lugares de vitimização ou de subordinação.

Ainda segundo bell hooks (2019a), na história dos Estados Unidos sempre existiram homens negros que ousaram desafiar os ordenamentos do patriarcado supremacista branco capitalista. A autora remete às suas próprias experiências para exemplificar essas masculinidades negras autodeterminadas, referindo-se a elas como atributos de "[...] homens negros que escolheram estilos de vida alternativos, que questionavam o *status quo*, que se esquivavam do modelo de identidade patriarcal e inventaram a si mesmos" (hooks, 2019a, p. 169).

Lembrando que, se o gênero é um construto social, cultural e relacional, ele não existe de forma isolada, mas se define nas interações, nas normas culturais e nos discursos que

regulam as expectativas sobre masculinidades e feminilidades. Não por acaso, é possível transpor as formulações de Patricia Hill Collins (2016) acerca da autodefinição das mulheres negras para uma análise das masculinidades negras nesse sentido. Para a autora, “autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana” (Collins, 2016, p. 102). Essa noção de autodefinição pode ser aplicada à análise das masculinidades negras ao se examinar como homens negros têm sido historicamente definidos por imagens externas e controladoras que restringem sua agência, identidade e subjetividade. Assim como Collins argumenta que as mulheres negras resistem à desumanização ao reivindicarem a própria autodefinição, os homens negros também podem ser analisados em relação à sua luta contra estereótipos que os posicionam como hipersexualizados, violentos ou socialmente desviantes. Aplicar essa noção às masculinidades negras permite deslocar o foco do comportamento dos sujeitos negros para a dinâmica de poder que estrutura a própria construção das imagens sobre eles. Isso significa investigar como homens negros desafiam ou reproduzem essas definições externas, bem como quais estratégias adotam para afirmar uma identidade que não esteja subordinada aos discursos racistas e coloniais.

Na letra de *Don't tell me what to do*, o vocalista Honor Titus demarca essa postura veemente de autodefinição/autodeterminação por meio dos versos a seguir, declamados sobre uma base *hardcore* e com um tom exasperado de insubordinação:

Posso mudar de ideia sem alguém tentando me influenciar
Coma isso, compre isso, urine aqui
Ei, vai se foder, cara!
Você não sabe o que é melhor para mim
Eu sei – e mesmo que não saiba, logo irei descobrir
Não me diga o que fazer!
(Don't..., 2011. Tradução minha).

Essa passagem da música sinaliza um processo de autodeterminação diante de estruturas que buscam moldar o comportamento e a subjetividade expressa pelo “eu” lírico da canção. O verso inicial (“Posso mudar de ideia sem alguém tentando me influenciar”) sugere resistência à manipulação externa, recusando a tutela da normatividade discursiva que dita condutas e desejos. Já a sequência imperativa apresentada no verso “Coma isso, compre isso, urine aqui” ironiza a onipresença de comandos que regulam até as ações mais elementares da vida cotidiana, evidenciando a padronização imposta pelo capitalismo e seus mecanismos de controle. O insulto abrupto (“Ei, vai se foder, cara!”) não apenas marca um rompimento com essa lógica, mas também explicita a insatisfação visceral com a possibilidade de ter alguém

interferindo na agência sobre a própria existência. Esse sentido se torna ainda mais proeminente com as afirmações feitas nos versos subsequentes ("Você não sabe o que é melhor para mim / Eu sei – e mesmo que não saiba, logo irei descobrir"), que inscrevem o enunciador em uma ética da autonomia, na qual o direito à experimentação e à construção da identidade é reivindicado como inalienável, rejeitando qualquer autoridade externa que presuma definir os limites da experiência individual. Por fim, a sentença final dessa estrofe, sintetizada pelo mote "Não me diga o que fazer!", coloca essa resistência antiautoritária em termos categóricos, fixando um ato de insurgência que reflete tanto a ética transgressora do punk quanto as disputas por reconhecimento e autodeterminação das masculinidades negras, historicamente submetidas a regimes de desumanização, exclusão e controle.

Além de expressar negação à ideia de que os sujeitos negros precisam aderir ou se submeter a padrões de comportamento ou de identidade predeterminados, *Don't tell me what to do* faz uma crítica direta à sociedade de consumo e à manipulação ideológica operada pela publicidade e pelos "intervalos comerciais":

Os intervalos comerciais estão destruindo o meu cérebro
Seus aclamados produtos são pura farsa
Isso está me deixando irado
Principalmente porque não posso escapar
Então não me encare, estou cheio de ódio
Você deveria levar a culpa pela maioria dos meus erros
Pena que eu nunca vi a sua cara
Não me diga o que fazer!
De jeito nenhum! De jeito nenhum!
Não me diga o que fazer!
Firme! Estou firme!
Não me diga o que fazer!
De jeito nenhum! De jeito nenhum!
Não me diga o que fazer!
Estou firme!
(Don't..., 2011. Tradução minha)

O tom combativo e a estrutura reiterativa desses versos não apenas ecoam o *ethos* de transgressão próprio do punk, mas também reafirmam o ideal de masculinidades negras autodeterminadas, desafiando as tentativas históricas de disciplinamento e conformação a padrões preestabelecidos. Esse trecho redireciona a resistência assinalada na letra, mas dessa vez em relação ao controle ideológico exercido pelo consumo e pela propaganda, evidenciando uma sensação de saturação mental por parte do enunciador que expressa repúdio aos dispositivos de propaganda que moldam as subjetividades nas sociedades industriais capitalistas.

O verso "Os intervalos comerciais estão destruindo o meu cérebro" aponta para uma consciência em relação ao caráter invasivo da publicidade, que não apenas promove produtos, mas também estrutura desejos e comportamentos. Nesse sentido, a afirmação "Seus aclamados produtos são pura farsa" se constitui como uma crítica que desmistifica a promessa de satisfação vendida pelo capitalismo, desvelando o vazio por trás da mercadoria. Assim, a frustração se converte em ira: "Isso está me deixando irado / Principalmente porque não posso escapar / Então não me encare, estou cheio de ódio". Nessa passagem o "eu" lírico da letra sugere uma sensação de aprisionamento, na qual a impossibilidade de fugir da lógica mercadológica reforça o sentimento de alienação. Esses versos evocam um estado de tensão permanente, uma raiva acumulada contra um sistema impessoal que controla, mas permanece invisível, evidenciado na linha seguinte que diz "Você deveria levar a culpa pela maioria dos meus erros / Pena que eu nunca vi a sua cara". Aqui, a ausência de um alvo concreto para essa revolta enfatiza a natureza difusa do poder, que atua sem rosto e sem forma definida. A repetição insistente de "Não me diga o que fazer! / Firme! / Estou firme!" reafirma a autonomia e a resistência do enunciador, traduzindo uma postura de enfrentamento e sugerindo que, apesar da pressão esmagadora, a insurgência desse sujeito é persistente.

Embora as questões levantadas nesse trecho da letra não interpelem exclusivamente as masculinidades negras, as pressões para se conformar às exigências mercadológicas podem ser ainda mais perniciosas para os homens negros, pois se somam às expectativas raciais que impõem performances específicas de masculinidade, como a *cool pose*. Esse ideal, que associa os homens negros a uma postura de autoconfiança performática e indiferença calculada (Majors; Billson, 1992, p.4-5), é explorado pelo mercado para vender estilos de vida e produtos, ao mesmo tempo em que limita as possibilidades de expressão subjetiva. Dessa forma, a lógica capitalista não apenas instrumentaliza estereótipos, mas também reforça a ideia de que a masculinidade negra deve ser exibida dentro de moldes previamente definidos, esvaziando sua autonomia e restringindo suas formas de afirmação.

Nesse sentido, as lógicas racializadas que definem quais performances de masculinidade são socialmente aceitas ou desejáveis constroem modelos rígidos de masculinidade negra, associando-as posturas de confiança ostensiva, domínio corporal e resistência emocional, ao mesmo tempo em que esvazia suas dimensões subjetivas. Esses modelos são amplamente explorados pela mídia e pela indústria cultural para interpelar os desejos dos homens negros na cultura estadunidense, constantemente produzindo necessidades que se revelam materialmente em roupas, acessórios e carros e se manifestam simbolicamente em atitudes e formas de se

posicionar no mundo. Assim, as masculinidades negras se tornam mercadoria e, ao mesmo tempo, são capturadas por dispositivos que limitam as possibilidades de autodeterminação, restringindo os modos legítimos de existência e expressão dos homens negros.

Em *Don't tell me what to do* vemos resistência a esse processo, uma vez que a letra da música, a sonoridade e a performance do Cerebral Ballzy produzem sentidos que colocam o homem negro em uma posição de questionamento em relação a ser transformado em “consumidor” de um determinado modelo de masculinidade. Igualmente, esse sujeito não deseja ser transmutado em “mercadoria” no jogo do sistema do capital. Assim como no contexto colonial, as vida negras foram restritas à condição de mercadoria ou de mão de obra, tornadas objeto ou coisificadas (Rodrigues, 2023, p.33-34), a narrativa de *Don't tell me what to do* sinaliza a atualização dessas cenas coloniais no presente histórico e, ao rejeitar a mensagem propagada pela sociedade de consumo, a música demarca um posicionamento contra a imposição de uma identidade inferiorizada ao homem negro, frequentemente construída em torno da ideia de subordinação, incapacidade de agir de forma autônoma e dependência do sistema capitalista branco.

A crítica à propaganda, então, não se restringe a uma recusa genérica ao capitalismo, mas é uma resistência direta às tentativas de subordinação ideológica e cultural que os homens negros enfrentam, sendo tratados como “objetos” na máquina de consumo, sem voz ou autonomia. A assertiva “Seus aclamados produtos são pura farsa” sugere que toda a ideologia por trás da propaganda é uma falsificação, uma tentativa de criar identidades e desejos artificiais.

As estrofes finais de *Don't tell me what to do* servem ainda ao propósito de denúncia do controle ideológico exercido pelo capitalismo, que, através da propaganda e da circulação de imagens hegemônicas amolda e disciplina as subjetividades:

Estamos cansados das suas artimanhas
Estamos cansados das suas imagens
Cansados das suas mensagens
E estamos cansados da sua influência
Vá para a casa do caralho!
Sua existência é um incômodo
Propaganda promovendo idiotas de merda
Não me diga o que fazer!
De jeito nenhum! De jeito nenhum!
Não me diga o que fazer!
Firme! Estou firme!
Não me diga o que fazer!
De jeito nenhum! De jeito nenhum!
Não me diga o que fazer!
Estou firme!
(Don't..., 2011. Tradução minha)

Para os homens negros, essa dinâmica se desdobra de maneira ainda mais intensa, pois suas identidades são frequentemente capturadas e ressignificadas dentro de uma lógica de mercado que lucra com estereótipos racializados. Ao afirmar “estamos cansados das suas imagens” e “estamos cansados das suas mensagens”, a letra não apenas expressa um esgotamento do sujeito que a narra, mas evidencia um desejo de ruptura com um ciclo de representações pré-fabricadas. A frustração manifesta-se de forma direta e agressiva, rompendo com a passividade que a publicidade pressupõe no consumo das narrativas que impõe.

Além disso, essa recusa converge com um ato de desobediência epistêmica, no sentido de que questiona não apenas a economia da visibilidade imposta pelo capitalismo, mas também a própria autoridade de quem detém o poder de definir o que deve ser visto e como deve ser interpretado. O uso de uma linguagem ríspida e de confronto no verso “sua existência é um incômodo” sugere uma inversão subversiva da lógica normativa: no lugar de serem os sujeitos negros aqueles que incomodam e precisam ser disciplinados pelo sistema, é o próprio sistema que se torna um estorvo para sua autonomia. Dessa maneira, a canção constrói um espaço de resistência em que a autodeterminação das masculinidades negras não se dá apenas pela rejeição da influência mercadológica, mas também pela afirmação de uma subjetividade que se posiciona ativamente contra o aparato simbólico que a tenta submeter.

No encadeamento final, a música adquire tonalidades mais agressivas, com a performance vocal de Honor Titus se tornando mais crua e agressiva e andamento da música ficando ainda mais rápido. Nesse trecho, a intercalação do mote da letra – Não me diga o que fazer! – com a repetição das afirmações “Firme! Estou firme!” e “De jeito nenhum! De jeito nenhum!” funciona como uma afirmação de poder pessoal e resistência contra as expectativas externas. No que diz respeito às masculinidades negras, essa expressão tem um peso simbólico significativo, pois se opõe à ideia de fraqueza e subordinação historicamente atribuídas aos homens negros na cultura ocidental. Ao se afirmar como alguém que “está firme”, o “eu” lírico rejeita a visão dominante do homem negro como vítima ou como sujeito subordinado ao poder branco e patriarcal.

Aqui as declarações de cansaço em relação às estratégias de dominação e controle, o léxico insultuoso explícito, a negação da disciplina e a postura de resistência ativa exposta nos versos “Não me diga o que fazer! / Firme! Estou firme! / Não me diga o que fazer! / De jeito nenhum! De jeito nenhum! / Não me diga o que fazer! / Estou firme!” funcionam como afirmações categóricas de autonomia e resistência. A negativa reiterada, combinada com a

cadência acelerada dessa parte final da música, reforça a ideia de um sujeito que se recusa a ser controlado, categorizado ou reduzido a um papel passivo dentro da estrutura social. O tom desafiador não apenas rejeita a imposição de normas externas, mas também informa uma disposição para reivindicar espaço e autodeterminação.

O elemento de autodeterminação que se revela na faixa *Don't tell me what to do* também emerge nas declarações do vocalista Honor Titus. Ao ser questionado sobre como poderia definir o trabalho do Cerebral Ballzy, o *frontman* se referiu à banda como motivada por uma filosofia “sem barreiras”. Em uma matéria jornalística intitulada “Cerebral Ballzy: Day of the Underdogs” publicada pela revista DIY, destacado veículo musical do Reino Unido, a ideia de manter uma estética fixa ou de ceder às expectativas externas é rejeitada pelo vocalista:

Embora nosso primeiro disco seja muito referencial, sinto que nossas influências carregam não apenas um som, mas uma ideia; bandas como The Velvet Underground e Bad Brains – respeitamos profundamente essas bandas, e elas vêm de um lugar de emoção genuína. Nunca houve barreiras para nós, porque simplesmente fazemos o que queremos (Jamieson, 2014, online. Tradução minha).

Não por acaso, quando enfatiza que as influências da banda não se restringem a uma sonoridade específica, mas a uma ideia, Titus desloca o foco da mera reprodução estilística para uma ética de autenticidade e de autonomia criativa. Apesar de não colocar isso explicitamente, a menção às bandas Velvet Underground e Bad Brains, grupos que, cada uma a seu modo, desafiaram convenções sonoras e sociais, indica uma identificação com uma diversidade de fontes de influência, além de assinalar um processo de identificação que está em constante fluxo. A recusa em estabelecer barreiras para as práticas que envolvem a música do Cerebral Ballzy dialoga com a perspectiva de que as masculinidades negras não se definem segundo categorias fixas ou expectativas pré-estabelecidas, recusando, assim, o papel historicamente atribuído ao homem negro como um sujeito cuja criatividade e agência são reguladas pelo olhar branco.

Outro elemento importante a ser considerado na análise de *Don't tell me what to do* diz respeito à linguagem violenta que a estrutura. Mais que mero agrupamento de expressões de baixo calão ou de simples manifestação de ódio gratuito, o vocabulário agressivo usado pelo Cerebral Ballzy na canção expressa uma violência de ruptura, um exercício que expressa um esforço de descolonização da mentalidade, identidade e subjetividade do homem negro que a performa. Como bem ensina Grada Kilomba, esse é um processo que diz respeito à “conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia” (2020, p.224).

O referido processo se reflete nas reencenações cotidianas da dominação colonial no presente histórico e a linguagem violenta de *Don't tell me what to do* demarca um impulso de libertação e autonomia do homem negro. Se, como ensina Fanon, a violência foi a práxis absoluta de resistência dos povos colonizados (2022, p. 82), no campo simbólico o discurso violento difundido pelo Cerebral Ballzy é articulado como uma estratégia de reversão da subordinação imposta pela colonialidade no presente. Nessa perspectiva de violência de ruptura, a narrativa da canção não apenas representa resistência à opressão, mas uma retomada incisiva da identidade autodeterminada do homem negro, reerguendo uma relação desse sujeito consigo mesmo, algo histórica e sistematicamente negado pela lógica da colonialidade.

Desse modo, a violência que perpassa os enunciados de *Don't tell me what to do* não deve ser tomada como algo fechado em si mesmo, mas como aspecto indispensável de um processo de libertação e recuperação do homem negro. Nesse sentido, a violência simbólica da letra, muito mais que uma expressão de simples belicosidade, constitui estratégia de descolonização do ser e de afirmação da identidade do homem negro. Sobre isso, de acordo com Fanon, no contexto histórico das relações coloniais no século XX, a retomada de autonomia e superação da subordinação instituída pelo colonizador tem como caminho inevitável a violência, já que “a violência do regime colonial e a contraviolência do colonizado se equilibram e se respondem numa homogeneidade recíproca extraordinária” (2022, p.85).

A possibilidade de analisar *Don't tell me what to do* a partir de tal perspectiva decorre da atemporalidade dos efeitos da colonização na organização do patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense, onde as reencenações do passado colonial se processam cotidianamente. Ao expressar violentamente uma recusa a ser definida por uma perspectiva de inferiorização e subordinação ao patriarcado branco, a letra manifesta um ato de descolonização e resistência de sujeito que se volta contra a opressão e reage contra os traumas de um passado colonial que está sempre coincidindo com o presente (Kilomba, 2020, p.29). Assim, a violência de ruptura que emerge na canção ultrapassa a simples destruição, indicando uma ressignificação profunda da masculinidade negra a partir de sua mediação através da cultura punk.

Em suma, a letra de *Don't Tell Me What to Do* evidencia como o punk pode servir como um veículo para a afirmação de masculinidades negras autodeterminadas/autodefinidas, insurgindo contra os dispositivos de controle que buscam conformar identidades a padrões normativos. Ao longo da canção, a recorrência do imperativo de recusa e a rejeição às imposições externas articulam uma postura de resistência que ultrapassa o campo do discurso e se traduz em uma reivindicação prática de autonomia. Dessa forma, a composição do Cerebral

Ballzy não apenas ressoa com a tradição contestatória do punk, mas também se insere em um debate mais amplo sobre raça, masculinidade e agência, evidenciando como essas intersecções podem produzir espaços de elaboração e de disputa de subjetividades negras na contemporaneidade.

5.3 “Scum” (2015) do Minority Threat

*Escória*²⁰⁵

Ninguém quer ouvir o que você diz
Você ataca as mulheres e acha que está tudo bem
Você trata todas elas como troféus
Você é a escória da Terra! (4x)

Seu predador escroto, você acha que está tudo bem?
Um dia alguém vai te colocar no seu lugar²⁰⁶
(Scum, 2015. Tradução minha).

Scum, música do quarteto *hardcore* Minority Threat, originário de Columbus, Ohio, articula em sua curta letra uma crítica contundente aos comportamentos baseados nos padrões de comportamento orientados pela masculinidade falocêntrica patriarcal. Em primeiro lugar, a canção é uma expressão dos posicionamentos da banda quanto a questões de gênero, contrários à objetificação das mulheres que, dentro da normatividade sexista, são percebidas como “troféus” ou “prêmios”, corpos objetificáveis à espera de serem conquistados. De maneira notável, *Scum* e outras faixas do álbum *Culture Control*, lançado em 2015 pela Head2Wall Records²⁰⁷, indicam que, como forma de expressão cultural, a música tem desempenhado um papel crucial na articulação e reflexão sobre questões sociais, incluindo as dinâmicas de poder, identidade de gênero e, no presente caso, a construção de masculinidades negras contranormativas.

Nos Estados Unidos, o estudo das masculinidades tem se aprofundado na análise de comportamentos e atitudes masculinas, destacando as formas como elas são construídas,

²⁰⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xOEplBeeN2U> . Acesso em: 15 dez. 2023.

²⁰⁶ No one wants to hear what you say / You prey on women and think it's okay / You treat them all like trophies / You are the scum of the Earth / You predatory fuck, you think this is okay / One day someone's going to put you in your place (Scum, 2015).

²⁰⁷ Disponível em: <<https://www.head2wallrecords.com/minority-threat>> . Acesso em: 23 mai. 2024.

perpetuadas e desafiadas, a exemplo dos estudos de Elijah Anderson (1999), Roderick A. Ferguson (2004), Mark Anthony Neal (2015), Ronald L. Jackson II (2006), Tommy J. Curry (2017), Kiese Laymon (2018), bell hooks (2022) e outros não menos importantes. *Scum*, que critica de modo veemente os comportamentos predatórios e misóginos, se alinha a um crescente movimento de resistência contra a chamada masculinidade “tóxica”, uma forma de masculinidade caracterizada pela dominação, agressividade e desrespeito às mulheres. A letra denuncia explicitamente a conduta de homens que objetificam e instrumentalizam o sexo feminino, agindo com uma sensação de impunidade. Esse tipo de comportamento reflete a masculinidade hegemônica (Connell; Messerschmidt, 2013), um conceito teórico que se refere à forma culturalmente exaltada de ser homem, que subordina outras formas de masculinidade e feminilidade.

A crítica apurada presente em *Scum* não só condena tais atitudes, mas também sugere uma retribuição iminente, um ajuste de contas moral onde o perpetrador de violência de gênero será finalmente confrontado e responsabilizado. Ao situar essa letra no contexto dos estudos sobre masculinidades nos Estados Unidos, pretendo explorar como a música se torna uma ferramenta potente para desafiar normas sociais nocivas e promover uma conscientização mais ampla sobre os impactos da masculinidade “tóxica”.

Figura 30 - Minority Threat



Fonte: Columbus Monthly²⁰⁸.

O Minority Threat é uma banda de sonoridade *hardcore/punk* formada pelos afro-americanos Jordan Byrd (Vocal), Winston Hightower (baixo), Darrell Chess (guitarra) e Antonio Foushee (Bateria) (Figura 30). Os membros também integram outras bandas da cena

²⁰⁸ Disponível em: <https://www.columbusmonthly.com/story/entertainment/music/2015/11/04/concert-preview-minority-threat-keeps/23000188007/>. Acesso em: 16 mai. 2024.

de Columbus como Colors, Northern Windows e Yuze Boys (Staff, 2016, online). Na última década, a banda tem chamado atenção no cenário punk estadunidense por suas músicas agressivas, bem executadas e pelas letras fortemente calcadas em questões políticas, refletindo temáticas de injustiça social, racismo e resistência. Embora ainda não seja um grupo tão amplamente documentado quanto outras bandas icônicas do *hardcore/punk* de Ohio e dos Estados Unidos como um todo, o Minority Threat tem promovido um impacto bastante significativo na cena punk underground estadunidense, seja em razão dos *riffs* rápidos, batidas intensas de bateria e vocais gritados, seja por seguir a tradição do punk como uma forma de expressão política e resistência radical.

O nome da banda é um jogo de palavras com Minor Threat, a banda seminal de *hardcore/punk* originária de Washington, D.C., que também era conhecida por seus posicionamentos políticos radicais. As pautas defendidas pelo grupo ficam evidentes desde a escolha do nome, uma referência à percepção de que as minorias (sejam elas étnicas, raciais, sociais ou de outro tipo) são frequentemente vistas como uma ameaça pelo *status quo*. Eles podem estar usando esse nome para destacar e criticar essa percepção e chamar a atenção para as injustiças e desigualdades enfrentadas por essas comunidades. Uma outra interpretação para o nome da banda pode estar relacionada ao empoderamento, indicando que as minorias têm poder e voz para desafiar e resistir às opressões e injustiças sistêmicas. No entanto, fica claro que ao usar esse nome os integrantes da banda estão afirmando suas identidades e a missão de confrontar as inúmeras formas de opressão com as quais têm que lidar cotidianamente como homens negros. Como definido na reportagem intitulada *We Should Be Hopeful About Metal's Future*, publicada no portal Noisey, a música do Minority Threat funciona como “uma dose de *hardcore* político feroz para ajudar a alimentar a sua raiva e criar uma trilha sonora para a luta diária contra o racismo, o capitalismo, o patriarcado e a supremacia branca, é isso” (Kelly, 2018, online, tradução minha, grifo da autora).

Até o presente, o Minority Threat divulgou quatro gravações oficiais: uma *demo* digital autointitulada (2015) e as cassetes *Live at the Legion of Doom* (2015), *Culture Control* (2015) e *Minority Threat* (2018). *Scum*, a música aqui analisada, é uma das faixas do lado A de *Culture Control*, cassete que apresenta ainda as canções *Protect And Serve*²⁰⁹, *Leech*²¹⁰ e

²⁰⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UP8Vdb3kw84>. Acesso em 24 mai. 2024.

²¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4XmZXZgDuUQ>. Acesso em 24 mai. 2024.

*Whitewashed*²¹¹ no mesmo lado e *Pay To Live*²¹², *Pit Hero*²¹³ e *Who*²¹⁴ do lado B. As músicas dessa fita cassete, um de seus lançamentos de maior repercussão, mantêm a abordagem crua e direta das demais gravações do *Minority Threat*, com canções que tratam de temas como injustiças sociais, racismo, desigualdade e resistência negra de maneira raivosa e provocativa. Elas declaram rechaço ao controle cultural, político e social imposto pelas instituições dominantes do patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense. Nas sete faixas curtas – mas vigorosas – o quarteto de Columbus dirige suas ácidas críticas a tudo e todos, seja a violência policial (*Protect and Serve*), sejam questões de apropriação cultural com o ácido e libertador discurso de *Whitewashed*, onde Jordan Byrd vocifera “Vocês querem tirar a nossa cultura, mas não conseguem aceitar a nossa pele” (Downing, 2024, online).

Os alinhamentos político-ideológicos da banda, em especial no que tange à luta antirracista, vão sendo evidenciados através das motivações de seus membros para a formação do grupo: “A morte de Michael Brown²¹⁵ meio que os uniu para começar essa nova banda. Sua urgência em falar sobre situações como racismo e questões sociais os levou a criar declarações tão fortes e importantes em todas as suas músicas” (Staff, 2016, online, tradução minha). A sensibilidade para a questão do crescente número de assassinatos de jovens negros nos Estados Unidos emerge em entrevista concedida à revista eletrônica *Columbus Monthly*²¹⁶: “Me lembro de assistir a um webcast ao vivo [dos protestos em decorrência do assassinato de Brown em Ferguson] ... e chorar” (Downing, 2024, online).

Seu ativismo antirracista e de oposição à brutalidade policial também é atestado pelo franco suporte a movimentos como o *Movement for Black Lives*. No ano de 2020, participaram da coletânea *Shut it Down: Benefit for the Movement for Black Lives* (Figura 31), compilação digital organizada por Flora Lucini, mulher negra brasileira radicada em Nova Iorque e

²¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NyaETFLrAOY>. Acesso em 24 mai. 2024.

²¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4D9nTzO1CII>. Acesso em 24 mai. 2024.

²¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r2zgd6aezEo>. Acesso em 24 mai. 2024.

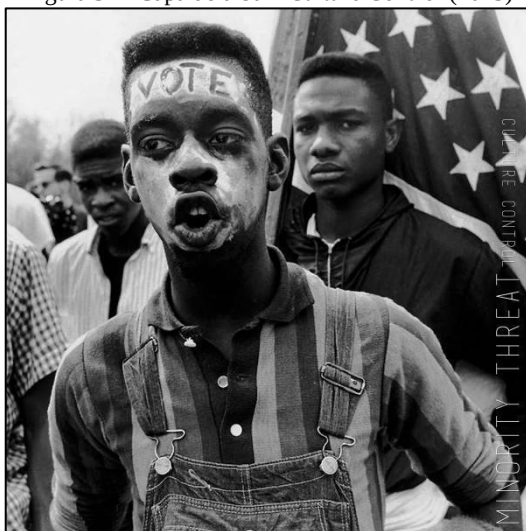
²¹⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u96i6U_PGL4. Acesso em 24 mai. 2024.

²¹⁵ Michael Brown, um jovem afro-americano de 18 anos, foi morto a tiros pelo policial branco Darren Wilson em 9 de agosto de 2014. Brown estava desarmado, não tinha antecedentes criminais e os relatos oficiais sobre as circunstâncias do incidente são contraditórios. A situação gerou uma onda de protestos da comunidade afro-americana em Ferguson (MO), cidade onde o fato ocorreu. “Apesar das investigações do promotor distrital do condado de St. Louis e do Departamento de Justiça dos Estados Unidos, o policial nunca foi indiciado pelo crime. A família de Michael Brown entrou com uma ação por homicídio culposo contra a cidade de Ferguson, resultando em um acordo de US\$ 1,5 milhão em 2017. Em 30 de julho de 2020, o promotor do condado de St. Louis anunciou que seu escritório havia realizado uma revisão adicional de cinco meses do caso, mas não iria acusar o policial envolvido” (Libraries, 2015, online).

²¹⁶ Disponível em: <https://www.columbusmonthly.com/story/entertainment/music/2015/11/04/concert-preview-minority-threat-keeps/23000188007/>. Acesso em 24 mai. 2024.

negro nas décadas de 1950 e 1960²²⁰. Atrás dele, é possível ver outros jovens negros, eles têm expressões faciais sérias. Um deles porta uma bandeira dos Estados Unidos. Trata-se de um registro de uma das Marchas de Selma a Montgomery, feita pelo fotógrafo Bruce Davidson²²¹ no estado do Alabama em 1965, durante as ebulições do Movimento dos Direitos Civis (Wiley, 2019, online). Desse modo, pode-se afirmar que a imagem representa o postulado de cidadania e inclusão para a população negra dos Estados Unidos.

Figura 32 - Capa do álbum *Culture Control* (2015)



Fonte: Discogs²²².

²²⁰ Ao mesmo tempo em que as lutas históricas da população negra estadunidense pelo direito ao voto indicam a masculinidade negra como frequentemente ligada à resistência e à busca por justiça social, elas também foram cenário de muitas contradições no campo das relações de gênero. Como bem explica Santos (2019), após a Guerra de Secessão, as elites patriarcais brancas dos Estados Unidos usaram variadas estratégias pela manutenção dos próprios privilégios. Se por um lado os industriais republicanos do Norte saíam em defesa do sufrágio masculino negro, isso não significava que estavam dispostos a conceder privilégios masculinos patriarcais aos homens negros. De modo análogo, os democratas latifundiários e escravocratas, grupo hegemônico no Sul, apoiavam o voto feminino sem, no entanto, ampliar os privilégios masculinos às mulheres brancas (Santos, 2019, p. 80). Abolicionistas negros como Frederick Douglass, mesmo na posição de críticos e denunciantes do racismo do movimento sufragista feminino nos Estados Unidos, pensavam no voto como uma prerrogativa exclusiva de homens negros. Em meio ao cenário descrito, as mulheres negras permaneceram no derradeiro nível da escala de desumanização. Santos elucidou isso com maior propriedade: “Enquanto ‘Sambo’ se preocupava em deixar de ser uma criança bestial e bizarra para ser um homem forte e racional o suficiente para enfrentar a hegemonia do poder da branquitude neocolonial masculina, as mulheres negras eram condenadas ao inferno da negligência” (2019, p. 82).

²²¹ Davidson foi destacado pelo jornal *New York Times* para registrar a missão dos *Freedom Riders* (Viajantes da Liberdade) no sul dos Estados Unidos durante o Movimento dos Direitos Civis. A foto da capa de *Culture Control* se inscreve nesse contexto. Os Viajantes da Liberdade eram ativistas que se opunham à segregação racial, buscando a aplicabilidade das decisões antissegregacionistas promulgadas pela Suprema Corte dos Estados Unidos e, mesmo sendo um grupo pacifista, entrando em confronto com membros de organizações como a Ku Klux Klan. “Esses jovens heróis dos direitos civis alcançaram grandes progressos rumo a uma América menos dividida racialmente” (Mintz, 2021, online).

²²² Disponível em: <https://www.discogs.com/master/1041641-Minority-Threat-Culture-Control>. Acesso em: 16 mai. 2024.

Algumas perguntas podem ser feitas em relação ao fato de o jovem negro em destaque na imagem(Figura 32) ter sua face pintada de branco: Que tipo de performance seria essa? Estaria esse jovem performando uma resposta às racistas e ofensivas atuações teatrais de *blackface*, nas quais atores brancos caricaturavam negros como forma de entretenimento baseado em estereótipos raciais desde antes da Guerra de Secessão? (Bean, 1996, p. 15). É preciso não se precipitar fazendo possíveis juízos superficiais a partir do que é visto na imagem. Uma performance assim não se trata de simples inversão da lógica racista que caracteriza o *blackface*, inclusive em razão de não ser possível que sujeitos racializadas operem qualquer “inversão” ou “reversão” do racismo.

Uma vez que as estruturas sociais produzem e naturalizam constantemente as desigualdades políticas, econômicas e jurídicas (Almeida, 2019, p. 50), a hegemonia branca é sempre reafirmada. Assim, por um período de mais de um século, a nefasta tradição dos menestréis com rostos pintados de preto inundou as estruturas sociais e culturais dos Estados Unidos com estereótipos como o *Zip Coon* e o *Jim Crow*, impondo prejuízos que se tornaram chagas abertas nas representações de pessoas negras até o tempo presente. As pesquisas de Nowatzki (2010), Johnson (2012) e Sammond (2015) elucidam que as performances desses menestréis, conhecidas como *blackface*, baseavam-se em práticas teatrais nas quais atores brancos pintavam seus rostos de preto, exibindo interpretações exageradas e estereotipadas de pessoas negras nos Estados Unidos. Ao longo do século XIX, o *blackface* se disseminou na cultura estadunidense e rapidamente se tornou o entretenimento de massa mais popular do país (Bean, 1996, p. 15), mesmo sendo uma prática abertamente degradante da imagem de pessoas negras. A filósofa Djamila Ribeiro auxilia em uma contextualização, compreensão dos significados e implicações históricas da prática do *blackface* na história dos Estados Unidos. Como assinala a autora,

Para entender quão ofensivo isso é, se faz necessário compreender o contexto e a história do *blackface*. De acordo com o site History of Blackface, a prática começou quando homens brancos se caracterizavam de homens negros escravos ou livres durante a era dos shows dos menestréis (1830-90). Essas caricaturas se tornaram fixas no imaginário americano, reforçando estereótipos. Comediantes faziam sucesso apresentando para um público formado por aristocratas brancos personagens estereotipados de pessoas negras com o intuito de ridicularizá-las. Além de pintar o rosto de preto, eles pintavam exageradamente a boca de vermelho para chegar a uma “representação ideal” do que julgavam ser o negro. Essa prática ganhou espaço no cinema no início do século XX. Como exemplo, temos o filme *O nascimento de uma nação*, de Griffith. O primeiro filme falado da história, *O cantor de jazz*, de 1927, também se utilizou dessa prática para que o ator branco Al Johnson interpretasse um jovem cantor negro de jazz (Ribeiro, 2018, p. 41).

Desse modo, considerando os significados e a história do *blackface*, é possível inferir que o jovem negro na capa de *Culture Control* não tem o rosto pintado de branco para meramente “inverter” a lógica degradante iniciada nos shows de menestréis nos Estados Unidos do século XIX e persistente até a era do Movimento dos Direitos Civis. O fato de ele ter a palavra *vote* escrita na testa revela, ainda, um ato performativo de resistência e reivindicação. Portanto, se existe alguma inversão na estratégia adotada, ela se dá no domínio do simbólico. A performance do garoto negro na capa do álbum aparentemente retoma uma prática artística que faz um jogo e subverte os costumes e significados culturais da branquitude estadunidense. Essa prática, não por acaso conhecida como *whiteface* (rosto branco), tem uma tradição tão longeva quanto a do *blackface* e tem sido usada por afro-americanos para simbolicamente colocar do avesso a ordem racial e cultural dos Estados Unidos da América, questionando tais estruturas. Quanto a isso o estudo de Marvin McAllister, intitulado *Whiting Up: Whiteface Minstrels & Stage Europeans In African American Performance*, explica que o *whiteface* pode ser definido como

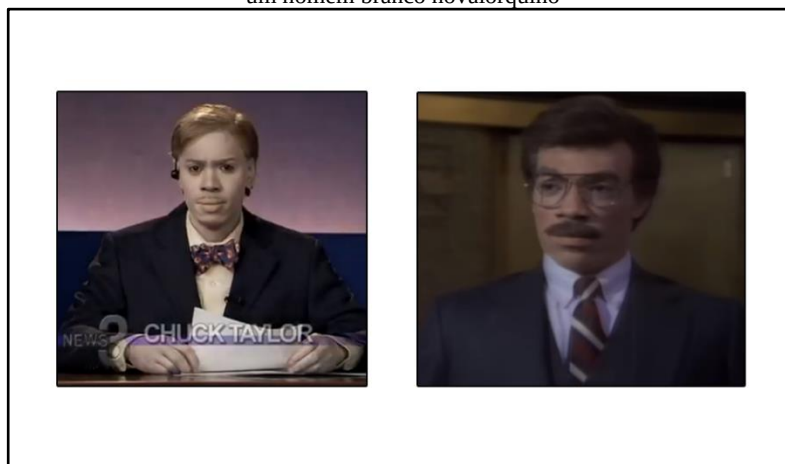
Uma performance social extrateatral em que pessoas de ascendência africana se apropriam de gestos, vocabulário, dialetos, vestimentas ou prerrogativas sociais identificadas como brancas. Sintonizados tanto com a classe quanto com a raça, os menestréis *whiteface* muitas vezes satirizam, parodiam e interrogam representações privilegiadas ou autorizadas da branquitude. (2011, p. 2, tradução minha, grifo meu).

Através do que coloca McAllister, compreende-se que os menestréis *whiteface* faziam ácidas críticas às contradições, injustiças e incongruência provenientes da hierarquização racial que historicamente ordena a nação estadunidense. Desde o século XVIII até o presente histórico, em uma variedade de performances, esses menestréis negros ridicularizaram o racismo, se apropriando e corporificando múltiplos aspectos demarcadores da branquitude com vistas a criticá-la. Como bem observou McAllister, o ator e dramaturgo afro-americano Robert Allen Cole Jr., conhecido como Bob Cole, no auge da popularidade das performances de *blackface* nos Estados Unidos, inverteu a máscara de menestrel e criou o personagem Willie Wayside, um vagabundo branco. Para a caracterização de Willie Wayside, personagem principal do musical negro independente *A Trip to Coontown* (1897), Cole pitava seu rosto de branco e usava uma barba ruiva. De modo satírico, seu personagem trajava sobretudo esfarrapado, lenço fino e barba desalinhada, criando uma figura de pouca sorte, mas engraçada (McAllister, 2011, p. 86).

Não obstante, os traços estilísticos e os padrões representacionais do *whiteface* emergiram em diversos outros períodos da história dos Estados Unidos. Desde que Bob Cole,

no apagar das luzes do século XIX, subverteu os simbolismos e os estereótipos disseminados pela tradição do *blackface* com seu personagem Willie Wayside, outros artistas afro-americanos têm se utilizado de estratégias semelhantes para afrontar o racismo de maneira cômica e ácida. Os comediantes Eddie Murphy e Dave Chappelle (Figura 33) são dois proeminentes e populares exemplos dos usos do *whiteface* em épocas mais recentes.

Figura 33 - Dave Chappelle caracterizado como o âncora Chuck Taylor no noticiário fictício News 3 e Eddie Murphy como um homem branco novaiorquino



Fontes: Youtube²²³ e Critical Media Project²²⁴.

No programa *Chappelle's Show*, exibido entre 2003 e 2006 pelo canal Comedy Central, Chappelle frequentemente se utilizou do *whiteface* na produção de esquetes que satirizavam e criticavam a sociedade estadunidense, especialmente no que diz respeito às relações raciais. Um dos personagens, o âncora jornalístico Chuck Taylor, era interpretado por Chappelle caracterizado com pele maquiada em tom claríssimo, usando perucas loiras ou roupas popularmente associadas a estereótipos de pessoas brancas²²⁵ nos Estados Unidos (Zakos, 2009, p. 41). O uso do *whiteface* por Chappelle destacava os absurdos e as hipocrisias comuns nas atitudes raciais dos brancos nos Estados Unidos. Ao se apropriar dessas características, Chappelle invertia simbolicamente a lógica do *blackface*. Com o *whiteface*, o comediante expunha e criticava os estereótipos brancos e a dinâmica hierárquica racial de maneira cômica, no entanto incisiva. A popularidade do programa de Chappelle permitiu que se abrisse um diálogo sobre as questões raciais persistentes nos Estados Unidos.

²²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FV7X48vxUYE>. Acesso em: 26 mai. 2024.

²²⁴ Disponível em: <https://criticalmediaproject.org/eddie-murphy-white-like-me/>. Acesso em: 26 mai. 2024.

²²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FRZN7IzvCVs>. Acesso em: 26 mai. 2024.

Nos anos 1980, o ator Eddie Murphy fez uma interpretação emblemática de um homem branco em um esquete no programa *Saturday Night Live* (SNL)²²⁶. O esquete se tornou uma peça célebre da comédia nos Estados Unidos e um dos exemplos mais conhecidos do uso de *whiteface* para criticar e satirizar questões raciais e sociais. *White Like Me*, o esquete em questão, foi ao ar no ano de 1984, enquanto Eddie Murphy estrelava o SNL. Neste esquete, Eddie Murphy se caracteriza como homem branco procurando pela experiência de saber como é viver nos Estados Unidos enquanto uma pessoa branca. Na ocasião, o ator passou por uma transformação completa, usando maquiagem branca na pele, peruca de cabelo liso e roupas que remetem a estereótipos associados a homens brancos da classe média estadunidense. Ele vai narrando sua experiência ao mesmo tempo que explora diferentes situações cotidianas, como pegar ônibus, ir ao banco e comprar um jornal numa banca de revistas. Em cada uma das situações, ele nota a diferença de como é tratado de maneira muito mais polida quando está disfarçado de branco se comparado com quando aparece publicamente em sua condição racial de homem negro.

No esquete o humor é usado para abordar o racismo estrutural e os privilégios de que usufruem as pessoas brancas nos Estados Unidos. Por exemplo, Murphy, enquanto caracterizado como homem branco, recebe gratuitamente um jornal em uma loja quando o atendente nota que não há mais ninguém nas imediações. Em outra cena, ele se dirige a um banco e, sem precisar apresentar garantias ou documentos, o gerente lhe oferece uma quantia considerável como empréstimo, apenas porque ele é um homem branco.

Nota-se, portanto, que essas apropriações da brancura, que são ao mesmo tempo cômicas e incisivas, subvertem, nos níveis racial e performativo, os campos representacionais da branquitude e da masculinidade hegemônica. Nessa perspectiva, artistas afro-americanos como Eddie Murphy e Dave Chappelle ressignificam modelos de branquitude e criticam o “ser homem” branco em ações de resistência (Zakos, 2009, p. 42).

Feitas essas reflexões, convém observar que essas são apenas algumas das possibilidades interpretativas acerca da capa de *Culture Control*. No entanto, os elementos que tangenciam a imagem do jovem afro-americano com o rosto pintado de branco na capa da fita cassete (a letra de *Scum*, outras letras da banda com temáticas de resistência antirracista e as posições políticas declaradas pela banda) permitem fazer tal inferência. Ao ser analisada através do prisma da prática teatral do *whiteface*, essa imagem revela camadas de um ato performativo

²²⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l_LeJfn_qW0&t=121s . Acesso em: 26 mai. 2024.

de resistência, reivindicação e crítica às estruturas históricas e culturais que operam a negação de direitos à população afro-americana.

Colocando os elementos da imagem sob o prisma analítico do gênero, observa-se a informação de outras possibilidades para a produção da masculinidade. A concomitância de uma perspectiva de resistência e de luta em corporeidades masculinas negras pode pressupor a potencialidade de produção de masculinidades críticas ou reflexivas, que podem negar os modelos masculinos de socialização tradicionais ou hierárquicos (Bento, 2015, p. 92). Essa mensagem certamente perpassa a escolha feita pelo Minority Threat por esta imagem para a capa de *Culture Control*, uma vez que a masculinidade negra aqui é representada como diretamente ligada à ação política e ao engajamento cívico da era do Movimento dos Direitos Civis. Nesse sentido, é possível apontar a resistência ativa contra a opressão racial como aspecto indispensável à reconstrução e redefinição das masculinidades negras em bases contranormativas, contra-hegemônicas e antissexistas. Na imagem, os jovens exibem posturas que ao mesmo tempo expressam vulnerabilidade e poder. O ato de protesto é uma forma de reivindicação de espaço e voz, desafiando as narrativas opressivas que tentam silenciá-los. Ou seja, se a masculinidade negra é frequentemente performada em resposta às expectativas sociais e culturais, assumir posturas combativas pode ser uma via para ressignificar criticamente a masculinidade. Como bem ensina bell hooks,

Transformar as representações de homens negros deve ser uma tarefa coletiva. Pessoas negras comprometidas com a renovação da luta pela libertação, pela descolonização das mentes negras, estão totalmente conscientes de que devemos nos opor à dominação masculina e trabalhar para erradicar o machismo. Há mulheres e homens negros trabalhando juntos para fortalecer a nossa solidariedade. [...] Se homens e mulheres negras levarem a sério a convocação de Malcolm X de que devemos trabalhar pela nossa libertação “fazendo tudo o que for preciso”, então devemos estar dispostos a explorar a forma como o feminismo, como crítica ao machismo, como um movimento para acabar com o machismo e com a opressão machista poderiam ajudar em nossa luta por autodefinição. Coletivamente, podemos romper com a masculinidade patriarcal sufocante e ameaçadora imposta aos homens negros e criar visões férteis para uma masculinidade negra reconstruída que pode dar aos homens negros formas para salvar suas vidas e as de seus irmãos e irmãs de luta (2019a, p. 209).

O uso de uma fotografia feita em uma era de movimentos que buscavam conquistar direitos, aniquilar a segregação racial e a discriminação contra os afro-americanos remete às permanências históricas do racismo nos Estados Unidos. Embora as formas declaradas e legalizadas de racismo tenham sido publicamente combatidas por meio de leis de direitos civis e outros mecanismos, as formas mais sutis e institucionais de racismo ainda são prevalentes (Bonilla-Silva, 2022). Essa iconografia revela que, na perspectiva dos integrantes do Minority

Threat, o anseio por igualdade racial continua sendo parte fundamental da agenda de lutas sociais nos Estados Unidos, uma vez que a nação estadunidense ainda se sustenta sobre os pilares do patriarcado supremacista branco capitalista imperialista.

Dentro da polissemia que perpassa a imagem da capa de *Culture Control*, ela pode ser referida como um potente testemunho visual da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. Em concordância com os posicionamentos político-ideológicos do Minority Threat, a imagem sintetiza o espírito de resistência do Movimento dos Direitos Civis como um símbolo de igualdade, justiça, autodefesa e autodefinição. Os elementos contidos na imagem reforçam as mensagens antirracistas das letras da banda e afirmam que a luta por direitos civis é uma luta do presente, já que a população afro-americana – e a população negra de todo o mundo – permanece vivendo em um período no qual a consciência do próprio extermínio intencional está em todos os lugares (Lorde, 2019, p. 179).

Embora os sentidos e significados da imagem da capa de *Culture Control* não possam ser acessados em sua totalidade, certamente ela inscreve a potencialidade de subverter estereótipos negativos acerca da masculinidade negra. O fato de apresentar jovens homens negros em posturas politicamente engajadas e conscientes é um aspecto que desmonta os discursos coloniais sobre o homem negro, pois o retira do lugar fixo e naturalizado instituído pelas práticas representacionais da estereotipagem (Hall, 2016, p. 189-190). Em lugar de serem vistos através da lente de estereótipos como *crow*, *coon*, *buck*, *mandingo*, preguiçoso, delinquente, criminoso ou estuprador, os jovens homens negros aparecem na imagem como agentes da transformação e da luta antirracista. A subversão das representações estereotipadas de homens negros é, pois, potente estratégia de resistência cultural e de construção libertária das identidades negras masculinas.

Esse desafio à ordem patriarcal se revela de modo mais explícito na música *Scum*. Essa canção se baseia na crítica severa aos comportamentos sexuais predatórios masculinos, amoldados pelos modelos hegemônicos de masculinidade. De modo claro e direto, a curta letra de *Scum* aborda as noções de masculinidade “tóxica”, hipermasculinidade, resistência e redefinição da masculinidade. Dentro do contexto da experiência dos homens negros que integram a banda Minority Threat, essa canção aponta para a necessidade de ações efetivas para a interrupção dos comportamentos de homens que perpetuam posturas predatórias, misóginas e sexistas. A perspectiva crítica da banda em relação a esses modelos de masculinidade encontra lastro no pensamento de Tulio Custódio (2022), autor que assinala que é necessário ir além da mera estetização do debate sobre masculinidades e partir para transformações éticas nas

condutas masculinas. O argumento de Custódio se concentra no fato de que a experiência masculina é a da constante interpelação por elementos de poder que se sobrepõem à mera performance de não compactuar com o sexismo. Como argumenta o autor:

Basta perceber, como tem ocorrido e sido sistematicamente denunciado por mulheres, a guinada de violência psicológica de gênero praticada por homens que, de algum modo, tiveram acesso ao debate feminista. Cosmeticamente, esses homens se apropriam de alguns argumentos do feminismo e os usam em prol de renomear as violências cometidas por eles e outros homens, impondo uma cruzada de (o)pressão psicológica, fazendo com que muitas mulheres desconfiem de sua própria capacidade de compreender e se manifestar diante da violência ocorrida. Esse tipo de crueldade demonstra que uma discussão sobre masculinidades que não esteja pautada em um transcender das relações sociais que fundamentam as violências de gênero pouco será transformadora (Custódio, 2022, p. 15).

É exatamente nessa perspectiva que a letra de *Scum* parece apresentar um ponto de inflexão, rechaçando um sistema que desumaniza homens negros e os estimula a buscar formas destrutivas de exercício de poder na forma da objetificação de mulheres. Nesse sentido, Messner (1995) avalia que tem sido possível observar profundas transformações nos sentidos, significados, formas e estruturas da masculinidade nos Estados Unidos desde as décadas de 1980 e 1990. Para o autor, esse cenário propiciou aos Estudos de Gênero a constatação de que não existe um “papel” masculino singular ou fixo (Messner, 1995, p. 98). Ou seja, o que a letra de *Scum* deixa transparecer são subjetividades de homens negros que exercitam romper os processos de generificação que produzem a masculinidade hegemônica nos Estados Unidos (Kimmel, 1998), adotando perspectivas que rechaçam os comportamentos agressivos e controladores que afirmam a masculinidade hegemônica. Assim, os enunciados de *Scum* apontam para a complexidade das masculinidades negras, indicando que elas não são homogêneas e que há homens negros que têm buscado subverter os ordenamentos normativos da masculinidade patriarcal/branca estadunidense. Os significados da masculinidade são múltiplos, o tipo de masculinidade que se revela em *Scum* é indicativo dessa multiplicidade.

Assim, se diferentes formas de opressão de raça, classe, gênero, sexualidade e outras variáveis se cruzam, afetando de variados modos as vidas de homens negros e produzindo múltiplas narrativas interseccionais (Collins; Bilge, 2021), esses aspectos irão influenciar suas expressões de masculinidade e as formas desses sujeitos se posicionarem no mundo. Nesse sentido, estando imersos nas estruturas do patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense, o que os membros da banda Minority Threat têm articulado – e manifestado em canções como *Scum* – são formas de resistir às expectativas racistas e sexistas que lhes são impostas. Ao desconstruir estereótipos e rechaçar comportamentos masculinos sexistas e

predatórios, esses sujeitos promovem outras formas de masculinidade. Isso é demonstrado através do engajamento político antissexista e a prática de solidariedade em relação às mulheres, algo que é expresso de forma raivosa em *Scum*.

Nessa perspectiva, o vocabulário adotado na construção de frases como "You are the scum of the Earth"²²⁷ e "You predatory fuck"²²⁸ (Scum, 2015) apresenta uma linguagem forte e insultos para expressar repulsa e desprezo ao sexismo. Aparentemente, essa escolha de palavras visa chocar e provocar uma resposta emocional forte no ouvinte, haja vista a linguagem musical ríspida, tipicamente *hardcore/punk*, que emoldura esses versos. No caso do verso "You are the scum of the Earth", a repetição aparece como um recurso que enfatiza os sentidos de rejeição e condenação aos comportamentos predatórios citados.

Em outro trecho, a letra de *Scum* denuncia a desumanização das mulheres, percebidas socialmente como objetos de dominação, conquista e exibição. Os versos "You treat them all like trophies"²²⁹ e "You prey on women and think it's okay"²³⁰ (Scum, 2015) são críticas abertas à sexualidade predatória masculina. Eles têm como pressuposto a crítica a homens que cultivam esses comportamentos predatórios masculinos que pressupõem a subalternidade feminina, a naturalização do assujeitamento das mulheres e a falta de remorso ou reconhecimento de culpa.

Por fim, a letra de *Scum* apresenta uma declaração de justificação diante daqueles que agem com base em motivações sexistas ou misóginas, onde o enunciado declara: "One day someone's going to put you in your place"²³¹. Essa passagem sugere que haverá retribuição ou justiça, indicando que o comportamento predatório não será tolerado indefinidamente, englobando uma visão auspiciosa de retaliação contra abusadores, os alvos dessa crítica. Em resumo, o "eu lírico" desta música, vivificado através da potentíssima voz de Jordan Lee Byrd, manifesta o seu desejo por mudança e pelo fim à impunidade para aqueles que agem nocivamente guiados pelo machismo predatório, promovendo relacionamentos mais saudáveis e respeitosos de homens para com as mulheres.

A partir de perspectivas teóricas foucaultianas, compreendo os enunciados de *Scum* como peças de um contradiscurso que visa desafiar e reconfigurar as relações de poder em que a masculinidade patriarcal/falocêntrica/sexista é hegemônica. O uso de uma linguagem forte e condenatória contra o sexismo revela uma tentativa de desestabilizar o poder do indivíduo

²²⁷ "Você é a escória da Terra!" (Scum, 2015. Tradução minha).

²²⁸ "Seu predador escroto" (Scum, 2015. Tradução minha).

²²⁹ "Você trata todas elas como troféus" (Scum, 2015. Tradução minha).

²³⁰ "Você ataca as mulheres e acha que está tudo bem" (Scum, 2015. Tradução minha).

²³¹ "Um dia alguém vai te colocar no seu lugar" (Scum, 2015. Tradução minha).

apontando como aquele que age de maneira predatória. Em meio a esse processo em que esses sujeitos “erguem a voz” (hooks, 2019b), interagindo entre si nos espaços do *afro/black punk*, eles rompem as barreiras dos discursos autorizados acerca da masculinidade negra. Ou seja, estão a produzir para si mesmos determinados modos de ser que culminam em sua realização moral, aperfeiçoamento e transformação (Foucault, 1984a, p. 24). Assim, operam modificações em suas próprias subjetividades, esquivando-se dos padrões hegemônicos de construção de identidades, produzindo “experiências de si” (Foucault, 1988) que desviam da norma do que é estipulado enquanto atributos de masculinidade para homens negros. Isso porque, ao articularem um discurso de condenação ao sexismo e usá-lo de modo a não aceitar passivamente a masculinidade patriarcal/falocêntrica como modelo para suas condutas, esses sujeitos estão a resistir e a contestar as estruturas de poder opressivas. O ato de expressar essas perspectivas em uma música como *Scum* é uma forma de reapropriação do poder. Trata-se de um exercício de autonomia na produção das identidades desses sujeitos enquanto homens negros estadunidenses.

Outra camada que percebo na narrativa construída em *Scum* diz respeito à percepção dos integrantes do Minority Threat sobre os modos como operam as variadas formas de poder e de opressão. Levando em conta que são homens negros, *afro/black punks* e militantes em movimentos antirracistas tratando das dinâmicas de poder existentes nas relações entre homens e mulheres na cultura punk, os autores acabam por ressaltar as intersecções entre racismo e sexismo. Esses aspectos são centrais nas experiências descortinadas por *Scum*, pois o próprio *afro/black punk* surgiu como uma resposta à exclusão e à marginalização que homens e mulheres negras frequentemente enfrentaram em espaços predominantemente brancos como a cultura punk estadunidense. Assim, a ética do *afro/black punk* é centrada na construção de espaços em que pessoas negras podem expressar suas identidades de maneira autêntica, desafiando a hegemonia branca na cultura punk. A perspectiva interseccional aqui fica evidente na forma como raça, gênero, sexualidade e identidade cultural são postas no centro de uma discussão que por muito tempo esteve fora do escopo do punk nos Estados Unidos.

A inclusão de questões de gênero e sexualidade é também característica fundamental do levante *afro/black punk*. Integrantes de bandas, produtoras de zines, artistas plásticas, tatuadoras e grande parte do público do movimento são mulheres, pessoas não-binárias e LGBTQIAP+, o que desafia as normas patriarcais e heteronormativas presentes tanto na sociedade em geral quanto na cultura punk mais ‘tradicional’. Essa característica implica na construção do *afro/black punk* como ideia norteadora de espaços seguros onde indivíduos de

diversas identidades podem se expressar de forma livre e autônoma. Esses espaços permitem que homens e mulheres negras, em especial aqueles que se identificam como LGBTQIAP+, mulheres e pessoas não-binárias, se reúnam e compartilhem suas experiências sem o medo da discriminação ou do julgamento que sofreriam em um espaço hegemonicamente branco. Esses ambientes são decisivos para o desenvolvimento e a manutenção de respostas às opressões interseccionais, contribuindo para que múltiplas formas de violência sejam desnaturalizadas e condenadas.

Considerando que homens negros são sujeitos historicamente hipersexualizados e subalternizados em decorrência da raça, é possível inferir que a banda se utiliza dessa plataforma para destacar que a opressão de gênero – tanto quanto o racismo – não é aceitável dentro da comunidade punk. Nesse sentido, *Scum* faz emergir uma perspectiva analítica interseccional ao levar em conta que o antirracismo não se desconecta da luta contra o sexismo e de outras formas de dominação. Em suma, avaliada pela perspectiva da interseccionalidade, a música indica uma crítica multifacetada ao sexismo, ao machismo e às dinâmicas de poder opressivas, eixos que operam concomitantemente nas experiências de sujeitos subalternizados. Assim, a banda promove uma visão de masculinidade que se opõe ao sexismo, reconhecendo a interconexão entre os marcadores sociais e as várias formas de opressão.

Com as colocações anteriores não afirmo que os membros do Minority Threat usam a interseccionalidade como método investigativo ou analítico – ao modo dos intelectuais ou acadêmicos – para escrever as suas letras. Quando menciono a perspectiva interseccional que perpassa uma letra como a de *Scum*, me refiro a uma práxis-crítica de sujeitos que levam em conta que raça, classe, gênero e sexualidade, bem como outras questões interseccionais que operam em conjunto e alinham uma vasta gama de problemas sociais. Todavia, é necessário ter em conta que esses sujeitos fazem isso a partir de um instrumental fornecido por suas próprias vivências e experiências, não com base em qualquer formulação teórica. Enquanto homens negros imersos no universo *afro/black punk*, estão compromissados em denunciar e dismantelar os variados mecanismos sociais e culturais de opressão.

Nessa perspectiva, de acordo com Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021, p. 48), enquanto práxis-crítica, a interseccionalidade guarda intrínseco compromisso com o *ethos* da justiça social, dimensão que é perceptível no que professa e pratica a banda Minority Threat. Chamo atenção para tal questão motivado pela constatação de que não apenas o Minority Threat expressa isso através da narrativa de *Scum*, como também dos recursos imagéticos e das visões políticas por eles difundidas. Esses elementos informam acerca da complexificação das

masculinidades, demonstrando que as identidades masculinas negras são suscetíveis a serem ressignificadas, rearmoldadas ou subvertidas em bases que se diferem daquelas do patriarcado supremacista branco racista e sexista estadunidense. Nessa tendência, Ross (2004) pontuou que já na transição entre os séculos XIX e XX, durante o período de vigência da legislação racista *Jim Crow*, as concepções acerca das masculinidades negras apresentavam grande e contraditória profusão de sentidos. Para o autor, a ideia de que se sabe muito a respeito do homem negro através de projeções desintrincadas do tipo “emasculado” ou “hipermasculino” apenas contribuiu para que histórias, memórias e experiências de vida de homens negros fossem dissipadas, ignorando a conflituosidade, a complexidade e a abundância de camadas que as constituem (Ross, 2004, p. 398). Os campos disciplinares das Ciências Humanas e Sociais estão repletos dessas avaliações corriqueiras, que muitas vezes pouco alcançam diante da complexidade e multiplicidade das masculinidades negras.

Em outro estudo, intitulado *In Search of Black Men's Masculinities*, no qual Ross analisa as obras *Speak My Name: Black Men on Masculinity and the American Dream* de Don Belton, *Representing Black Men* de Marcellus Blount e *Are We Not Men: Masculine Anxiety and the Problem of African-American Identity* de Phillip Brian Harper, constam observações que muito contribuem para a historicização das masculinidades negras assinaladas na letra de *Scum*. Com argumentos baseados nas três obras, o autor expõe que a intrincada história das masculinidades negras nos Estados Unidos tem reservado espaço para a reprodução dos parâmetros do patriarcado branco. O mecanismo falocêntrico tem historicamente capturado muitos homens negros, interrompendo a confrontação desse modelo normativo. Ross demonstra estar de acordo com as críticas feitas por bell hooks (2019a, p. 190) ao padrão de masculinidade negra falocêntrica e machista que emergiu durante o *Black Power*. Assim, ele expõe que as representações mais difundidas desse movimento, que eclodiu após a fragmentação do Movimento dos Direitos Civis em 1966, se conectaram aos homens negros como “armas fálicas”, elevando “o punho erguido como um emblema estenográfico não apenas para uma agenda revolucionária revigorada, mas também para uma masculinidade negra convencionalmente assertiva com a qual ‘o Homem’ deve lidar” (Ross, 1998, p. 604). Ainda segundo Ross, o movimento cinematográfico *Blaxploitation* em princípios dos anos 1970 estimulou as relações contraditórias da cultura de massa com a masculinidade negra no pós-Movimento dos Direitos Civis, difundindo heróis negros hipermasculinos. De modo crescente, a década de 1980 testemunhou a aproximação cada vez maior de homens negros com normatividade patriarcal dos Estados Unidos, aspecto observável nos esportes, militarismo,

política, segurança pública e veículos midiáticos. No entanto, Ross pontua que no avançar dos anos 1980 e ao longo dos anos 1990, cobrou-se um alto preço de homens negros por essa cumplicidade:

Nas décadas de 1980 e 1990, a cultura de massa ficou obcecada por uma barragem aparentemente interminável de homens com cara de Janus²³²: se Michael Jackson era o Rei do Pop e depois o suposto molestatador de meninos; Michael Jordan como o rei da quadra de basquete e depois o jogador voraz; Bill Cosby como o pai modelo da TV e depois o adúltero arrependido; Colin Powell como o modelo de soldado honesto que se tornou um político tímido; Jesse Jackson como herdeiro de Martin Luther King Jr. e depois spoiler do Partido Democrata; Irvin “Magic” Johnson como o vizinho sorridente que virou superstar e derramou sangue contaminado com HIV no chão do ginásio; ou Ron Brown, Rodney King, O.J. Simpson, Mike Tyson, Al Sharpton, Johnny Cochran, Louis Farrakhan, Clarence Thomas, Marion Barry, Coleman Young, Don King, Tupac Shakur, oficiais negros acusados de assediar e estuprar subordinadas brancas nos escândalos sexuais militares de 1997, e assim por diante (1998, p. 605, tradução minha).

O que essas reflexões trazem de modo subjacente é a ideia de que o racismo é o pilar estruturante de outros marcadores interseccionais como gênero e sexualidade. No caso de homens negros, a sistemática produção de dispositivos que interpelam esses sujeitos com os valores patriarcais falocêntricos e racistas culmina na produção de uma cultura de violência e objetificação que permeia suas subjetividades. Assim, a crítica produzida pela banda *afro/black punk* Minority Threat na música *Scum* do álbum *Culture Control* se revela como poderoso contradiscurso que não apenas crítica, mas que combate aqueles que percebem as mulheres como “troféus” ou que cultivam comportamentos predatórios em relação a elas. A presença do Minority Threat no cenário punk estadunidense, um espaço historicamente dominado por homens brancos, é em si uma potente declaração da existência de masculinidades negras que se posicionam em negação aos valores tradicionais que historicamente estruturam aquela nação. A banda não apenas ocupa esse espaço, mas o redefine, utilizando de uma plataforma artístico-musical subversiva, incisiva e transformadora para desafiar a normatividade estabelecida e promover uma visão de justiça e igualdade de gênero através da música e da militância.

²³² A expressão “homens com cara de Janus” (ou Jano) faz referência à figura mitológica de Janus, um deus da mitologia romana que é representado com duas faces, uma delas olhando para o porvir/futuro e a outra contemplando o passado, em disposição bifronte (Leodoro, 2005, p. 184). Quando o autor diz que esses homens negros estadunidenses têm “cara de Janus”, ele parece querer expressar que eles possuem uma dualidade ou duplicidade que demarca suas subjetividades e comportamentos. No que diz respeito às masculinidades, a expressão pode ser interpretada de modos múltiplos. Ross parece estar se referindo a uma dualidade identitária desses sujeitos que são cindidos pelo patriarcado supremacista branco falocêntrico estadunidense. Nessa perspectiva, homens negros são vistos como ambivalentes moral ou eticamente, amoldados por contradições internas. Por outro lado, essa formulação parece ser indicativa da complexidade e multiplicidade da masculinidade negra, indicando que podem incorporar e expressar diferentes, contraditórios e conflitantes aspectos de sua identidade no decorrer do tempo e em diferentes contextos.

Através de letras como a de *Scum* e de performances catárticas em eventos *hardcore/punk*, eles criam um diálogo sobre as intersecções de raça, gênero e poder, confrontando as expectativas ao oferecer uma alternativa radical e inclusiva à masculinidade tradicional. Por conseguinte, é possível afirmar que a banda compreende que a luta por justiça racial deve estar alinhada com a luta por igualdade de gênero, tais formas de opressão são produzidas e reproduzidas pelo mesmo sistema hegemônico.

A narrativa de *Scum* demarca posicionamentos que tanto se opõem à dominação/opressão das mulheres, quanto tem em seu cerne uma defesa das comunidades negras. Coloco dessa maneira, pois compreendo que homens negros se posicionando contra o sexismo de maneira interseccional promovem deslocamentos nas lógicas instituídas culturalmente para reforçar a ideia de que a população negra nos Estados Unidos é degradada, sobretudo moralmente. Ao se posicionarem contra a cultura de violência de gênero, esses sujeitos interrompem a perpetuação de práticas hierarquizantes, representando uma forma de resistência que é multifacetada. Usando dessas estratégias, acabam por demonstrar a possibilidade de ser forte sem que seja necessário ser opressor, assumindo que a força genuína advém da capacidade de promover e defender a justiça e a igualdade racial, de gênero, sexualidade e de outras questões que se sobrepõem na constituição das identidades.

Nesse sentido, é possível observar que *Scum* revela a apropriação de perspectivas feministas por parte de sujeitos punks, uma relação que se revela complexa, mas profundamente produtiva enquanto prática política e cultural. Como bem diz Stinson (2012, p. 299), em sua história “o punk representou o futuro de uma ‘ameaça à sociedade’, queer e tudo mais, mas logo adotou a atitude de “foda-se suas articulações”, com simbolismos de cuspir na cara e uma estética do caos” – uma ambivalência que permite espaços suplementares para articulações dissidentes e políticas. Desse modo, a autora evoca o conceito de “suplemento” Jacques Derrida, enfatizando que

[...] se o suplemento é conhecido por ser tanto um acréscimo (um excedente) quanto uma substituição (por procuração), como se preenchesse um vazio no tempo (como se realmente pudesse), então esses cenários e o tropo do buraco negro (feminizado) desenvolvem um terceiro espaço suplementar (Stinson, 2012, p. 299, tradução minha).

Essa ideia de “espaço suplementar” é fundamental para compreender como homens negros no punk ocupam e recriam esses espaços de resistência. Isso sustenta a ideia de que práticas culturais e políticas, como a dos homens negros no *hardcore/punk*, não buscam se encaixar em narrativas hegemônicas ou fixas, mas expandem e deslocam os sentidos, rompendo

com as representações normativas de raça e gênero. Por conseguinte, a letra de *Scum* pode ser compreendida justamente como uma expressão desse mecanismo suplementar, que propicia a apropriação de um discurso feminista por homens negros dentro do punk. Nesse sentido, a canção articula uma crítica contundente às normas sociais e aos discursos hegemônicos, mas o faz tensionando e ressignificando categorias de gênero e raça, possibilitando que esses sujeitos se apropriem de perspectivas feministas para construir uma resistência política própria. Assim, *Scum* não apenas desafia as estruturas opressoras, mas também inaugura um “terceiro espaço” suplementar onde homens negros podem reformular identidades e práticas, rompendo com representações normativas e criando novas possibilidades de subjetivação e atuação política dentro do universo punk. A raiva expressa em canções como *Scum* é demonstrativa de que produzir tecnologias que subvertem o “eu” hegemônico necessariamente envolve a veemente rejeição das estruturas opressivas de poder e a construção de novas formas de existir. Adotando tais perspectivas, eles oferecem alternativas à chamada “masculinidade tóxica”, repudiando a violência e a dominação em nome da igualdade e da solidariedade.

Ao comentar acerca dos usos da canção na pesquisa histórica, Marcos Napolitano pontua que “em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (2002, p. 77). Parto dessa reflexão para argumentar que *Scum* é uma canção que demonstra ser possível criar arte cuja finalidade não é exclusivamente entreter, mas educar e inspirar mudanças políticas, sociais e culturais profundas. Assim, a canção analisada revela que o *Minority Threat* não é uma ideia redutível à de uma simples banda punk formada por negros, mas se trata da evidência da eclosão de um movimento de subversão dos ordenamentos patriarcais e racistas que constituem o solo firme da nação estadunidense. Eles atestam a concepção de que a única forma genuína de insurreição nasce da criação de novos itinerários de resistência. O itinerário pelo qual a banda tem optado é o da construção de modelos de masculinidade que rejeitam os moldes opressivos da cultura patriarcal, falocêntrica e racista dos Estados Unidos da América.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na segunda semana de fevereiro de 2020, iniciei uma pesquisa de campo nos Estados Unidos, originalmente planejada para se estender por três a quatro meses, com o objetivo de investigar, *in loco*, cenas relacionadas à gênese do punk naquele país. Estruturei um itinerário que contemplava cidades cuja história é marcada pela formação de bandas punks compostas por sujeitos racializados, afro-americanos e hispânicos, bem como por grupos integrados por pessoas brancas engajadas em práticas antirracistas.

Naquele momento, havia recém-defendido a dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB), na qual analisei representações e modos de subjetivação do punk veiculados pelo jornal Correio Braziliense. Minha trajetória acadêmica, naquele momento, orientava-se para o aprofundamento das articulações entre raça, racismo, antirracismo e cultura punk, temas que já constituíam um núcleo central das minhas inquietações intelectuais, políticas e existenciais, enquanto pesquisador negro com longa trajetória na cena punk.

Durante o período em que estive hospedado em comunidades punks e anarquistas, *hostels* e residências de amigos, realizei a coleta de um expressivo conjunto de materiais: zines, fonogramas e registros de performances. Realizei entrevistas informais e participei de shows e eventos musicais em Nova York e cidades próximas, como Rochester, Pittsburgh e Filadélfia. Esta etapa inicial, concentrada na costa leste, seria sucedida por deslocamentos para Austin e Houston, no Texas, culminando na Califórnia, com foco em cidades cuja cena punk multirracial possui relevância histórica, como San Diego, Los Angeles, Oakland e São Francisco.

Contudo, o avanço da pandemia de Covid-19, no início de 2020, forçou a interrupção prematura da pesquisa de campo e meu retorno ao Brasil, impossibilitando a conclusão da investigação conforme planejado. Ainda assim, a experiência direta com essas cenas, atravessadas por práticas culturais que articulam resistência, racialidade e performance, impulsionou o amadurecimento das questões que, posteriormente, orientariam esta tese.

Naquele estágio, o recorte analítico ainda se encontrava em processo de elaboração. Inspirado pela metodologia aplicada na dissertação, cogitava inicialmente desenvolver uma análise dos discursos sobre raça presentes na música punk estadunidense, com ênfase na desconstrução da branquitude. Todavia, essa proposta ainda preservava a clássica separação entre sujeito e objeto, desconsiderando a crítica epistemológica que vem, desde a década de

1980, tensionando os limites da objetividade na produção do conhecimento nas Ciências Humanas e Sociais.

A interlocução com os Estudos de Gênero e os Estudos Étnicos e Raciais revelou-se fundamental para a redefinição do problema de pesquisa e para a elaboração de um marco teórico capaz de apreender, de maneira mais sofisticada, as articulações entre raça, gênero e cultura punk. Desse deslocamento epistemológico emergiu a indagação que estruturou esta tese: que concepções, identidades e subjetividades são informadas pela música, performance e demais elementos constitutivos da vertente *afro/black punk*, especialmente no que tange às masculinidades negras nos Estados Unidos?

Este redirecionamento teórico-metodológico evidenciou o caráter situado da pesquisa e sua imbricação com minha trajetória pessoal, enquanto homem negro e integrante da cena punk. Assim, a investigação adquiriu também um sentido reflexivo, na medida em que a análise das expressões das masculinidades negras no *afro/black punk* implicou, simultaneamente, uma problematização de minha própria posição no interior desse campo cultural.

A partir dessas premissas, estabeleci como objetivo central investigar, histórica e culturalmente, as masculinidades negras no *afro/black punk* estadunidense, no período de 1978 a 2015, buscando compreender de que modo músicos negros, inseridos em um cenário majoritariamente branco, expressaram, negociaram ou tensionaram modelos de masculinidade. Reconstruí, assim, a presença negra no punk, contextualizando-a nas dinâmicas raciais e culturais do período e analisando artistas que, a partir de suas práticas, tanto desafiaram quanto reproduziram normas hegemônicas de masculinidade.

Simultaneamente, examinei a música punk como suporte privilegiado dessas expressões, considerando suas dimensões sonoras, performáticas, líricas e discursivas. Nesse escopo, analisei produções musicais e apresentações de grupos como Pure Hell, Bad Brains, Dag Nasty e Minority Threat, entre outros, com o intuito de evidenciar como o som, a performance e as letras funcionaram como veículos de resistência, afirmação identitária e, por vezes, de reprodução de valores normativos.

Outro eixo da investigação consistiu na análise das articulações entre tais expressões culturais e os discursos mais amplos sobre raça, gênero e contracultura. A partir de referenciais teóricos interseccionais, examinei como o *afro/black punk*, embora se constitua como prática contracultural e antissistêmica, também pode reproduzir hierarquias sociais, ao passo que cria espaços para a reinvenção e negociação de masculinidades negras.

Por fim, analisei aspectos iconográficos, com especial atenção às capas de discos e demais recursos visuais, procurando identificar de que modo tais elementos reforçaram, subverteram ou reconfiguraram estereótipos raciais e de gênero. Com isso, busquei demonstrar como os discursos de pertencimento, resistência e contestação se consolidaram não apenas na música e na performance, mas também na visualidade que compõe o campo estético do *afro/black punk*.

Em síntese, a pesquisa demonstrou que músicos negros inseridos na cena punk estadunidense produziram, simultaneamente, movimentos de ruptura e de conformidade com as normas sociais sobre raça e gênero, expressando a complexidade constitutiva das masculinidades negras nesse campo contracultural. Reconhecer essa ambivalência permite compreender o *afro/black punk* não apenas como uma prática de resistência, mas como um espaço heterogêneo e contraditório, onde se disputam sentidos e identidades no interior das tensões que marcam a experiência social e cultural dos homens negros nos Estados Unidos.

Nessa perspectiva, a música *afro/black punk* tem constituído um espaço para a expressão de masculinidades fluidas e diversas, frequentemente tensionando os estereótipos tradicionais. Trata-se de uma movimentação contracultural que tem a potência de transgredir a hipermasculinidade, expondo vulnerabilidades, dores e experiências de homens negros inseridos na cultura punk, mas que não elimina completamente a reprodução de concepções que associam a masculinidade negra a diversos estereótipos.

Nos cruzamentos históricos entre a cultura punk e as reivindicações da população negra estadunidense, observam-se discursos que, por vezes, se mostram antagônicos. Letras que reforçam estereótipos de gênero constituem exemplos de como o sexismo se infiltra nesse espaço. Se, em termos gerais, o punk se apresenta como uma plataforma antiautoritária e subversiva, e o *afro/black punk* surge como expressão de resistência às hierarquias raciais presentes nesse meio, tal posicionamento não impede que, em determinados contextos, artistas negros se alinhem a modelos tradicionais de poder masculino, perpetuando práticas de dominação, homofobia e outras formas de violência.

A pesquisa evidencia, assim, que, embora modelos hegemônicos de masculinidades negras permeiem o cenário punk, reproduzindo valores e comportamentos patriarcais típicos, coexistem com estes distintas formas de identificação. Tal constatação permite vislumbrar que as expressões de masculinidade negra no punk não se configuram como simples reproduções das masculinidades hegemônicas. Ao contrário, os sujeitos negros reorganizam e ressignificam elementos dessas masculinidades a partir de sua posição marginalizada, dentro e fora dos

espaços contraculturais, operando em um campo de significados já marcado por normas históricas e sociais, como a cisgeneridade e a heterossexualidade compulsória. Sexismo, homofobia, heteronormatividade e valores patriarcais não se restringem à sociedade hegemônica, mas permeiam igualmente espaços de resistência como o *afro/black punk*.

Nos espaços musicais e culturais do punk estadunidense, tradicionalmente voltados à contestação das normas sociais e das hegemonias culturais, essa negociação se intensifica. Esses contrastes emergem porque, embora o punk possibilite formas contraculturais de expressão, as masculinidades negras nele forjadas continuam disciplinadas por um campo discursivo que impõe limites. Este campo já se encontra, de certo modo, saturado pelas expectativas do patriarcado branco e da virilidade exacerbada, moldando as interpretações sobre as masculinidades negras no punk. Entretanto, os sujeitos negros elaboram estratégias próprias de expressão que podem resistir a discursos hegemônicos a partir de seu contexto específico, seja por meio da estética, da música, das letras ou da performance.

Tais experiências são moldadas por múltiplas relações de poder e variáveis interseccionais. Revelam, assim, a complexidade e a variabilidade das identidades masculinas, mesmo quando situadas dentro de um mesmo grupo racial. Assim, masculinidades negras que buscam emular modelos hegemônicos são frequentemente obrigadas a ceder espaço para outras expressões que desnorteiam as padronizações compulsórias, tensionando-as, desestabilizando-as e, ao menos pontual e temporariamente, destituindo-as dos modelos normativos convencionais. Essas expressões confrontam tais padrões com imagens de “bichas”, “pederastas” (como na canção *American*, da banda Pure Hell), homens sensíveis, sentimentais, frágeis, vulneráveis ou que recusam o padrão truculento de existência enquanto punks racializados. São masculinidades que se constituem a partir da ruptura com o pacto tácito de misoginia firmado entre homens e, por isso, destoam das masculinidades castradoras, hostis, dominadoras e/ou violentas.

Desse modo, a tese aqui defendida sustenta que, embora alguns homens negros adeptos da cultura punk reproduzam padrões hegemônicos de masculinidade, não há, de fato, um dado “essencial” ou fixo que defina a masculinidade negra nesse campo. Ao contrário, há múltiplas formas de vivê-la e performá-la ao longo do tempo, sempre situadas em contextos marcados por negociações, conflitos e tensões. Como em outras esferas sociais, as masculinidades negras no punk são continuamente construídas em relação a outras formas de masculinidade, algumas hegemônicas, outras subordinadas ou marginalizadas. Nos espaços do punk, essa dinâmica se intensifica, dado seu caráter contranormativo e contestatório, ainda que permaneça atravessado

pelas tensões de raça, classe e gênero que estruturam o cenário histórico-cultural estadunidense no qual essas experiências emergem e se reproduzem.

No protagonismo dessas relações contraditórias estão sujeitos negros que fazem do punk instrumento para desafiar o racismo e as normas hegemônicas de gênero, mas que paradoxalmente podem estar alinhados à virilidade agressiva, à homofobia e ao sexismo. Tais ambivalências revelam que a contracultura não está imune às pressões sociais que moldam identidades, configurando um campo permeado por disputas simbólicas, nas quais resistências e conservadorismos se entrelaçam.

Assim é que, no punk, se revelam transformações significativas nas formas de expressar a masculinidade negra, especialmente mediante a valorização da vulnerabilidade, do afeto e da crítica às normas tradicionais. Essas novas sensibilidades apontam possibilidades concretas de reinvenção e pluralização dos modos de ser homem negro no punk, superando, ainda que parcialmente, os limites impostos pelas estruturas dominantes. Ou seja, o *afro/black punk* se apresenta não apenas como um espaço de afirmação identitária, mas também como um terreno dinâmico para a produção de subjetividades que contestam, ampliam e ressignificam os sentidos atribuídos às masculinidades negras.

Fica evidente também o caráter relacional da constituição das identidades de homens negros na cultura punk nos Estados Unidos. Ao se posicionarem em relação à masculinidade hegemônica branca e às expectativas culturais da própria comunidade negra, as masculinidades subordinadas, como aquelas performadas por homens negros *queer* punks, estabelecem negociações que as tornam fluidas, oscilando entre resistência, adaptação e transgressão.

Importa destacar que, embora marcadas pelas contradições já expostas, as masculinidades negras no *afro/black punk* geralmente se colocam em tensão direta com o ideal do *self-made man* estadunidense. Esse modelo exalta o sucesso material e social, personificado pelo homem branco alinhado às normas capitalistas e patriarcais, identificado pela associação à elite, pelo uso de tecnologias avançadas e pela adesão a códigos formais de vestimenta. Em contraste, as masculinidades expressas por homens inseridos no *afro/black punk* se configuram como formas de negação desse ideal. Em um ambiente punk que rejeita as convenções sociais, esses homens desafiam o *self-made man* ao recusarem suas insígnias de *status* e poder, adotando performances que desestabilizam o controle emocional, a contenção e a virilidade capitalista que lhe são associadas.

Se essas masculinidades negras são alvos de construções históricas racializadas, sendo comumente vistas como atributos de corpos vistos como “bestas sexuais” ou como “não

suficientemente homens”, dentro do cenário punk elas são algumas vezes decodificadas de modo ambivalente, transitando entre a rejeição ao modelo do *self-made man* e a constante vigilância das normas racializadas.

Ademais, é possível afirmar que as masculinidades negras no punk estão inseridas no contexto mais amplo da “crise da masculinidade” contemporânea. Essa crise, marcada por reformulações históricas dos papéis masculinos, reflete a instabilidade das definições tradicionais e a contestação crescente das normas que prescrevem o que significa ser homem. No âmbito do punk, homens negros performam suas masculinidades em um ambiente de rebeldia e contracultura, onde modelos tradicionais, como o ideal vitoriano de autocontrole, racionalidade e virilidade patriarcal, são frequentemente recusados e subvertidos. Essa dinâmica se manifesta na música, nas letras e na estética do *afro/black punk*, ora rejeitando convenções capitalistas e contestando normas heteronormativas e raciais, ora, contraditoriamente, aproximando-se de ideais hegemônicos de masculinidade.

Importa considerar que essas masculinidades podem ser analisadas criticamente à luz das objeções à noção de “papel masculino”, predominante nos anos 1970. Essa concepção reduzia a masculinidade a um conjunto fixo de expectativas sociais, ignorando as complexas dinâmicas de poder, violência e desigualdade material que moldam as experiências masculinas. Para os homens negros punks, essa perspectiva é particularmente limitada, pois não contempla as múltiplas camadas de opressão racial e marginalização vivenciadas por eles, tanto na sociedade em geral quanto no cenário punk, majoritariamente branco.

Dessa forma, as masculinidades negras no punk não podem ser compreendidas como expressões de um “papel” definido, mas sim como configurações contingentes e situadas, que se forjam na tensão entre estruturas sociais marcadas por raça, classe e sexualidade. Como foi observado em canções como *American* (1978), do Pure Hell, e *Scum* (2015), do Minority Threat, há homens negros punks que não apenas rejeitam os papéis masculinos hegemônicos da sociedade, mas também se distanciam das normas impostas pelas masculinidades negras dominantes, frequentemente associadas à virilidade agressiva em espaços racializados.

No punk, eles buscam novas formas de expressão que desafiam tanto as expectativas de masculinidade branca quanto as formas mais normativas de masculinidade negra e essa busca se expressa em canções como as citadas. Ao adotarem estéticas andróginas, performances desviantes, além de práticas de resistência e antiautoritárias, muitos homens negros no punk têm subvertido as noções rígidas de gênero, enquanto lidam com as desigualdades materiais e a violência racial. Nessa perspectiva, esses homens mostram uma resistência ativa a uma

conformidade social que apaga as suas experiências de opressão e resistência. Em vez de se limitarem a reproduzir expectativas sociais, eles criam masculinidades alternativas, nas quais as identidades negras são reconfiguradas em espaços de contestação cultural e política.

Essas masculinidades que desviam da norma se expressam não somente em canções como as já mencionadas *American* e *Scum*, mas se revelam em diferentes formas, nuances e gradações em outras músicas de grupos *afro/black punks* estadunidenses. Faixas como *Attitude* (1982), *Banned in D.C.* (1982) e *Joshua's Song* (1983), dos Bad Brains; *Don't Tell Me What to Do* (2011), do Cerebral Ballzy e *Tylenol* (1989), do Swiz, constituem manifestações exemplares de um contradiscurso de resistência e autodefinição das masculinidades negras no *afro/black punk* nos Estados Unidos. Longe de se submeterem à lógica normativa branca, essas composições formulam respostas estético-políticas a uma ordem social que historicamente desumaniza, silencia e marginaliza os corpos negros masculinos. Ao afirmarem uma postura combativa diante da repressão e da exclusão, como se vê em *Attitude*, com a ênfase na "atitude mental positiva" como recusa da dominação, essas letras constroem uma virilidade negra combativa, que busca cultivar integridade frente à violência estrutural do racismo e das normas de gênero da cultura estadunidense.

Há ainda, faixas como *Banned in D.C.* (1982) e *Joshua's Song* (1983), dos Bad Brains, que revelam estratégias de ressignificação das expressões culturais negras, construindo um espaço de reinvenção coletiva, onde a marginalização se converte em lugar de pertencimento e afirmação insurgente. São letras que explicitam um chamado à ação coletiva, à luta e à transformação, alicerçando uma masculinidade forjada na solidariedade e na coragem diante da opressão e não no domínio sobre o outro.

Essa dimensão coletiva é tensionada em outras músicas. *Don't Tell Me What to Do* (2011), do grupo novaiorquino Cerebral Ballzy, por exemplo, é representativa de uma voz tomada de raiva e rejeição, encarnada por um sujeito negro que, em conflito com os aparatos ideológicos do capital, da propaganda e da vigilância social, se afirma como autossuficiente. A recusa em ser capturado por esses mecanismos produz uma virilidade contranormativa é ambígua, marcada por traços de que podem tanto fortalecer a resistência quanto isolar o sujeito em um ideal de autonomia invulnerável.

Por sua vez, há canções como *Tylenol* (1989), da banda Swiz, que articulam com nitidez a recusa em adequar-se às expectativas brancas sobre os corpos negros, especialmente no que se refere à negação do racismo através da ideologia da "invisibilidade da cor" (Bonilla-Silva, 2020). Ao afirmar que não mudaria quem é, mesmo se pudesse, o sujeito lírico da canção reitera

uma masculinidade negra que recusa a assimilação como saída e inscreve sua existência na resistência e no orgulho de si.

Em conjunto, essas músicas operam como dispositivos sonoros e discursivos de contranarrativa, que confrontam os discursos hegemônicos sobre masculinidade, raça e poder. Ao mesmo tempo em que tensionam os limites da virilidade e expõem os dilemas da subjetivação negra em uma sociedade estruturalmente racista, essas composições criam brechas para a imaginação de novas formas de ser homem negro, para além da dor, da virilidade exacerbada ou da invisibilidade. São, portanto, expressões artísticas que encarnam uma política cultural radical de denúncia, reapropriação e reinvenção. Nesse sentido, ao questionarem modelos normativos e ao deslocarem o ideal masculino dominante, centrado na força, no controle e na autonomia invulnerável, essas canções esboçam masculinidades alternativas, que se constroem a partir da insubmissão, da solidariedade, da crítica à autoridade e da valorização da diferença. São, portanto, expressões artísticas que encarnam uma política cultural radical de denúncia, reapropriação e reinvenção, afirmando a possibilidade de existir como homem negro fora dos enquadramentos restritivos impostos pela branquitude, pela masculinidade hegemônica e outras estruturas de opressão social.

Outro aspecto delineando nas constatações suscitadas pela pesquisa é o de que o ambiente cultural do *afro/black punk* amolda masculinidades que, em certos casos, representam uma crítica direta ao chamado “dispositivo de eficácia” (Zanella, 2020). Essa crítica aparece de modo tácito na faixa *Another Wrong* (1986), da banda Dag Nasty, cuja letra é reveladora de uma luta constante pela redenção, criando um retrato da impossibilidade de o homem negro atender aos padrões que lhes são impostos, especialmente das expectativas sociais. A análise desta canção em específico pela perspectiva do dispositivo de eficácia trouxe à baila as dificuldades e contradições enfrentadas pelo homem negro que busca corresponder a um modelo de masculinidade que não lhe é acessível ou que está constantemente em conflito com sua identidade e história. Constata-se, também, que em canções como *Broke* (2005), do Whole Wheat Bread, esse dispositivo de eficácia é criticado indiretamente a partir da construção de uma subjetividade que se recusa a estar em conformidade com as normas de produtividade capitalista, exaltando a imagem do homem negro “malandro” ou “vagabundo” como forma de se esquivar do modelo do homem provedor-trabalhador instituído pelo eixo laborativo do dispositivo de eficácia teorizado por Zanella (2020).

É pertinente, no entanto, atentar para o fato de que se algumas identidades de gênero produzidas no *afro/black punk* desconstroem e desnaturalizam esse dispositivo de eficácia, em

outros casos ele é reafirmado e reforçado. Dentre as canções que corroboram essa última perspectiva, destaco *Evil Dick* (1992) e *KKK Bitch* (1992), ambas do Body Count, e *I Can't Stop Thinking About It*, do grupo The Dirtbombs. Essas são canções que reforçam de modo muito explícito do eixo da virilidade sexual do dispositivo de eficácia, o que define o “verdadeiro” homem como aquele que demonstra sua potência por meio da quantidade de conquistas sexuais.

Para subverter esse dispositivo que compreende a masculinidade como intrinsecamente ligada à virilidade sexual e à produtividade laborativa, é imperativo adotar uma abordagem multifacetada que inclua a desconstrução da masculinidade hegemônica que perpetua a ideia de potência e quantidade como critérios do valor masculino. Essa é uma questão que, no *afro/black punk*, envolve a reescrita das narrativas de masculinidade por meio da promoção de representações alternativas que desafiam os moldes tradicionais de eficácia e virilidade, enfatizando a importância da vulnerabilidade, da empatia e da diversidade de papéis masculinos.

A rejeição à masculinidade heteronormativa que valoriza a quantidade, seja no trabalho ou na sexualidade, é uma forma de resistência cultural e política. Muitos homens punks negros recusam a associação da masculinidade com a virilidade excessiva e a produtividade incansável, preferindo uma forma de masculinidade anticonsumista, antipatriarcal e anticapitalista. Assim, suas masculinidades se constroem não pela quantidade, mas pela contestação às estruturas sociais que perpetuam desigualdades e as opressões. No entanto, como fica evidente, essa crítica ao dispositivo de eficácia não se dá sem desafios. Os homens negros punks estadunidenses enfrentam tensões tanto dentro do punk, quanto em relação às masculinidades negras hegemônicas que frequentemente se alinham ao dispositivo de eficácia no contexto das demandas sociais e econômicas da masculinidade negra nos Estados Unidos.

A multiplicidade de masculinidades negras no punk estadunidense desafia a noção de que exista uma única identidade masculina negra ou de que essas identidades se encaixem de forma linear nas categorias binárias instituídas pela contraposição entre masculinidades hegemônicas e subordinadas. Essas dicotomias simplificam a complexidade das relações de poder e a forma como homens individuais se posicionam em relação a diferentes masculinidades. Na cultura punk, homens negros navegam entre essas dinâmicas, desenvolvendo interações diversas com outras masculinidades, enquanto subvertem as expectativas tradicionais de virilidade. No entanto, essas performances não estão isentas de contradições e, embora possam contestar normas dominantes, também podem reproduzir

valores das masculinidades hegemônicas, como o sexismo, a homofobia e a normatividade de gênero. Além disso, frequentemente mobilizam ou reforçam estereótipos racializados de violência e criminalidade, que historicamente marcam a representação dos homens negros na cultura ocidental.

Essas contradições se tornam particularmente visíveis em composições como *There Goes the Neighborhood* (1992), *Cop Killer* (1992) e *Bowels of the Devil* (1992), da banda Body Count, bem como em *Drink That Whiskey* (1996), do grupo Wesley Willis Fiasco. Tais faixas ilustram como as masculinidades negras no punk podem simultaneamente tensionar e reafirmar os códigos culturais dominantes. Se, por um lado, essas músicas expõem a violência policial, a segregação racial e a exclusão social, denunciando as estruturas de poder que historicamente marginalizam os homens negros, por outro, evocam linguagens e imagens marcadas por estereótipos racializados que associam esses mesmos sujeitos à violência gratuita, à criminalidade e à delinquência. Nessa oscilação entre crítica e reiteração, tais expressões artísticas revelam a complexidade de uma experiência marcada pela negociação constante com os limites e possibilidades da representação de si num espaço cultural permeado por olhares coloniais e racistas.

No extremo dessa contradição, encontra-se *Don't Blow Bubbles* (1989), da banda Bad Brains, na qual se projeta uma masculinidade marcada por traços abertamente discriminatórios. Amparada por uma crença religiosa e cultural que atribui à homossexualidade um caráter de degeneração moral e física, a música constrói uma identidade masculina que exclui e estigmatiza sujeitos que destoam dos padrões normativos de gênero, como as identidades dissidentes que emergem na comunidade LGBTQIAP+. Nesse caso, o discurso que poderia se pretender libertador ou contracultural se vê atravessado por práticas de reafirmação da heteronormatividade e da cisgeneridade como fundamentos de uma virilidade legítima. A postura da banda nesse episódio evidencia como, mesmo em contextos contra-hegemônicos, valores das masculinidades dominantes, como o repúdio à diversidade sexual e de gênero, podem ser reiterados, revelando os limites da transgressão quando esta não é acompanhada por uma crítica interseccional aos sistemas de opressão que estruturam as experiências sociais.

Em contraste com discursos que reiteram os valores da masculinidade dominante, como se observa em *Don't Blow Bubbles* (1989), há canções que se inscrevem em uma tradição de contestação e transgressão crítica que marca o *hardcore/punk* nos Estados Unidos, mas que o fazem a partir de um ponto de vista do negro capaz de identificar e transgredir as estruturas de poder. *Hellnation* (1985), dos Dead Kennedys, e *Scum* (2015), do Minority Threat, são

expressões exemplares dessa vertente. Em ambas, o engajamento político não se limita à denúncia do Estado ou do capitalismo, mas se estende à crítica das normatividades raciais e de gênero que organizam o mundo social e o próprio espaço punk. Nessas obras, a masculinidade negra é ressignificada como prática ética, memória insurgente e horizonte coletivo, recusando tanto os estereótipos hipersexualizados e violentos quanto as lógicas falocêntricas e homofóbicas que frequentemente estruturam as masculinidades.

Essas performances sonoras e discursivas apontam, portanto, para a pluralidade das masculinidades negras no interior do punk. Se algumas reiteram exclusões, outras indicam novas formas de existir no mundo, pautadas pelo reconhecimento das opressões históricas e pelo compromisso com a transformação. Ao colocarem em cena sujeitos que detêm letramento crítico sobre os privilégios de gênero e de raça, essas canções não apenas rompem com a invisibilização da experiência negra na contracultura, mas também amplificam os sentidos do que pode ser uma masculinidade no punk. Nesse sentido, a produção dessas bandas torna visível a potência de modelos não-hegemônicos de masculinidade negra, modelos que desafiam tanto o racismo quanto o patriarcado, e que afirmam outras formas de liberdade e de resistência coletiva.

A partir do ferramental teórico-metodológico mobilizado na pesquisa, pude observar que as masculinidades negras no *afro/black punk* são construções históricas que servem como campo fértil para problematizar as relações de poder no patriarcado supremacista branco capitalista estadunidense. O estudo histórico dessas masculinidades revela a pluralidade de experiências que desafiam narrativas monolíticas e essencialistas, evidenciando a diversidade nas experiências masculinas negras. Essa perspectiva também revela certas permanências históricas. Por exemplo, figuras históricas como Paul Laurence Dunbar e Langston Hughes, que, em suas respectivas épocas, abordaram as complexidades da identidade negra em contextos dominados pela branquitude, podem ser comparadas às expressões dos músicos punks afro-americanos, que também buscam romper com as expectativas impostas. Além disso, movimentos como o Black Power e a luta pelos direitos civis nas décadas de 1950 e 1970 são paralelos significativos que destacam a luta contra a opressão sistêmica, enquanto o *afro/black punk* contemporâneo ecoa essa resistência, desafiando estereótipos de masculinidade e reafirmando identidades autênticas em um espaço muitas vezes ignorado ou marginalizado pela cultura dominante.

Desse modo, os fonogramas analisados expõem os alicerces do “patriarcado supremacista branco capitalista imperialista” nos Estados Unidos ao transformarem

experiências de exclusão e resistência em discurso sonoro. Longe de serem apenas relatos de marginalização, essas composições operam como espaços de confronto, onde a opressão racial e de gênero se torna matéria-prima para a construção de novas formas de expressão. Entre a denúncia e a afirmação identitária, esses registros sonoros evidenciam tanto as dinâmicas de poder que estruturam a sociedade estadunidense quanto as contradições vividas por artistas punks negros inseridos em um cenário historicamente marcado pela branquitude. Se, por um lado, questionam hierarquias e normativas dominantes, por outro, lidam com as limitações impostas por um contexto que nem sempre permite romper totalmente com essas estruturas.

Ao adotar uma estética de negação e subversão, as masculinidades informadas por essas canções *afro/black punks* não apenas desafiam a normatividade de gênero, a socialização e os ideais capitalistas de virilidade, mas também confrontam o racismo e a necropolítica embutidos nas construções hegemônicas, criando identidades fluidas e resistentes às imposições sociais e culturais. É possível identificar esses aspectos de fluidez identitária e de resistência nos discursos difundidos por muitas canções de bandas e artistas negros do universo punk.

Como expressão contracultural, a música punk praticada por homens negros questiona o autoritarismo e a virilidade tradicional associada à masculinidade hegemônica, centrada na competitividade, objetificação sexual e repressão emocional. Essa característica é observável no trabalho de artistas analisados nesta tese, como o Dag Nasty e o Minority Threat, **que** apresentam enunciados que rejeitam categoricamente a cultura falocêntrica e as identidades masculinas dominantes e violentas. O discurso difundido por essas canções se contrapõe às formas de socialização das masculinidades negras falocênicas, revelando familiaridade de seus autores com o feminismo e as lutas de mulheres na cena punk. Não por acaso, o Minority Threat, por exemplo, tem sido uma das vozes masculinas mais críticas e abertamente combativas ao machismo e à misoginia no punk estadunidense na última década.

Ao pensar com o suporte das teorias apresentadas nesta tese, meu intento foi, a partir do punk, evidenciar as significativas transformações que têm atravessado as masculinidades negras na história dos Estados Unidos desde o século XIX. Essas teorias demonstram que os modelos tradicionais de masculinidade e virilidade, historicamente ancorados em pressupostos de autoridade, competitividade e objetificação da sexualidade, expõem a fragilidade das noções do homem enquanto provedor e figura dominante nos âmbitos público e privado. Assim, a construção histórica das masculinidades negras, sobretudo no contexto de mudanças socioeconômicas e das conquistas promovidas pelos movimentos feministas a partir da década

de 1960, demonstra que as identidades masculinas são categorias instáveis, constantemente sujeitas a renegociações e reconfigurações.

A partir das análises dos fonogramas selecionados para realizar esta pesquisa, pude concluir que o *afro/black punk* emergiu como forma de resistência cultural e política no limiar do século XXI, constituindo-se como uma potente mobilização antirracista e antissexista na esfera da cultura punk em geral. Convém, no entanto, observar que as masculinidades negras não se reformularam de modo unilateral, mas também como resposta às demandas de mulheres dentro dessa cena. Tendo em conta o caráter relacional da produção do gênero, não é conveniente pensar que a grande maioria dos homens negros renunciaria aos parcos privilégios proporcionados a eles pelo patriarcado. Essa transformação tem, de fato, uma dimensão dialética que pressiona muitos homens negros a reformularem suas identidades, seja na forma de um recrudescimento de perspectivas e condutas sexistas, seja na negação da hipermasculinidade e de estereótipos associados a homens negros.

Ao usarem a música punk para chamar a atenção para o racismo, o sexismo e a homofobia, por exemplo, mulheres negras feministas punks pressionaram pela transformação da visão de mundo hegemonicamente branca, cis-heterossexual e focada no masculino, forçando homens, brancos e negros, a repensar suas posições diante das estruturas racistas e sexistas da cultura dominante nos Estados Unidos. Tal qual o *blues*, que no período pós-escravidão nos Estados Unidos se estabeleceu como indício estético das novas formas de organização e de autopercepção da população negra estadunidense, o *afro/black punk* tem a potencialidade de desestabilizar as normas que vinculam a masculinidade à virilidade sexual e ao imperativo de produtividade econômica. Por essa razão, essa análise torna-se indispensável para compreender as dinâmicas de poder e a pluralidade das experiências masculinas negras contemporâneas, evidenciando a relevância de uma abordagem que, a partir do punk, contemple relações entre raça, classe e gênero em termos mais abrangentes.

Nessa linha de compreensão, a experiência da invisibilidade vivida por homens negros ganha outras implicações quando estes se inserem no punk, oferecendo possibilidades de visibilidade e de singularização em um espaço que desafia padrões normativos sociais e culturais. O punk, em sua rejeição às convenções e seu apelo à expressão autêntica, permite que homens negros, historicamente marginalizados e tratados como "fantasmas" aos olhos da sociedade, reivindiquem sua presença de maneira visceral. A agressividade, a crueza e a intensidade emocional presentes na música, na estética e nas práticas do punk não apenas possibilitam a expressão de um ressentimento acumulado, como também funcionam como

formas de reafirmar existências e de resistir aos processos reiterados de desumanização. Ou seja, ao se inserirem no espaço subversivo do punk, os homens negros rompem com a invisibilidade imposta em outros âmbitos e, ao invés de serem tropeçados ou ignorados, tornam-se figuras centrais de cenas em que, paradoxalmente, a diferença e o desconforto são abraçados como pilares constitutivos das identidades.

Diante dessas observações, defendo que o *afro/black punk* desempenha um papel crucial na desconstrução das visões essencialistas sobre as masculinidades negras ao desafiar os estereótipos de homens negros que foram historicamente construídos através do colonialismo, da escravidão, do Jim Crow, da “Guerra às Drogas” e das reformulações mais recentes do racismo “daltônico” estadunidense. Essas representações limitadas, muitas vezes associadas a uma virilidade agressiva, hipersexualidade e violência, funcionaram como ferramentas de controle social e necropolítica, desumanizando os homens negros e reduzindo suas identidades a padrões simplificados.

Ao incorporar o ferramental teórico das interseccionalidades nas análises das masculinidades na música *afro/black punk*, a pesquisa enfatizou o caráter múltiplo e moldado por fatores diversos da masculinidade negra, como classe, sexualidade, contexto geográfico e cultural. Essa abordagem rejeita a ideia de uma masculinidade negra única ou “autêntica”, mostrando que as experiências dos homens negros são heterogêneas.

Homens negros que ajudaram a definir a cultura punk, como os integrantes de grupos como Bad Brains, nos anos 1970 e 1980, ou de bandas autodeclaradas influenciadas pelo punk, como o Body Count, nos anos 1990, tiveram que negociar essas imposições, mas também acabaram internalizando muitos dos valores misóginos e homofóbicos da sociedade em geral. Eles ainda estavam sujeitos à imposição dessas imagens estereotipadas, sendo vistos como figuras “indomáveis” e “irracionais” por suas performances energéticas e agressivas, elementos comuns ao punk.

A superação desses estereótipos pode ser vislumbrada quando artistas e bandas *afro/black punks* criam espaços para dar vazão à complexidade afetiva, emocional e intelectual nas letras e nas performances, recusando a limitação de suas identidades aos estereótipos racistas. As interpretações, performances e letras emocionais de artistas como Shawn Brown, primeiro vocalista do Dag Nasty nas primeiras gravações da banda entre 1985 e 1986, por exemplo, abrem a possibilidade de repensar as masculinidades negras, rompendo com a ideia de que os homens negros são “insensíveis” ou “irracionais”. Essa abertura emocional pode ser interpretada como uma forma de resistência ao patriarcado capitalista supremacista branco,

permitindo que homens negros expressem vulnerabilidade e sentimentos profundos, algo que é tradicionalmente nos é negado.

Artistas como Brown têm complexificado as perspectivas sobre homens negros no *hardcore/punk* quando se mostram capazes de expressar uma gama de emoções que incluem não apenas a raiva pura e simples, mas também suas vulnerabilidades, sensibilidades, experiências de alegria e angústias. No caso específico de Brown, suas letras emocionais podem ser vistas como um exemplo dessa capacidade de demonstrar sensibilidade, dor e decepção, o que contrasta com as representações mais frequentes de homens negros como predadores sexuais ou emocionalmente frios. Isso reforça a ideia de que, embora os homens negros no punk sejam enquadrados em imagens negativas semelhantes às que prevalecem na sociedade em geral, eles utilizam sua música como uma forma de subverter essas representações e explorar uma masculinidade que inclui afetos, sensibilidades e uma rica vida emocional muitas vezes ignorada ou reprimida em outras esferas culturais.

Necessário também mencionar que o feminismo negro, ao ser incorporado nas práticas discursivas de muitos homens negros imersos no *afro/black punk*, tem servido como uma ferramenta essencial para a crítica das formas tradicionais de poder e das hierarquias de gênero. Dentro desse contexto musical, o pensamento feminista negro fornece elementos indispensáveis para que esses homens repensem suas posições em relação às questões da masculinidade, poder e opressão, especialmente no que tange à interseção entre raça, gênero e classe. Além disso, as premissas do feminismo negro possibilitam a criação de alianças mais fortes entre homens negros e mulheres negras dentro do movimento punk, reforçando o papel da solidariedade na luta contra as estruturas opressivas. Essas práticas discursivas influenciam tanto as letras das canções quanto as performances, resultando em produções culturais que desafiam as expectativas e convenções tradicionais, e promove a resistência coletiva e a transformação das subjetividades no punk, abrindo caminho para masculinidades *queer*, não-binárias, antissexistas e não conformes.

É igualmente importante notar que a música *afro/black punk*, ao longo do tempo, tem se tornado uma expressão cada vez mais aberta e consciente de questões de gênero e sexualidade. Nas últimas décadas, muitas vozes LGBTQIAP+ dentro do *afro/black punk* têm ganhado espaço, desafiando essa reprodução de opressões e propondo novas formas de resistência. Bandas, artistas e ativistas LGBTQIAP+ têm se destacado dentro desse segmento, utilizando sua arte e sua presença para expandir os horizontes do movimento e transformar o *afro/black punk* em um espaço de inclusão interseccional. Essa tensão entre resistência e

reprodução de opressões reflete uma dinâmica mais ampla dentro dos movimentos sociais e culturais, onde os esforços para lutar contra uma forma de opressão (no caso do *afro/black punk*, o racismo e o sexismo) nem sempre garantem a desconstrução de outras opressões, como a homofobia ou a transfobia. Dessa forma, a música *afro/black punk* ajuda a tornar visíveis as contranarrativas das masculinidades negras dissidentes e a amplificar as vozes de grupos marginalizados, dentro e fora da esfera do punk.

Conforme argumentei ao longo desta tese, esta pesquisa se insere em um campo acadêmico que, embora tenha avançado na problematização das relações entre raça, masculinidade e cultura musical, ainda trata de maneira marginal a presença negra no punk e suas dinâmicas de subjetivação. Ao trazer à tona as expressões das masculinidades negras no *afro/black punk*, o estudo não apenas amplia as discussões sobre música e identidade, mas também estabelece um ponto de interseção entre os estudos sobre contracultura e as teorias de raça e gênero. Se grande parte das abordagens sobre punk enfatiza sua composição predominantemente branca e suas críticas ao sistema, esta investigação evidencia que as experiências de músicos negros nesse cenário revelam tanto tensões quanto apropriações singulares das estéticas e discursos do movimento punk. Dessa forma, ao posicionar a presença negra na música e outras expressões do punk como um campo legítimo de análise, a pesquisa reorienta perspectivas e desafia leituras que naturalizam a branquitude como norma dentro desse universo (contra)cultural.

Além disso, a pesquisa buscou preencher lacunas na historiografia musical e nos debates sobre masculinidades negras ao examinar a música como suporte para a performance e articulação dessas identidades. Se o *hardcore/punk* é frequentemente analisado sob uma ótica que privilegia sua sonoridade e estrutura sociopolítica, este trabalho propõe uma abordagem que entrelaça som, letra e imagem, revelando como esses elementos operam conjuntamente na construção de masculinidades que oscilam entre resistência e reiteração de normas hegemônicas. Ao focar nas iconografias, nos discursos e nas materialidades do *afro/black punk*, a pesquisa traz novas camadas de complexidade nos debates acadêmicos sobre o punk, ampliando o escopo das discussões sobre música, raça e gênero. Mais do que um documento de trajetórias e discursos no punk, este trabalho é uma reavaliação crítica da própria forma como a academia tem enquadrado as masculinidades negras na música, desestabilizando categorias fixas e abrindo espaço para novas interpretações.

Devo reiterar que a condução desta pesquisa exigiu uma abordagem teórica e metodológica que articulou diferentes campos do conhecimento, dada a complexidade das

masculinidades negras no *afro/black punk* e suas múltiplas formas de expressão. A opção por uma perspectiva interseccional permitiu evidenciar as sobreposições entre raça, gênero e cultura musical, evitando reducionismos que isolam essas categorias. Metodologicamente, a análise combinou um exame atento das letras, performances, sonoridades e iconografias das bandas com uma reflexão sobre minha própria subjetividade enquanto pesquisador e participante da cena punk. Esse percurso possibilitou não apenas interpretar as masculinidades em seus contextos históricos e culturais, mas também questionar os próprios limites e potencialidades do olhar acadêmico sobre práticas culturais que frequentemente escapam às lógicas institucionais tradicionais. A intersecção entre experiência e análise crítica, portanto, não foi apenas uma estratégia, mas um posicionamento teórico que pretende desestabilizar hierarquias convencionais na produção do conhecimento.

Entretanto, como toda pesquisa, este estudo não está isento de limitações. A impossibilidade de abarcar a totalidade das experiências negras no punk estadunidense implica recortes que, embora metodologicamente justificados, deixam de fora nuances e trajetórias que poderiam enriquecer ainda mais a compreensão do tema. Ademais, a ênfase nas expressões musicais e visuais pode ter atenuado outras dimensões, como as redes de sociabilidade e as relações entre esses músicos e demais atores da cena punk. A análise baseada em registros históricos, sonoros e visuais também encontra desafios no que se refere à interpretação subjetiva de símbolos e performances, o que pode gerar ambiguidades na leitura de determinadas expressões de masculinidade. Ainda assim, essas limitações não comprometem os resultados alcançados, mas apontam caminhos para futuras investigações que possam aprofundar aspectos complementares e expandir o debate sobre raça, masculinidade e culturas musicais marginais como o punk.

Os resultados desta pesquisa se conectam diretamente com as discussões no campo dos estudos culturais e da etnomusicologia, trazendo um enfoque que se insere em discussões recentes da historiografia e das Ciências Sociais que problematizam os modos como sujeitos negros negociam masculinidades em espaços alternativos. São questões que coincidem com debates interdisciplinares que articulam história cultural, estudos de gênero e raça, análise do discurso, processos de identificação e subjetivação e crítica cultural. Ao abordar a música *afro/black punk* como um espaço de construção e disputa identitária, a pesquisa reforça a importância das sensibilidades na análise histórica, conectando práticas artísticas e discursos sociais.

Considero necessária, ainda, a observação de que há uma infinidade de questões a serem exploradas no campo sobre o qual foquei a presente análise. Um caminho promissor para futuras investigações seria a comparação entre experiências do *afro/black punk* estadunidense com e as de homens negros imersos na cultura punk no Sul Global. As cenas punks de países como o Brasil e a África do Sul, por exemplo, oferecem possibilidades de análises sobre como as dinâmicas locais moldam formas de resistência e construção identitária em outros contextos. Além disso, o impacto das plataformas digitais na circulação e transformação dessas expressões musicais merece um olhar mais atento, especialmente no que diz respeito às novas formas de pertencimento e ativismo *online*.

Outro aspecto que demanda maior aprofundamento é a relação entre masculinidades negras e outras estéticas musicais de contracultura, como o *metal*, o *trap* e o *hip hop underground*, o que poderia elucidar acerca de dinâmicas mais amplas de hibridismo cultural e de contestação. Da mesma forma, futuras investigações que deem maior centralidade ao papel das mulheres e das identidades não normativas no *afro/black punk* poderão ampliar a compreensão sobre diversidade e agência dentro desse universo.

De um ponto de vista pessoal, esta pesquisa representou não apenas um exercício acadêmico, mas também uma oportunidade de refletir sobre as relações entre música, identidade e resistência em relação aos processos de constituição de minha identidade e subjetividade enquanto sujeito punk afrodescendente. A investigação sobre o *afro/black punk* tornou ainda mais evidente como a cultura punk pode ser um espaço de contestação, pertencimento e de exercício de um “fazer-se a si mesmo”. As visões de mundo que adquiri convivendo por anos nesse espaço me desafiou a questionar meus próprios preconceitos, muitos deles profundamente enraizados. Essa experiência me trouxe a percepção do quanto essas barreiras vinham de expectativas de masculinidade que me foram impostas socialmente. A oportunidade de conviver e me conectar a pessoas identificadas como homossexuais, não binários, *queer*, transgêneros e de outras identidades não conformes, compartilhar ideias e experiências, me fizeram questionar o machismo e a homofobia, compreendendo que não faria sentido me posicionar contra o racismo e a opressão de classe sem reformular meus posicionamentos em relação a preconceitos de gênero e sexualidade. Obviamente essa é uma desconstrução dolorosa, mas essencial para eu me tornar uma pessoa mais aberta às diversas formas de ser e de existir.

No que diz respeito ao impacto social, o estudo buscou contribuir para uma compreensão mais ampla das experiências negras nas cenas de contracultura, desafiando narrativas hegemônicas que frequentemente marginalizam essas trajetórias. Ao trazer à tona as

tensões, contradições e potências presentes na intersecção entre a raça, o gênero e o punk, a expectativa é que esta pesquisa possa fomentar novos debates e incentivar outras investigações que ampliem a visibilidade dessas vozes. Assim, ao dialogar com temas como ativismo e pertencimento, o estudo também aponta para questões contemporâneas que ultrapassam o campo musical e dialogam com desafios sociais mais abrangentes.

Por fim, cabe sublinhar que a análise encerrada nesta tese não tem como intenção afirmar qualquer verdade absoluta acerca da vertente *afro/black punk* e do punk como um todo, tampouco pretende esgotar as múltiplas camadas de significados e tensões que essas expressões culturais carregam em suas diversas manifestações. Como canta a banda brasileira Cólera, no punk, “cada um é um universo / face a face com você”²³³ versos que sintetizam a consciência da alteridade radical e a recusa a qualquer tentativa de reduzir o outro, ou mesmo os objetos de estudo, a categorias totalizantes. Assim, esta investigação se orienta por uma ética interpretativa que reconhece a pluralidade das experiências e o caráter inexaurível dos sentidos, afirmando o compromisso com uma análise aberta, situada e consciente de suas próprias limitações.

Ao longo da pesquisa, procurei não apenas entender os modos como essas produções musicais interagem com as estruturas de poder, mas também como elas questionam, modificam e até mesmo reforçam determinadas normas sociais e culturais. Nesse sentido, o estudo tem a proposta de mapear as nuances e as ambiguidades que surgem quando a música punk se entrelaça com as identidades de homens negros, revelando tanto os potenciais de subversão quanto as limitações inerentes a esse processo. Assim, a reflexão final proposta aqui é a de que o *afro/black punk*, como movimento musical e cultural, continua a ser um campo aberto, que exige um olhar crítico e atento às suas multiplicidades e transformações.

²³³ Verso da música “Somos Vivos”, da banda brasileira Cólera, presente no álbum “*Pela Paz Em Todo Mundo*”, lançado em 1986. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Axlg4XOiEE>. Acesso em 18 mai. 2025.

FONTES

AMERICAN. Intérprete: Pure Hell. Compositor: Kenny Gordon. *In*: Noise Addiction. Intérprete: Pure Hell. Haverhill: Welfare Records, 2006. 1 disco vinil, lado B, faixa 4, (38min 12seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JdMcH9mb2Hk&t=2s>. Acesso em: 5 jun. 2024.

ANOTHER WRONG. Intérprete: Dag Nasty. Compositor: Dag Nasty. *In*: Dag With Shawn. Intérprete: Dag Nasty. Washington DC: Dischord Records, 2010. 1 disco vinil, lado B, faixa 4, (2min17seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MR5atsAtv8o> . Acesso em: 15 abr. 2024.

ATTITUDE. Intérprete: Bad Brains. Compositor: Bad Brains. *In*: Bad Brains. Intérprete: Bad Brains. Nova Iorque: ROIR Records, 1982. 1 fita cassete, (1min20seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uCxsWs0QaoM>. Acesso em: 11 fev. 2025.

BANNED IN D.C. Intérprete: Bad Brains. Compositor: Bad Brains. *In*: Bad Brains. Intérprete: Bad Brains. Nova Iorque: ROIR Records, 1982. 1 fita cassete, (2min09seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uCxsWs0QaoM>. Acesso em: 11 fev. 2025.

BROKE. Intérprete: Whole Wheat Bread. *In*: Minority Rules. Intérprete: Whole Wheat Bread. Orlando: Fighting, 2005. 1 CD (0h34min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y0X2SOwssyg>. Acesso em: 2 mai. 2024.

DON'T BLOW NO BUBBLES. Intérprete: Bad Brains. Compositor: Miller, Jenifer e Hudson. *In*: Quickness. Intérprete: Bad Brains. Los Angeles: Caroline Records, 1989. 1 disco vinil, lado A, faixa 6, (3min03seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gklvh4DnAs0>. Acesso em: 29 ago. 2024.

DON'T TELL ME WHAT TO DO. Intérprete: Cerebral Ballzy. Compositor: Cerebral Ballzy. *In*: Cerebral Ballzy. Intérprete: Cerebral Ballzy. Atlanta: Williams Street, 2011. 1 disco vinil, lado A, faixa 3, (1min04seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nVYx6B3L9Fk>. Acesso em: 17 mar. 2025.

DRINK THAT WHISKEY. Intérprete: Wesley Willis Fiasco. Compositor: Wesley Willis. *In*: Spookydisharmoniousconflicthellride. Intérprete: Wesley Willis Fiasco. Chicago: Urban Legends Records, 1996. 1 CD (1h14min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gUAFG1NsIdY&t=2226s>. Acesso em: 04 mar. 2025.

BOWELS OF THE DEVIL. Body County. Compositor: Ice T e Ernie C. *In*: Body County. Intérprete: Body County. Nova Iorque: Sire Records, 1992. 1 disco vinil, lado A, faixa 6, (3min44seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uf0D4sCuvk4>. Acesso em: 13 mar. 2024.

KKK BITCH. Body County. Compositor: Ice T e Ernie C. *In*: Body County. Intérprete: Body County. Nova Iorque: Sire Records, 1992. 1 disco vinil, lado A, faixa 7, (2min52seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5RlfbpPLLE>. Acesso em: 13 mar. 2024.

THERE GOES THE NEIGHBORHOOD. Intérprete: Body County. Compositor: Ice T e Ernie C. *In: Body County.* Intérprete: Body County. Nova Iorque: Sire Records, 1992. 1 disco vinil, lado B, faixa 1, (4min05seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRbC56BA-fg>. Acesso em: 13 mar. 2024.

EVIL DICK. Intérprete: Body County. Compositor: Ice T e Ernie C. *In: Body County.* Intérprete: Body County. Nova Iorque: Sire Records, 1992. 1 disco vinil, lado B, faixa 3, (5min50seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yRn1lSpX55U>. Acesso em: 13 mar. 2024.

COP KILLER. Intérprete: Body County. Compositor: Ice T e Ernie C. *In: Body County.* Intérprete: Body County. Nova Iorque: Sire Records, 1992. 1 disco vinil, lado B, faixa 7, (4min45seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LH8gUhDd6WE>. Acesso em: 14 mar. 2024.

HELLNATION. Intérprete: Dead Kennedys. Compositor: D.H. Peligro. *In: Frankenchrist.* Intérprete: Dead Kennedys. San Francisco: Alternative Tentacles, 1985. 1 disco vinil, lado A, faixa 2, (45min26seg). Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lE9eJF-Eo22x_AWB6-zWITBL-_3cvxCfG. Acesso em: 17 fev. 2025.

I CAN'T STOP THINKING ABOUT IT. Intérprete: The Dirtbombs. Compositor: Mick Collins. *In: Horndog Fest.* Intérprete: The Dirtbombs. In The Red Recordings, 1998. 1 disco vinil, lado A, faixa 2, (3min03seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xfG4EbSBPAE>. Acesso em: 16 mar. 2025.

JOSHUA'S SONG. Intérprete: Bad Brains. Compositor: Bad Brains. *In: Rock For Light.* Intérprete: Bad Brains. Nova Jersey: PVC Records, 1983. 1 disco vinil, lado B, faixa 1, (0min32seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dDyAyocNr70>. Acesso em: 11 fev. 2025.

SCUM. Intérprete: Minority Threat. Compositor: Minority Threat. *In: Culture Control.* Intérprete: Minority Threat. Columbus: Head2Wall Records, 2015. 1 fita cassete, (41seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xOEplBeeN2U>. Acesso em: 11 mar. 2024.

TYLENOL. Intérprete: Swiz. Compositor: Swiz. *In: Hell yes, I cheated.* Intérprete: Swiz. Columbus: Sammich Records, 1989. 1 disco vinil, lado A, faixa 1, (0min32seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xOEplBeeN2U>. Acesso em: 11 mar. 2024.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Howie; LATHOS, James. **Finding Joseph I**: an oral history of HR from Bad Brains. Nova Iorque: Post Hill Press, 2017.
- ADI, Hakim; SHERWOOD, Marika. **Pan-African history**: political figures from Africa and the diaspora since 1787. Londres: Routledge, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, v. 5, p. 9-16. 2005.
- ALCÂNTARA, Bárbara; FERREIRA, Gabriel Leite. **35 anos de Bad Brains**: o punk também é negro. 2017. Disponível em: <https://personaunesp.com.br/35-anos-bad-brains-punk-negro/>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- ALCÂNTARA, Moacir. **Selvagens & baderneiros**: representações e subjetivação do punk no Correio Braziliense (1990-2014). Curitiba: Editora Appris, 2021.
- _____. Anarcho-punk e letramento racial: subjetivação, singularização e antirracismo na música do grupo Civil Disobedience. In: BAHY, Cris; BARCHI, Rodrigo; BURKHARDT, Guga; PASSOS, Cristiano (org.). **Música extrema em deba(r)te**: saberes e práticas marginais. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 285-319.
- ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação**: racismo e encarceramento em massa. São Paulo: Boitempo, 2017.
- ALMEIDA, Silvio; DAVOGLIO, Pedro. Nota sobre a tradução. In: ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação**: racismo e encarceramento em massa. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 9-10.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ANAZ, Sílvio. **O que é rock?**. São Paulo: Popbooks, 2013.
- ANDERSEN, Mark; JENKINS, Mark. **Dance of days**: duas décadas de punk na capital dos EUA. São Bernardo do Campo: Edições Ideal, 2015.
- ANDERSON, Elijah. **Code of the street**: decency, violence, and the moral life of the inner city. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1999.
- ANDREWS, George Reid. O negro no Brasil e nos Estados Unidos. **Lua Nova**: Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 2, p. 52-56, jun. 1985. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/HVRFgDFyCwZCFn5QZGkF5rs/>. Acesso em: 18 fev. 2025.
- ANSELMO SOBRINHO, Jorge Alexandre Fernandes. **Entre a sanfona e a guitarra**: hibridismos e identidades no rock n' roll e heavy metal nacionais dos anos 90. 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Cap. 1. Disponível em: <https://www.repositorio.unb.br/handle/10482/13459?locale=en>. Acesso em: 12 ago. 2024.

ARAUJO, Felipe Neis. **Every man do his ting a little way different**: poética, política e dissenso entre rastas em Kingston, Jamaica. 2018. 273 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Cap. 1. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193673>. Acesso em: 30 ago. 2024.

ARON, Nina Renata. **It's been nearly 40 years since Bad Brains shattered stereotypes about punk rock — and black music**. 2018. Disponível em: <https://medium.com/timeline/bad-brains-shattered-stereotypes-about-punk-rock-and-black-music-3659aafcc9cc>. Acesso em: 14 fev. 2025.

AUSLANDER, Philip. **Performing glam rock**: gender and theatricality in popular music. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.

EVERY-NATALE, Edward Anthony. **Ethics, politics, and anarcho-punk identifications**: punk and anarchy in Philadelphia. Londres: Lexington Books, 2016.

AWESOME, That's Rocking. **Genre course**: melodic hardcore. 2016. Disponível em: <https://thatsrockingawesome.wordpress.com/2016/07/27/genre-course-melodic-hardcore/>. Acesso em: 09 jun. 2024.

BABEY, Ged. **Cerebral Ballzy - Jaded and Faded**: album review. 2014. Disponível em: <https://louderthanwar.com/cerebral-ballzy-jaded-and-faded-album-review/>. Acesso em: 18 mar. 2025.

BAHY, Cristiane. Fazendo gênero no metal: mulheres, suas experiências e os processos de generificação na cena metal extremo. In: BAHY, Cris; BARCHI, Rodrigo; BURKHARDT, Guga; PASSOS, Cristiano (org.). **Música extrema em deba(r)te**: saberes e práticas marginais. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 35-48.

BANE, Colin. **Don't Call Me Leader, Punk**. 2000. Disponível em: <https://washingtoncitypaper.com/article/267629/dont-call-me-leader-punk/>. Acesso em: 11 jul. 2024.

BARROS, Patrícia Marcondes de. O Glam Rock brasileiro: moda e comportamento andrógino na década de 1970. **Domínios da Imagem**, [S. l.], v. 13, n. 25, p. 65–88, 2020. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/39908>. Acesso em: 20 maio. 2025.

BAUER, Andrea. **Wesley Willis's brother is among the disabled artists working at Project Onward in Bridgeport**. 2015. Disponível em: <https://chicagoreader.com/city-life/wesley-williss-brother-is-among-the-disabled-artists-working-at-project-onward-in-bridgeport/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

BEAN, Annemarie. **Inside the Minstrel Mask**: readings in nineteenth-century blackface minstrelsy. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

BEDERMAN, Gail. **Manliness and Civilization**: a cultural history of gender and race in the United States (1880-1917). Chicago: University Of Chicago Press, 2008.

BELLAMY, Francis. **The Pledge of Allegiance**. 1892. Disponível em: <https://www.sos.wa.gov/pledge-allegiance>. Acesso em: 16 jun. 2024.

BENETTI, Fernando José. **A bicha louca está fervendo**: uma reflexão sobre a emergência da teoria queer no Brasil. 2013. 175 f. TCC (Doutorado) - Curso de História, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Cap. 1. Disponível em: https://www.academia.edu/37164101/A_Bicha_Louca_est%C3%A1_Fervendo_uma_reflex%C3%A3o_sobre_a_emerg%C3%Aancia_da_Teoria_Queer_no_Brasil_1980_2013. Acesso em: 07 jun. 2024.

BENTO, Berenice. **Homem não tece a dor**: queixas e perplexidades masculinas. 2. ed. Natal: Edufrn, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/18985/1/Homem%20n%C3%A3o%20tece%20a%20dor%20-%20Berenice%20Bento.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2024.

BENTO, Maria Aparecida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. A prece de Frantz Fanon: Oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona! **Civitas-Revista de Ciências Sociais**, v. 16, p. 504-521, 2016.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen, 2019.

BESTLEY, Russ. **Big A Little A**: the graphic language of anarchy. In: DINES, M.; WORLEY, M. C. (Org.). **The Aesthetics of Our Anger**: anarcho punk, politics and music. New York: Minor Compositions, 2016. p. 43-65.

BEZERRA, [Débora Andrade Pamplona](#). **O movimento rastafári**: da Jamaica para identidade e cultura em Fortaleza. 2012. 317 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2012.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BITTENCOURT, João Batista; VIEIRA, Tiago de Jesus. Punk goes to college: apresentação do dossiê “O punk na pesquisa social”. **Revista Sapiência**: sociedade, saberes e práticas educacionais, Goiás, v. 10, n. 5, p. 1, 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/12627>. Acesso em: 10 abr. 2023.

BLACKMORE, Julian. **O que é uma escala cromática?** 2023. Disponível em: <https://emastered.com/pt/blog/what-is-a-chromatic-scale>. Acesso em: 12 ago. 2024.

BLANNING, Tim. **The Triumph of Music**: the rise of composers, musicians and their art. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

BLOWING bubbles. In: **Urban Dictionary**. São Francisco: Urban Dictionary, 2021. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=blowing%20bubbles>. Acesso em: 13 fev. 2024.

BOGLE, Donald. **Toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks: an interpretive history of blacks in american films.** New York: Continuum, 2003.

BONILLA-SILVA, Eduardo. **Racismo sem racistas: o racismo da cegueira de cor e a persistência da desigualdade na América.** São Paulo: Perspectiva, 2020.

_____. **Racism without Racists: color-blind racism and the persistence of racial inequality in America.** New York: Duke University Press, 2022.

BOSKIN, Joseph. **Sambo: the rise & demise of an american jester.** New York: Oxford University Press, 1986.

BOSTRÖM, Anders. **The Potential Of Trallpunk: constituting masculinity in a swedish punk scene.** 2021. 50 f. TCC (Graduação) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade de Umeå, Umeå, 2021. Cap. 1. Disponível em: <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=-1921&pid=diva2%3A1634968>. Acesso em: 05 out. 2024.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. **História e música: tecendo memórias, compondo identidades. Textos de História,** Brasília, v. 15, n. 1/2, p. 209-223, 2007. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/968/635>. Acesso em: 12 jan. 2025.

BRUNELSON. **Bad Brains: guia para iniciantes - 06 músicas definitivas da banda.** 2021. Disponível em: <https://www.rockinthehead.com/single-post/bad-brains-guia-para-iniciantes-06-m%C3%BAscas-definitivas-da-banda>. Acesso em: 27 ago. 2024.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins.** Porto Alegre: Zouk, 2020.

BURNIM, Mellonee V. Spirituals. In: BURNIM, Mellonee V.; MAULTSBY, Portia K. **African American Music: an introduction.** New York: Routledge, 2015. p. 88-115.

BURTON, Taylor. **Afro-Punk.** 2020. Disponível em: <https://haenfler.sites.grinnell.edu/subcultures-and-scenes/afro-punk/>. Acesso em: 09 jun. 2024.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**, n. 40 (4), p. 519-531, 1988. <https://doi.org/10.2307/3207893>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3207893>. Acesso em: 10 mai. 2025.

_____. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CALDER, Lendol. **Financing the American Dream: a cultural history of consumer credit.** Princeton: Princeton University Press, 1999.

CAMPBELL, Marc. **‘Wesley Willis, The Daddy of Rock ‘n’ Roll’**: full length documentary. 2011. Disponível em: https://dangerousminds.net/comments/wesley_willis_the_daddy_of_rock_n_roll_full_length_documentary. Acesso em: 12 mar. 2025.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado) – Curso de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 29 abr. 2024.

CASSIDY, Elaine F.; STEVENSON, Howard C. They wear the mask: hypervulnerability and hypermasculine aggression among African American males in an urban remedial disciplinary school. **Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma**, v. 11, n. 4, p. 53-74, 25 ago. 2005. http://dx.doi.org/10.1300/j146v11n04_03.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 1, p. 7-31, 2008. ISSN: 1984-350X. Disponível em: <http://www.Academia.edu/1209983/CASTAGNAPaulo>. Acesso em: 26 abr. 2025.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz & Terra, 2000.

CASTRO, Ilan Kelson de Mendonça et al. A maçonaria regular e as entidades paramaçônicas: conceitos básicos e breve histórico. **Revista Científica Maçônica Ad Lucem**, v. 1, n. 1, p. 4-9, 2021. <http://dx.doi.org/10.4322/2763-6070.2021001>. Disponível em: <https://www.adlucem.com.br/article/doi/10.4322/2763-6070.2021001>. Acesso em: 18 jan. 2025.

CAVALLI, Marco Aurélio. **Sound system public address vertical line array**. 2018. 67 f. TCC (Graduação) – Curso de Engenharia Elétrica, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2018. Disponível em: <http://repositorio.upf.br/handle/riupf/1689>. Acesso em: 09 jun. 2024.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CHANEY, Ian. **Reformed '70s punks Pure Hell playing NYC in August**. 2014. Disponível em: <https://www.brooklynvegan.com/reformed-70s-pu/>. Acesso em: 07 jun. 2024.

CHANEY, Cassandra. The tears of Black men: black masculinity, sexuality, and sensitivity in R&B and hip hop. **Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma**, v. 11, n. 4, p. 53-74, 25 ago. 2005.

CHANEY, Cassandra. The tears of Black men: black masculinity, sexuality, and sensitivity in R&B and hip hop. In: SLATTON, Brittany C.; SPATES, Kamesha (org.). **Hyper sexual, hyper masculine?: gender, race and sexuality in the identities of contemporary Black men**. Burlington: Ashgate Publishing, 2014. Cap. 8, p. 103-131.

CHANG, Heewon. **Autoethnography as method**. Nova Iorque: Routledge, 2016.

CHRISTE, Ian. **Sound of the beast**: the complete headbanging history of heavy metal. Nova Iorque: It Books, 2011.

CHRONICLE, Heavy. **Metalhead**: from word formation to cultural formation. 2024. Disponível em: <https://www.heavychronicle.com/articles/metalhead-from-word-formation-to-cultural-formation/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

CIRNE, Luciano. **Quando Wesley Willis foi contratado por Rick Rubin**. 2019. Disponível em: <https://popfantasma.com.br/wesley-willis-fabian-road-warrior/>. Acesso em: 11 mar. 2025.

CLIFFORD-NAPOLEONE, Amber R. **Queerness in heavy metal music**: metal bent. Nova Iorque: Routledge, 2015.

COHAN, Steven. **Entertainment**: camp, cultural value, and the MGM musical. Durham: Duke University Press, 2005.

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought**: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. New York: Routledge, 2000.

_____. **Black sexual politics**: African Americans, gender, and the new racism. Nova Iorque: Routledge, 2004.

_____. **From Black Power to hip hop**: racism, nationalism, and feminism. Philadelphia: Temple University Press, 2006.

_____. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, abr. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-69922016000100006>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn>. Acesso em: 20 mar. 2025.

_____; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONNELL, Raewyn. Políticas da masculinidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, p. 185-206, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1224?show=full>. Acesso em: 09 set. 2024.

CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 1, p. 241-282, abr. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2013000100014>.

CONNELL, Raewyn. Prefácio. In: VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade**: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

CONNOLLY, Matt. **God save the scene**. 2016. Disponível em: <https://washingtonmonthly.com/2016/03/13/god-save-the-scene/>. Acesso em: 11 jul. 2024.

CONRADO, Mônica; RIBEIRO, Alan Augusto Moraes. Homem negro, negro homem: masculinidades e feminismo negro em debate. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 1, p. 73-97, abr. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n1p73>.

COOLS, Janice. A profeminist approach to African American male characters. **The Journal of Men's Studies**, v. 16, 2008, p. 32-40.

CORDARO, Aline Carlin. **Sean 'Diddy' Combs: quais são as acusações contra o rapper?** 2024. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/noticia/sean-diddy-quais-sao-as-acusacoes-contra-o-rapper/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991. <http://dx.doi.org/10.2307/1229039>.

CULKIN, Sean. **What are you sayin', Wesley?:** Wesley Willis rocks out the Ottobar with eccentric musical style. 2001. Disponível em: <https://www.jhunewsletter.com/article/2001/10/what-are-you-sayin-wesley-wesley-willis-rocks-out-the-ottobar-with-eccentric-musical-style-58189>. Acesso em: 11 mar. 2025.

CUSTÓDIO, Thiago. Por uma ética da responsabilidade e autodeterminação, ou como podemos ser da hora. In: HOOKS, bell. **A gente é da hora: homens negros e masculinidade**. São Paulo: Editora Elefante, 2022. p. 13-23.

D'EMILIO, John. **Lost prophet: The life and times of Bayard Rustin**. Nova Iorque: Free Press, 2003.

DAHLIN, Ted. **Pure Hell – an interview with the legendary US punks**. 2012. Disponível em: <https://louderthanwar.com/pure-hell-an-interview-with-the-legendary-us-punks/>. Acesso em: 05 jun. 2024.

DARYANA, Hinhin Agung; PRIYATNA, Aquarini; MULYADI, Raden Muhammad. The New Metal Men: exploring model of flexible masculinity in the Bandung metal scene. **Masculinities & Social Change**, [S.L.], v. 9, n. 2, p. 148-173, 21 jun. 2020. Hipatia Press. <http://dx.doi.org/10.17583/mcs.2020.5020>.

DATABASE, Punk. **The Wesley Willis Fiasco**. 2016. Disponível em: https://punkdatabase.com/wiki/The_Wesley_Willis_Fiasco. Acesso em: 10 mar. 2025.

DAVIS, Angela. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday**. Nova Iorque: Vintage Books, 1999.

_____. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Mami. **“On the Side of Liquor”**: American Jews and the politics of alcohol, 1870-1936. 2006. 186 f. Tese (Doutorado) – Curso de História, Faculty Of The Graduate School, Emory University, Atlanta, 2006.

DAWES, Laina. **What are you doing here?** Nova Iorque: Bazillion Points, 2012.

_____. **Q&A with Pure Hell on innovation, evolution and the '70s Punk Scene.** 2014. Disponível em: <https://www.decibelmagazine.com/2014/08/11/q-a-with-pure-hell-on-innovation-evolution-and-the-70s-punk-scene/>. Acesso em: 01 jun. 2024.

DELEUZE, Gilles. O que é dispositivo? In: DELEUZE, G. **O mistério de Ariana.** Lisboa: Passagens, 1996.

D'EMILIO, John. **Sexual politics, sexual communities:** The making of a homosexual minority in the United States (1940-1970). Chicago: University of Chicago, 1983.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FIGARI, Carlos Eduardo. **Prazeres dissidentes.** Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2009.

DISCHORD RECORDS. Dag Nasty - Can I Say. 2008. Disponível em: <https://dischord.com/release/019/can-i-say>. Acesso em: 21 abr. 2024.

DISCOGS. Urban Legends Records. 2025. Disponível em: <https://www.discogs.com/label/622633-Urban-Legends-Records-2>. Acesso em: 04 mar. 2025.

DOUCETTE, Whitney. **Hypermasculinity in the Heavy Metal Subculture.** Monterey Bay: Capstone Projects and Master's Thesis, 2018.

EDMONDS, Ennis Barrington. **Rastafari:** From outcasts to culture bearers. Oxford: Oxford University Press, 2003.

ELLISON, Ralph. **Homem invisível.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2020.

ENSMINGER, David. Coloring Between the Lines of Punk and Hardcore: from absence to black punk power. **Postmodern Culture**, [S.L.], v. 20, n. 2, p. 1-10, jan. 2010. Project MUSE. <http://dx.doi.org/10.1353/pmc.2010.0010>. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/421904>. Acesso em: 23 fev. 2025.

_____. **Texas Punk Music Is Gay.** 2009. Disponível em: <https://www.houstonpress.com/music/texas-punk-music-is-gay-6568004>. Acesso em: 16 fev. 2025.

ERNANI, Felipe. **Bad Brains e a banda que transformou a técnica do jazz na agressividade do hardcore.** 2020. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/06/05/bad-brains-punk-reggae-jazz/>. Acesso em: 13 fev. 2025.

ESTEVES, José Manuel. **Ironia e Argumentação.** Covilhã: Labcom, 2009.

EVARISTO, Conceição. Narrativas de (re)existência. In: PEREIRA, Amílcar Araujo. **Narrativas de (re)existência:** antirracismo, história e educação. Campinas: Unicamp, 2021. Cap. 1, p. 23-47.

FALOLA, T.; ESSIEN, K. **Pan-Africanism, and the politics of African citizenship and identity**. Nova Iorque: Routledge, 2014.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

_____. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FELLEZS, Kevin. Talk shit, get shot: Body Count, black masculinity, and metal music culture. **Modern heavy metal: markets, practices and cultures**. International Academic Conference 2015, 1, Helsinki. Conference proceedings. Helsinki, 2015. p. 283-290.

FEN, De. **A stroll down memory lane with Kenny Stinker Gordon of Pure Hell**. 2012. Disponível em: <https://www.punkglobe.com/kennystinkergordoninterview0511.php>. Acesso em: 02 jun. 2024.

FERGUSON, Robert Hunt. Gin, Jesus, & Jim Crow: prohibition and the transformation of racial and religious politics in the south. by Brendan J. J. Payne. Making the modern south series. Baton Rouge. **Church History**, [S.L.], v. 93, n. 1, p. 214-216, mar. 2024. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0009640724000350>.

FERGUSON, Roderick A. **Aberrations in Black**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2004.

FERRAZ, Francisco César Alves. As Guerras Mundiais e seus veteranos: uma abordagem comparativa. **Revista Brasileira de História**, [S.L.], v. 28, n. 56, p. 463-486, 2008. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-01882008000200010>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Rr3TS34hfnv5Bw7fbtRpCns/?lang=pt>. Acesso em: 18 fev. 2025.

FERRIER, Aimee. **The Girl With the Hungry Eyes: Pure Hell's ode to Nancy Spungen**. 2023. Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/the-girl-with-the-hungry-eyes-pure-hells-ode-to-nancy-spungen/>. Acesso em: 09 jun. 2024.

FIGARI, Carlos. **Eróticas de la disidencia en América Latina: Brasil, siglos XVII al XX**. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad - Ciccus: Clacso, 2009.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. Apresentação. In: **A nova segregação: racismo e encarceramento em massa**. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 11-18.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984a.

_____. “O retorno da moral. Barbedette, Gilles e Scala, André”. Entrevista de Michel Foucault. Les Nouvelles, em 29/5/1984. In: ESCOBAR, Carlos Henrique (Org.). Michel Foucault (1926-1984). **O Dossier: últimas entrevistas**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1984b. p. 128-138.

_____. Technologies of the self. In: MARTIN, Luther H.; GUTMAN, Huck; HUTTON, Patrick H. **Technologies of the Self: A seminar with Michel Foucault**. Amherst: The University Of Massachusetts Press, 1988. Cap. 2, p. 16-49.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Vigiar e Punir: Nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros da. **Ditos e Escritos - Vol. V: ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.

_____. **Segurança, território, população**: Curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2008.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

FOUNDATION, Poetry. **Glossary of Poetic Terms**. 2024. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/education/glossary/spoken-word>. Acesso em: 12 ago. 2024.

FRANCISCO, Flavio Thales Ribeiro. Elementos do conservadorismo negro nos Estados Unidos: George Schuyler contra o Movimento pelos Direitos Civis (1950-1968). **Revista de História**, [S.L.], n. 180, p. 1-26, 25 mar. 2021. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2021.167098>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rh/a/5mSKzkKrNvj5bgKxXsZ4VhC/?format=html>. Acesso em: 18 fev. 2025.

FREUD, Sigmund. **Manuscrito inédito de 1931**. São Paulo: Blucher, 2017.

FRITH, Simon. **Performing rites: On the value of popular music**. Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GALIL, Leor. **The many dreams of Wesley Willis**. 2019. Disponível em: <https://chicagoreader.com/arts-culture/the-many-dreams-of-wesley-willis/>. Acesso em: 11 mar. 2025.

GELAIN, Gabriela Cleveston. **Releituras, transições e dissidências da subcultura feminista riot grrrl no Brasil**. 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017.

GEORGE, Cassidy. **The forgotten story of Pure Hell, America's first black punk band**. 2018. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/music/article/40942/1/pure-hell-first-black-american-punk-band-history>. Acesso em: 01 jun. 2024.

GHANDOUR, Kassem Mahamad. "**Marujos a bordo**": o desejo homoerótico, a estética camp e a moda de Gaultier. 2008. 152 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008. Cap. 1. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/items/5fb8fd32-4313-445e-805c-ce8d01c3b4b6>. Acesso em: 11 jun. 2024.

GILCHRIST, Jedediah. **Greatest Hits, Vol. 3**: Wesley Willis – Wesley Willis. 2003. Disponível em: <https://pitchfork.com/reviews/albums/8770-greatest-hits-vol-3/>. Acesso em: 16 mar. 2025.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GINDROW, P. **Controlling Images**: black male and female representations. 2023. 31 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Criminal Justice) – Arcadia University, Glenside, 2023. Disponível em: https://scholarworks.arcadia.edu/showcase/2023/soc_anth_cj/1/. Acesso em: 26 jul. 2024.

GOLSEN, Tyler. **The Ramones song that gave Bad Brains their name**. 2022. Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/the-ramones-song-that-gave-bad-brains-their-name/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

GORDON, Edmund T. Cultural Politics of Black Masculinity. **Transforming Anthropology**, v. 6, n. 1-2, p. 36-53, 1997. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1525/tran.1997.6.1-2.36?journalCode=tra>. Acesso em: 16 set. 2024.

GRANHOLM, Circe. **Rock over Newport**. 2012. Disponível em: https://www.newsrecord.org/rock-over-newport/article_d364b145-49c4-5939-a6cc-afab83a535a0.html. Acesso em: 11 mar. 2025.

GRAY, Herman. Black masculinity and visual culture. **Callaloo**, v. 18, n. 2, p. 401–405, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3299086>. Acesso em: 16 set. 2024.

GREEN, Lloyd. **Trump should ask George H.W. Bush what happens when William Barr's the Attorney General and a city's on fire**. 2020. Disponível em: <https://www.thedailybeast.com/trump-should-ask-george-hw-bush-what-happens-when-william-barrs-the-attorney-general-and-a-citys-on-fire>. Acesso em: 12 ago. 2024.

GRIFFITHS, Emma. **Remembering the Notting Hill riot**. 2006. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/london/5275542.stm. Acesso em: 11 out. 2024.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, João Ricardo; DUARTE, Evandro P.; ARGOLLO, Patrícia. Quem quer ser Madame Satã?: raça e homossexualidade no discurso médico-legal da primeira metade do século XX. **Revista Direito e Práxis**, v. 8, n. 1, p. 229-261, 8 mar. 2017. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rdp/a/H3BYJvBY9tYKNxbZTgXjhzy/?lang=pt>. Acesso em: 24 jul. 2024.

GURALNICK, Peter. **Dream boogie**: the triumph of Sam Cooke. Nova Iorque: Back Bay Books, 2005.

HAENFLER, Ross. Manhood in Contradiction. **Men And Masculinities**, [S.L.], v. 7, n. 1, p. 77-99, jul. 2004. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1097184x03257522>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1097184x03257522>. Acesso em: 22 maio 2025.

HALL, Ronald E. Cool Pose, Black Manhood, and Juvenile Delinquency. **Journal Of Human Behavior In The Social Environment**, [S.L.], v. 19, n. 5, p. 531-539, 7 ago. 2009. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/10911350902990502>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10911350902990502>. Acesso em: 10 jan. 2025.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília, DF: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HAMILTON, Charles.; TURE, Kwame. **Black Power**: A política de libertação nos Estados Unidos. São Paulo: Jandaíra, 2021.

HANSEN, Kjetil Falkenberg. Turntable music. **Musikkolidenskapelig Årbok**, Estocolmo, v. 1, n. 1, p. 145-160, 01 jan. 2000. Disponível em: https://www.csc.kth.se/~kjetil/files/papers/2000-NTNU-Hansen_Turntablemusic.pdf. Acesso em: 12 ago. 2024.

HARTMAN, Saidiya V. **Scenes of Subjection**: Terror, slavery, and selfmaking in nineteenth-century America. Nova Iorque: Lakeside Book Company, 2022.

HARVEY, David. O “novo imperialismo”: ajustes espaço-temporais e acumulação por desapossamento. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 13/14, p. 9-23, 30 jun. 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/ls/article/view/18665/13852>. Acesso em: 01 jun. 2024.

HEBDIGE, Dick. **Subculture**: The meaning of style. Nova Iorque: Routledge, 2002.

HEESCH, Florian; SCOTT, Niall. Heavy metal and gender: An introduction. In: **Heavy Metal, Gender and Sexuality**. Nova Iorque: Routledge, 2016. p. 1-8.

HILL, Napoleon; STONE, William Clement. **Success Through a Positive Mental Attitude**. Nova Iorque: Galery Books, 2007.

HILL, Rosemary Lucy. Gender, Metal and the Media: Women fans and the gendered experience of music. **Pop Music, Culture & Identity**, [S.L.], p. 153-154, 2016. Palgrave Macmillan UK. <http://dx.doi.org/10.1057/978-1-137-55441-3>.

HINING, Ana Paula Silva; TONELI, Maria Juracy Filgueiras. Cisgeneridade: um operador analítico no transfeminismo brasileiro. **Revista Estudos Feministas**, [S.L.], v. 31, n. 1, p. 1-15, maio 2023. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584-2023v31n183266>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/BtLpSzcvY7BJx7t4nz6vSvC/>. Acesso em: 05 maio 2025.

HOOKS, b. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019a.

_____. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Elefante, 2019b.

_____. **A gente é da hora: homens negros e masculinidade**. São Paulo: Elefante, 2022a.

_____. **Escrever além da raça: teoria e prática**. São Paulo: Elefante, 2022b.

HORND OG. In: **Urban Dictionary**. São Francisco: Urban Dictionary, 2006. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=horndog> Acesso em: 24 mar. 2025.

HUCKELBERRY, Phil. **Wesley Willis: rock and roll icon**. Rock and Roll Icon. 2023. Disponível em: <https://meta-spiel.beehiiv.com/p/wesley-willis-rock-and-roll-icon>. Acesso em: 13 mar. 2025.

HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IBRAHIM, Shamira. **Did Afropunk Lose Its Punk Roots?** 2017. Disponível em: <https://www.theroot.com/did-afropunk-lose-its-punk-roots-1798377090>. Acesso em: 13 jan. 2025.

IKARD, David. **Breaking the silence: Toward a black male feminist criticism**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2007.

INJECTION, Metal. **Worth revisiting** Body Count's first album. 2008. Disponível em: <https://metalinjection.net/editorials/back-in-the-day/worth-revisiting-body-counts-first-album>. Acesso em: 18 mai. 2024.

INSTITUTE, Urban. **Washington DC: our changing city**. Our Changing City. 2024. Disponível em: <https://apps.urban.org/features/OurChangingCity/demographics/#race>. Acesso em: 04 jul. 2024.

JACKSON II, Ronald L. **Scripting the Black masculine body: discourse, and racial politics in popular media**. Albany: State University Of New York Press, 2006.

JACQUES, Tatyana De Alencar. Comunidade Rock: visões de mundo e categorias musicais. In: Montardo, Deise Lucy Oliveira; BRAGA, Reginaldo Gil. **Música e Cultura**. 5. ed. Florianópolis: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2010. Cap. 5. p. 53-63. Disponível

em: https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/11_vol_5_completo.pdf#page=53. Acesso em: 26 jul. 2024.

JAMES, Robin. From “No Future” to “Delete Yourself (You Have No Chance to Win)”: death, queerness, and the sound of neoliberalism. **Journal Of Popular Music Studies**, [S.L.], v. 25, n. 4, p. 504-536, dez. 2013. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1111/jpms.12048>. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/jpms.12048>. Acesso em: 05 out. 2024.

JAMIESON, Sarah. **Cerebral Ballzy**: day of the underdogs. 2014. Disponível em: <https://diymag.com/interview/cerebral-ballzy-interview-jaded-and-faded>. Acesso em: 18 mar. 2025.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em (re) construção**: Gênero, Corpo e Publicidade. Covilhã: LabCom. IFP, 2016. Disponível em: <https://labcom.ubi.pt/livro/263>. Acesso em 11 set. 2024.

JARDIM, Suzane. **Sambo (Coon) – Reconhecendo estereótipos racistas internacionais – Parte III**. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sambo-coon-reconhecendo-estereotipos-racistas-internacionais-parte-iii/>. Acesso em: 22 mai. 2024.

JOHNSON, Cecilia. **Sept. 27, 1982**: Bad Brains/Sweet Taste of Afrika/Husker Du. 2020. Disponível em: <https://www.thecurrent.org/episode/2020/10/06/sept-27-1982-bad-brains-sweet-taste-of-afrika-husker-du>. Acesso em: 29 ago. 2024.

JOHNSON, E. Patrick. **Appropriating Blackness**: performance and the politics of authenticity. Durham: Duke University Press, 2003.

_____. **Sweet tea**: black gay men of the south. Chapel Hill: The University Of North Carolina Press, 2008.

JOHNSON, Stephen. **Burnt cork**: traditions and legacies of blackface minstrelsy. Amherst: University Of Massachusetts Press, 2012.

JOKINEN, Jenna Fredriikka. **“We’re Punk Rockers, Brick Chuckers, Finger Fuckers”**: masculinities in John King’s Human Punk. 2014. 98 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Língua Inglesa e Cultura, Escola de Humanidades, Universidade da Finlândia Oriental, Kuopio, 2014. Disponível em: <https://erepo.uef.fi/handle/123456789/13866?show=full>. Acesso em: 5 out. 2024.

JONES, Jeffrey Owen.; MEYER, Peter. **The Pledge**: A history of the Pledge of Allegiance. Nova Iorque: Thomas Dunne Books, 2010.

JONES, Josh. **The Story of Pure Hell, the “first black punk band” that emerged in the 70s, then disappeared for decades**. 2019. Disponível em: <https://www.openculture.com/2019/05/the-story-of-pure-hell-the-first-black-punk-band.html>. Acesso em: 05 jun. 2024.

JONES, Peter. **“Wesley Willis’s Joyrides”**: a whirlwind trip through music and mental illness. A whirlwind trip through music and mental illness. 2008. Disponível em:

<https://coloradocommunitymedia.com/2008/11/07/wesley-williss-joyrides-a-whirlwind-trip-through-music-and-mental-illness/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme metal**: Music and culture on the edge. Oxford: Berg, 2007.

KAPLAN, Danny. Public Intimacy: dynamics of seduction in male homosocial interactions. **Symbolic Interaction**, [S.L.], v. 28, n. 4, p. 571-595, nov. 2005. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1525/si.2005.28.4.571>.

KARP, Myles. **Farewell to Chicago's "Rock N Roll McDonald's"**. 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/farewell-to-chicagos-rock-n-roll-mcdonalds/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

KARPP, Lene Annette. Queer (-/and) Feminist DIY Practices in Punk and the "Sexual Turn" in Human Rights. **Forum For Inter-American Research (Fiar)**, Bielefeld, v. 2, n. 12, p. 15-36, out. 2019. Disponível em: <http://interamerica.de/wp-content/uploads/2019/11/karpp.pdf>. Acesso em: 11 out. 2024.

KELLEY, R. D. G. Inseguro: policiamento sob o capitalismo racial. **Dilemas**: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, [S.L.], v. 15, n. 1, p. 379-409, 2022. Editora Cubo. <http://dx.doi.org/10.4322/dilemas.v15n1.43308>.

KELLY, Kim. **We Should Be Hopeful About Metal's Future**. 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/en/contributor/kim-kelly>. Acesso em: 24 mai. 2024.

KENNEDY, Tristan. **Writing on the Wall**: hypermasculinity in the online metal scene. 2019. 283 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arts Humanities and Social Sciences, College Of Arts Humanities And Social Sciences, Flinders University, Adelaide, 2019. Disponível em: <https://theses.flinders.edu.au/view/af359637-7a60-47e1-91df-e42a652324a2/1>. Acesso em: 06 out. 2024.

KID, The Silver. **A Guide to HarDCore Punk in the Class War**: 1981?1989. 1981–1989. 2019. Disponível em: <https://medium.com/@evanisaac7509/a-guide-to-hardcore-punk-in-the-class-war-1981-1989-ed9f4d8dbc1c>. Acesso em: 11 jul. 2024.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

KIMMEL, Michael S. **Changing men**: New directions in research on men and masculinity. Londres: Sage, 1987.

_____. Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity. In: **Theorizing Masculinities**. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994.

_____. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos**, [S.L.], v. 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-71831998000200007>.

KTHEJOKER. **Don't Blow Bubbles.** 2004. Disponível em: https://web.archive.org/web/20121103222841/http://everything2.com/index.pl?node_id=1523682. Acesso em: 29 ago. 2024.

KUCH, Isabelle Elisandra; DITTRICH, Alexandre. As masculinidades como variáveis relevantes para analistas do comportamento: reflexões teóricas e práticas. **Perspectivas em Análise do Comportamento**, [S.L.], p. 154-169, 12 abr. 2023. Associação Paradigma - Centro de Ciências e Tecnologia do Comportamento. <http://dx.doi.org/10.18761/vecc291122a>. Disponível em: <https://www.revistaperspectivas.org/perspectivas/article/view/982>. Acesso em: 17 fev. 2025.

LAAT, Kim de. "Write a Word, Get a Third". **Work And Occupations**, [S.L.], v. 42, n. 2, p. 225-256, 12 jan. 2015. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0730888414562073>.

LABOISSÈRE, Paula. **Governo vai investigar denúncias de assédio contra Silvio Almeida.** 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-09/governo-vai-investigar-denuncias-de-assedio-contra-silvio-almeida>. Acesso em: 18 jan. 2025.

LAHUSEN, Christian. The aesthetic of radicalism: The relationship between punk and the patriotic nationalist movement of the basque country. **Popular Music**, [S.L.], v. 12, n. 3, p. 263-280, out. 1993. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0261143000005717>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/abs/aesthetic-of-radicalism-the-relationship-between-punk-and-the-patriotic-nationalist-movement-of-the-basque-country/CA49D69C7E92C429654912F967CFE60A>. Acesso em: 11 out. 2024.

LANSING, Mariah. **The secret mother of Revolution Summer.** 2023. Disponível em: <https://www.campustimes.org/2023/02/12/the-secret-mother-of-revolution-summer/>. Acesso em: 11 jul. 2024.

LAYMON, Kiese. **Heavy:** An american memoir. Nova Iorque: Scribner, 2018.

LE-HUU, Bao. **This Little Underground.** 2007. Disponível em: <https://www.orlandoweekly.com/music/this-little-underground-2252849>. Acesso em: 21 maio 2024.

LEIGH, Nathan. **BHM:** The agony and ecstasy of a queer Bad Brains fan. Disponível em: <https://afropunk.com/2019/02/bhm-the-agony-and-ecstasy-of-a-queer-bad-brains-fan/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

LEIGH, Nathan. **Queer Punk History:** 1575 – Present. 2020. Disponível em: <https://afropunk.com/2020/06/queer-punk-history-1575-present/>. Acesso em: 12 jun. 2024.

LEIGHTON, Tristan Daniel. **Contrasting sounds and overlapping scenes:** the role of the middle class in punk/metal crossover. 2021. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Graduate College Of Bowling Green State University, Bowling Green State University, Bowling Green, 2021. Cap. 1. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=bgsu1617318778941129. Acesso em: 13 ago. 2024.

LEMELLE JR., Anthony J. **Black masculinity and sexual politics**. Nova Iorque: Routledge, 2010.

LEODORO, Marcos Pires. **Pensamento, cultura científica e educação**. 2005. 246 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Cap. 5. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-26042007-163902/pt-br.php>. Acesso em: 30 maio 2024.

LETTS, Don; NOBAKHT, David. **Culture clash: dread meets punk rockers**. Londres: SAF, 2007.

LEVI, Giovanni. Micro-história e história global. **História crítica**, n. 69, p. 21-35, 2018.

LEVINE, Mark. We Play Heavy Metal Because Our Lives Are Heavy Metal: A Generation of Metal in the Middle East and North Africa. In: VARAS-DÍAZ, Nelson et al. **Defiant Sounds: Heavy Metal Music in the Global South**. Londres: Lexington Books, 2023.

LEWIS, Colin. **How the Disco Versus Punk Rock Wars of the 1970s Help Us Think About Marketing Today**. 2023. Disponível em: <http://colinlewis.me/how-the-disco-versus-punk-rock-wars-of-the-1970s-help-us-think-about-marketing-today/>. Acesso em: 14 jun. 2024.

LIBRARIES, Stanford. **Say Their Names: Green Library Exhibit supporting the Black Lives Matter movement**. 2015. Disponível em: <https://exhibits.stanford.edu/saytheirnames/feature/michael-brown>. Acesso em: 24 maio 2024.

LIGHT, Allan. **The Rolling Stone Interview: Ice-T: The rapper goes deep on the L.A. Riots, the "Cop Killer" controversy, and getting political**. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/feature/ice-t-1992-cover-cop-killer-interview-247663/>. Acesso em: 01 mar. 2025.

LIMA, Pablo Henrique Teodoro de. Criminalizados sin crimen: actualización de la esclavitud y criminalización del negro en la contemporaneidad. **Affectio Societatis**, [S.L.], v. 20, n. 39, p. 1-27, 2023. Universidad de Antioquia. <http://dx.doi.org/10.17533/udea.affs.v20n39a05>. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/view/354034>. Acesso em: 18 fev. 2025.

LORDE, A. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LUGONES, María. Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System. **Hypatia**, v. 22, n. 1, p. 186-209. 2007.

_____. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, [S.L.], v. 22, n. 3, p. 935-952, dez. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2014000300013>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso em: 15 maio 2025.

LUVZ2SP00GE. **Biography**. 2009. Disponível em: <https://www.last.fm/music/Whole+Wheat+Bread/+wiki>. Acesso em: 21 maio 2024.

MACARINI, José Pedro. **Crise e política econômica nos Estados Unidos**: 1977/1984. Campinas: Unicamp, 2007. Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/colecao-de-teses/crise-e-politica-economica-nos-estados-unidos-1977-1984>. Acesso em: 01 jun. 2024.

MACEDO, Meg Saiara Silva Ribeiro de. **Imagem queer entre a fotografia e o teatro**: análise de três casos de estudo do Brasil e Portugal. 2021. 155 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teatro, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021. Cap. 4. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/48672>. Acesso em: 15 jun. 2024.

MACKAYE, Ian. **History**. 2006. Disponível em: <https://dischord.com/history/>. Acesso em: 15 abr. 2024.

MACKIE, Drew. **Let's Do the Time Warp!**: 20 things you didn't know about the rocky horror picture show. 20 Things You Didn't Know About The Rocky Horror Picture Show. 2022. Disponível em: <https://people.com/movies/20-things-you-didnt-know-about-the-rocky-horror-picture-show/>. Acesso em: 12 jun. 2024.

MAJORS, Richard; BILLSON, Janet Mancini. **Cool pose**: The dilemma of Black manhood in America. Nova Iorque: Lexington Books, 1992.

MAQUIAVELI, Janaina. Passando a limpo: um passeio pelos processos e pelos projetos de revitalização urbana do Meatpacking District, em Nova York, e da região da Luz, em São Paulo. **Eure**, Santiago, v. 38, n. 115, p. 137-158, 01 set. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.cl/pdf/eure/v38n115/art07.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2024.

MASKELL, Shayna. Performing Punk: Bad Brains and the construction of identity. **Journal Of Popular Music Studies**, [S.L.], v. 21, n. 4, p. 411-426, dez. 2009. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1533-1598.2009.01210.x>. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1533-1598.2009.01210.x>. Acesso em: 20 fev. 2025.

MATHIAS, Pérola Virgínia de Clemente. **Em estado de invenção**: a trajetória artística de Arto Lindsay. 2019. 241 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia, A Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

MATLON, Jordanna. Creating Public Fictions: the black man as producer and consumer. **The Black Scholar**, [S.L.], v. 40, n. 3, p. 36-42, set. 2010. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/00064246.2010.11413519>.

_____. Racial Capitalism and the Crisis of Black Masculinity. **American Sociological Review**, [S.L.], v. 81, n. 5, p. 1014-1038, 20 set. 2016. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0003122416658294>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0003122416658294?journalCode=asra>. Acesso em: 11 fev. 2025.

MATTIOLI, Heath; SPACONE, David. **Disco's Out ... Murder's In!**: The true story of Frank the shank and L.A.'s deadliest punk rock gang. Port Townsend: Feral House, 2015.

MAZZOLENI, Florent. **As raízes do rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 Edições, 2018a.

_____. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1, 2018b.

MCALLISTER, Marvin. **Whiting Up: Whiteface minstrels & Stage Europeans in African American performance**. Chapel Hill: University Of North Carolina Press, 2011.

MCDUGALL, Devin. **Straight Edge, Revolution Summer & Doing It Yourself**. 2015. Disponível em: <https://indypendent.org/2015/04/straight-edge-revolution-summer-doing-it-yourself/>. Acesso em: 11 jul. 2024.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor: Uma história sem censura do punk**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MEDRADO, Benedito; LYRA, Jorge. Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades. **Revista Estudos Feministas**, [S.L.], v. 16, n. 3, p. 809-840, dez. 2008. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2008000300005>.

MEIRINHO, Daniel; CARRERA, Fernanda. Masculinidades negras nas artes visuais: performances contemporâneas e suas narrativas de incômodo, fuga e fabulação. **Galáxia (São Paulo)**, [S.L.], v. 48, p. 1-26, 2023. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202363140>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/895z93n7sfGhrw6kkxZCsyJ/>. Acesso em: 11 jul. 2024.

MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2007.

MENDES, Douglas Pereira; SOUSA, Maria Lidiany Tributino de; Aleluia, Italo Ricardo Santos; Teles, Bruno Klecius Andrade. A masculinidade e a saúde mental dos homens negros: uma revisão integrativa da literatura. **Caderno Sisterhood**, Cruz das Almas, v. 1, n. 4, p. 18-38, jan. 2024. Semestral. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/index.php/negras/article/view/3445>. Acesso em: 16 mar. 2025.

MESSEDER, Suely Aldir. A construção do sexo do homem negro na diáspora: Um estudo sobre as relações de desejo nas masculinidades de varões migrantes na Espanha. *In: Fazendo Gênero 9 – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos – Anais*. Florianópolis, 2010.

MESSNER, Michael A. "Changing Men" and Feminist Politics in the United States. *In: Kimmel, Michael S. The politics of manhood: Profeminist men respond to the mythopoetic men's movement (and the mythopoetic leaders answer)*. Philadelphia: Temple University Press, 1995. Cap. 2. p. 97-111.

METCALF, Josephine; TURNER, Will. **Rapper, writer, pop-cultural player: Ice-T and the politics of black cultural production**. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2014.

MILANI, Marco Antonio. Dinâmicas ideológicas do movimento punk. **Anais do Simpósio de Lutas Sociais na América Latina**, Londrina, v. 1, n. 1, p. 1-12, 01 jun. 2008. Disponível em: <https://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/terceirosimposio/marcoantonio.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2024.

MINTZ, Dylan. **Freedom Riders by Bruce Davidson**. 2021. Disponível em: <https://www.ashevilleart.org/work-of-the-week/freedom-riders-by-bruce-davidson/>. Acesso em: 25 maio 2024.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MOHAN, Jonathon. **Understanding Discrimination in Hardcore Music Scenes, Then and Now**. 2019. 28 f. TCC (Graduação) - Curso de Arts, School Of The Arts, State University Of New York, Nova Iorque, 2019. Cap. 1. Disponível em: <https://soar.suny.edu/handle/20.500.12648/14477>. Acesso em: 28 ago. 2024.

MOLL NETO, Roberto. **Reaganation: a nação e o nacionalismo (neo) conservador nos Estados Unidos (1981-1988)**. 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, 2010.

_____. O Neoconservadorismo nos Estados Unidos da América: as ideias de Irving Kristol e a experiência política no governo Ronald Reagan (1981 - 1989). **Revista de História**, [S.L.], n. 180, p. 1-35, 25 mar. 2021. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2021.167180>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/167180>. Acesso em: 13 fev. 2025.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-01882000000100009>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/XLhxY7yFHnTGvYXSywvpcDm/>. Acesso em: 29 abr. 2025.

MORRIS, Aldon; TREITLER, Vilna Bashi. O estado racial da união: compreendendo raça e desigualdade racial nos estados unidos da américa. **Caderno CRH**, [S.L.], v. 32, n. 85, p. 15, 7 jun. 2019. Universidade Federal da Bahia. <http://dx.doi.org/10.9771/ccrh.v32i85.27828>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/v3rPpfS74whKzwMGbrzV5Nn/>. Acesso em: 17 fev. 2025.

MOYNIHAN, Michael; SØDERLIND, Didrik. **Lords of chaos: The bloody rise of the satanic metal underground**. Los Angeles: Feral House, 2003.

MURRAY, Rolland. **Our Living Manhood: Literature, black power and masculine ideology**. Philadelphia: University Of Pennsylvania Press, 2007.

NALIN, Vinícios. Masculinidades dissidentes na música pop mainstream. **Pixo - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade**, [S.L.], v. 8, n. 28, p. 410-423, 15 mar. 2024. Universidade Federal de Pelotas. <http://dx.doi.org/10.15210/pixo.v8i28.26594>. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/26594>. Acesso em: 17 fev. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Renata. Melo Barbosa. **Racismo, sexismo e interseccionalidades**: representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da literatura de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987). 2021. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil, 2021.

NASTY, Dag. **History**. 2016. Disponível em: <https://www.daghouse.com/history.html>. Acesso em: 19 abr. 2024.

NAULT, Curran. **Queercore**: Queer punk media subculture. Nova Iorque: Routledge, 2017.

NAVARRO-SWAIN. Tania. Apresentação. In: OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. **Por uma história do possível**: representações das mulheres incas nas crônicas e na historiografia. Jundiá: Paco Editorial, 2012.

NEAL, Mark Anthony. **New Black Man**. Nova Iorque: Routledge, 2015.

NGUYEN, Mimi Thi. Riot Grrrl, Race, and Revival. **Women & Performance**: a journal of feminist theory, [S.L.], v. 22, n. 2-3, p. 173-196, jul. 2012. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/0740770x.2012.721082>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0740770X.2012.721082>. Acesso em: 11 out. 2024.

NIEDZIELSKI, Keith. **Pure Hell**. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hdxMwNNRA2o>. Acesso em: 13 jun. 2024.

NONE, Bar. **Whole Wheat Bread**. 2021. Disponível em: <https://www.enterthevoyd.com/main-page-content/2021/11/8/whole-wheat-bread>. Acesso em: 22 maio 2024.

NORTON, Justin M. **13 Essential DC Hardcore Albums**. 2012. Disponível em: <https://www.stereogum.com/1179562/13-essential-dc-hardcore-albums/photo/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

NOWATZKI, Robert. **Representing African Americans in transatlantic abolitionism and blackface minstrelsy**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2010.

NYONG'O, Tavia. The Intersections of Punk and Queer in the 1970s: No Future...for You!. In: Furness, Zachary Mooradian (Org.). **Punkademics**: The basement show in the ivory tower. Nova Iorque: Minor Compositions, 2012.

O'BRIEN, Patricia. A história da cultura de Michel Foucault. In: Hunt, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk**: mais do que barulho. São Paulo: Radical Livros, 2005.

OGG, Alexx. **Dead Kennedys**: Fresh fruit for rotting vegetables (Os primeiros anos). São Bernardo do Campo: Edições Ideal, 2014.

OLIVEIRA, Susan de. Palavras Nômades Armadas: poética e política no rap. In: ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa; SILVA, Susana Souto. **Literatura, Estética e Revolução**. Brasília: Universidade de Brasília, 2018. p. 103-113.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; BRAYNER, Thais Nogueira. Bellatrix: Histórias de mulheres guerreiras e modos de subjetivação femininos na música death metal do Frantic Amber. In: BAHY, Cris; BARCHI, Rodrigo; BURKHARDT, Guga; PASSOS, Cristiano (org.). **Música extrema em deba(r)te**: saberes e práticas marginais. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, 2024, p. 66-97.

O'MEARA, Caroline. The Raincoats: breaking down punk rock's masculinities. **Popular Music**, [S.L.], v. 22, n. 3, p. 299-313, out. 2003. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0261143003003209>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3877577>. Acesso em: 05 out. 2024.

OVERELL, Rosemary. **Brutal belonging**: Affective intensities in, and between, Australia's and Japan's grindcore scenes (Thesis). University of Melbourne, 2012.

OZBORN. **There Goes the Neighborhood**. 2021. Disponível em: <https://genius.com/Body-count-there-goes-the-neighborhood-lyrics>. Acesso em: 26 jul. 2024.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PARADISE, Stranger Than. **Pure Hell - Noise Addiction**. 2023. Disponível em: <https://www.strangerthanparadiserecords.com/pure-hell-noise-addiction.html>. Acesso em: 01 jun. 2024.

PARKER, Maegan. Desiring Citizenship: a rhetorical analysis of the Wells/Willard controversy. **Women's Studies In Communication**, [S.L.], v. 31, n. 1, p. 56-78, abr. 2008. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/07491409.2008.10162522>.

PASSOS, Leonardo Porto; Falleiros, Manuel Silveira. A pedra de uma tonelada: como o rock n' roll ficou pesado. **Orfeu**, [S.L.], v. 8, n. 2, p. 1-25, 8 set. 2023. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/2525530408022023e0103>.

PATRICIO, C. A dor invisível: reflexões sobre o sofrimento do homem negro numa sociedade patriarcal e racista. **47Th Annual Anpocs Meeting**, [S.L.], p. 1-20, 3 out. 2023. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/scielopreprints.7021>. Disponível em: <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/7021/version/7419>. Acesso em: 12 ago. 2024.

PATTISON, Louis. **Cerebral Ballzy just wanna have fun**. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2010/may/22/cerebral-ballzy-guardian-feature>. Acesso em: 18 mar. 2025.

_____. **Rites of Spring and the summer that changed punk rock.** 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2012/nov/27/rites-spring-summer-punk-rock>. Acesso em: 10 jul. 2024.

PAYNE, J. J. Brendan. **Gin, Jesus, & Jim Crow:** Prohibition and the Transformation of Racial and Religious Politics in the South. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2022.

PENNEY, Joel. “We don't wear tight clothes”: Gay panic and queer style in contemporary hip hop. **Popular Music And Society**, [S.L.], v. 35, n. 3, p. 321-332, jul. 2012. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2011.578517>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2011.578517>. Acesso em: 10 jan. 2025.

PEREIRA, Allan Kardec da Silva. **Impróprios para a história:** rebelião, tempo e antinegritude em Ferguson (2014-). 2022. 250 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/255270>. Acesso em: 18 fev. 2025.

PETRELLIS, Natalie. **An interview with Kenny Gordon from Pure Hell.** 2017. Disponível em: https://www.etsy.com/listing/551362261/creepspine-issue-eight?show_sold_out_detail=1&ref=nla_listing_details. Acesso em: 05 jun. 2024.

PIRES, João Augusto Neves. **Ruídos na metrópole fragmentada:** performances punks, ressentimentos & revoltas em terras tupiniquins. São Paulo (1978-1988). 2023. 545 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023. Cap. 2. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1274346>. Acesso em: 05 jun. 2024.

PLASSE, Marcel. **Body Count traz 'hardcore' e polêmica.** 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/13/ilustrada/15.html>. Acesso em: 01 mar. 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989.

PORTER, Eric. **What is this thing called jazz?:** African American musicians as artists, critics, and activists. Los Angeles: University of California Press, 2002.

PORTER, R.K. A Rainbow in Black: The Gay Politics of the Black Panther Party. **Counterpoints**. 367, 2012, 364–75. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42981419>. Acesso em: 13 fev. 2025.

POWER, Jennifer. “The ‘Homosexual Cancer’: AIDS = Gay.” Movement, Knowledge, Emotion: Gay Activism and HIV/AIDS, Australia, ANU Press, 2011, pp. 31–58. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt24hd2p.5>. Acesso em: 31 ago. 2024.

PRADO, Gustavo dos Santos. **“Caminho para a morte” na metrópole - cultura punk:** fanzines, rock, política e mídia (1982-2004). 2016. 316 f. Tese (Doutorado em História) -

Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PREENSON, Richard. **What is “Melodic Punk” Supposed to Be?** 2018. Disponível em: <https://throwntothefire.wixsite.com/music/single-post/2018/04/14/what-is-melodic-punk-supposed-to-be>. Acesso em: 08 jun. 2024.

PRICE, Emmett G. **Hip hop culture**. Santa Barbara: Abc Clio, 2006.

QOBUZ. **Minority Rules**. 2005. Disponível em: <https://www.qobuz.com/dk-en/album/minority-rules-whole-wheat-bread/ngse2ez2mk5tc#description>. Acesso em: 21 mai. 2024.

RABELO, Danilo. **Rastafari: identidade e hibridismo cultural na Jamaica**. 2006. 565 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Cap. 1. Disponível em: http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/6447/1/2006_Danilo%20Rabelo.pdf. Acesso em: 28 ago. 2024.

RAGO, Luzia Margareth. Descobrindo historicamente o gênero. **Cadernos Pagu** (11), Campinas, p. 89-98, 1998, p. 91.

RAHADI, Akhmad Alfian. **The Articulation Of Rites Of Spring As A Post-Hardcore Band**. 2017. 26 f. TCC (Graduação) - Curso de Linguagens e Literatura, Faculdade de Estudos Culturais, Universitas Brawijaya, Malang, 2017.

RAMOS, João Pedro. **Wesley Willis, o ex-mendigo popstar esquizofrênico**. 2015. Disponível em: <https://crushemhifi.wordpress.com/2015/01/14/wesley-willis-o-ex-mendigo-popstar-esquizofrenico/>. Acesso em: 04 mar. 2025.

RASTILHO. **Dag With Shawn**. 2010. Disponível em: <https://www.rastilho.com/vinil/detail/6/dag-with-shawn-4bab831b4f/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

RAY, Michael. **Disco, punk, new wave, heavy metal, and more: music in the 1970s and 1980s**. Nova Iorque: Britannica Educational Publishing, 2013.

REDAÇÃO. **Body Count: o rapper Ice-T ainda mais agressivo no rock**. 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-recomenda/body-count-o-rapper-ice-t-ainda-mais-agressivo-no-rock>. Acesso em: 03 mar. 2025.

RESENDE, Victor Henrique. Iconografia, iconologia e fato musical: análise das capas de disco do trio Sá, Rodrix & Guarabyra. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 71-86.

REYNOLDS, Simon. **Shock and Awe: Glam rock and its legacy**. Londres: Faber & Faber, 2016.

RIBEIRO, Alan Augusto Moraes; Faustino, Deivison Mendes. Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora. **Revista Transversos**, [S.L.], n. 10, p. 163-182, 14 ago. 2017. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. <http://dx.doi.org/10.12957/transversos.2017.29392>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/transversos/article/view/29392/21047>. Acesso em: 11 set. 2024. DOI:[10.12957/transversos.2017.29392](https://doi.org/10.12957/transversos.2017.29392).

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2017.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RICHARDSON, Riché. **Black masculinity and the US South**: From Uncle Tom to gangsta. Athens: Editora da Universidade da Georgia, 2010.

RICOEUR, Paul. O símbolo dá o que pensar. In: **Escritos e conferências 3**: antropologia filosófica. São Paulo: Edições Loyola, 2016, pp. 133-150.

ROBERTS, Michael James; Moore, Ryan. Peace Punks and Punks against Racism: Resource Mobilization and Frame Construction in the Punk Movement, **Music and Arts in Action** 2(1): 21–36. 2009.

ROCHÉ, Angelique. 'Wearing Our Movements': Afropunk Fashion Is Defiance. **NBC News**, 29 ago. 2017. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/afropunk-fashion-defiance-wearing-our-movements-our-chest-n797246>. Acesso em: 26 dez. 2023.

RODRIGUES, Rafael Antonio. The American nation in the late work of Samuel Huntington. The culture paradigm and the denial of race and ethnicity in the building of contemporary American nation-state. **Postcolonial Text**, v. 17, n. 4, 2022. Disponível em: <https://www.postcolonial.org/index.php/pct/article/view/2660>. Acesso em: 26 abr. 2023.

RODRIGUES, Walter Hugo de Souza. **Estereótipos e Representações dos Corpos dos Homens Negros e os efeitos em suas Construções Identitárias**. 2023. 159f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias) – Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas Nelson de Abreu Júnior, Anápolis, GO.

ROSA, Waldemir. **Homem preto do gueto**: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro. 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/2769>. Acesso em: 29 jul. 2024.

ROSS, Marlon B. In Search of Black Men's Masculinities. **Feminist Studies**, Washington, v. 24, n. 3, p. 599-626, 01 set. 1998.

_____. **Manning the race**: Reforming black men in the Jim Crow era. Nova Iorque: NYU Press, 2004.

_____. **Sissy insurgencies**: A racial anatomy of unfit manliness. Duke University Press, 2022.

ROWE, Paula. **Heavy metal youth identities**: Researching the musical empowerment of youth transitions and psychosocial wellbeing. Leeds: Emerald Publishing Limited, 2018.

RYAN, Bill. **A new look at homophobia and heterosexism in Canada**. Ottawa: Canadian AIDS Society, 2003.

SABIN, R. "I won't let that dago by": Rethinking Punk and Racism. In: SABIN, Roger. **Punk Rock: So What?**: The Cultural Legacy of Punk. Nova Iorque: Routledge, 2002. p. 211-230.

SAILES, Gary A. **African Americans in Sports**. Nova Iorque: Routledge, 2017.

SAMMOND, Nicholas. **Birth of an industry**: blackface minstrelsy and the rise of american animation. Durham: Duke University Press, 2015.

SAMUEL, Ruth Etiesit. **What The Return Of Afropunk Meant To Black And Queer People**. 2022. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/afropunk-return-queer-black-people_n_631f3f35e4b000d9885358bb. Acesso em: 11 out. 2024.

SANTOS, Daniel dos. Ogó: encruzilhadas de uma história das masculinidades e sexualidades negras na diáspora atlântica. **Universitas Humanas**, Brasília, v. 11, n. 1, p. 8-20, 18 dez. 2014. Semestral. Centro de Ensino Unificado de Brasília. <http://dx.doi.org/10.5102/univhum.v11i1.2923>. Disponível em: <https://www.gti.uniceub.br/universitashumanas/article/view/2923/2454>. Acesso em: 22 mar. 2025.

_____. **Como fabricar um gangsta**: masculinidades negras nos videocliques dos rappers Jay-Z e 50 Cent. 2017. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26863>. Acesso em: 25 abr. 2024.

_____. Problemas de gênero dos homens negros: masculinidades negras através das perspectivas do pensamento feminista e decolonial. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros - ABPN**, [S.L.], v. 11, n. 30, p. 71-95, nov. 2019. Revista da ABPN. <http://dx.doi.org/10.31418/2177-2770.2019.v11.n.30.p71-95>.

_____. **O fantástico negro sem asas (Ou o insustentável voo da borboleta)**: itinerários das masculinidades negras em *To pimp a butterfly*, de Kendrick Lamar. 2022. 394 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/41273>. Acesso em: 22 fev. 2025.

Santos, Henrique dos. **O viril e o vulnerável**: identidade e masculinidade do homem negro no cinema de ficção. 2021. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo, Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Federal do Paraná,

Curitiba, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unespar.edu.br/items/723af4d5-1208-4ef2-8e45-7fc2c7769f03>. Acesso em: 24 mar. 2025.

Santos, Ivair Augusto Alves dos. **Direitos humanos e as práticas de racismo**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2012.

SCHACHT, Steven P.; UNDERWOOD, Lisa. **The Drag Queen Anthology**: The absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators. Nova Iorque: Routledge, 2004.

SCHERER, Cleudet de Assis. A contribuição da música folclórica no desenvolvimento da criança. **Educativa Revista de Educação**. Goiás, v. 13, n. 2, p. 932-946, 2010. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/educativa/article/view/1416>. Acesso em: 12 jan. 2025.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. **Psicologia & Sociedade**, [S.L.], v. 26, n. 1, p. 83-94, abr. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-71822014000100010>.

Scott, J. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica de Joan Scott. **Educação & realidade**. Porto Alegre. Vol. 20, n. 2 (jul./dez. 1995), p. 71-99, 1995.

SEGATO, Rita. **Cenas de um pensamento incômodo**: gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

SEIGAL, Buddy. **Willis**: Both Disturbed, Disturbing. 1996. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-03-16-ca-47808-story.html>. Acesso em: 13 mar. 2025.

SHARP, Megan; THREADGOLD, Steven. Defiance labour and reflexive complicity: illusio and gendered marginalisation in DIY punk scenes. **The Sociological Review**, [S.L.], v. 68, n. 3, p. 606-622, 5 set. 2019. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0038026119875325>.

SIGNIFICADOS, Enciclopédia. **Significado de Groove**. 2011. Disponível em: <https://www.significados.com.br/groove/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

SILVA, André Luiz Dos Santos; DULLIUS, Rafael Goulart; SANFELICE, Gustavo Roes. Masculinidades dissidentes na copa do mundo do jornal “Folha de São Paulo”. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, [S.L.], v. 42, p. 1-8, 2020. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/rbce.42.2020.0046>.

SILVA, Natanael de Freitas. Historicizando as masculinidades: considerações e apontamentos à luz de Richard Miskolci e Albuquerque Júnior. **História, histórias**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 7–22, 2015. DOI: [10.26512/hh.v3i5.10826](https://doi.org/10.26512/hh.v3i5.10826). Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/10826>. Acesso em: 11 set. 2024.

SILVA, Sergio Gomes da. Masculinidade na história: a construção cultural da diferença entre os sexos. **Psicologia: Ciência e Profissão**, [S.L.], v. 20, n. 3, p. 8-15, set. 2000. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1414-98932000000300003>.

SIMIM, Thiago Aguiar. Meritocracia, seus sentidos e crítica a partir da estrutura do trabalho. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, [S.L.], v. 1, n. 121, p. 1-33, 2024. Semestral. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0102-001033ta/121>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/GfXJvkbk48cvpyFpHZ7mGkv/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

SLAM DANCE. In: Collins Dictionary. Glasgow: Collins Dictionary, 2025. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/slam-dance>. Acesso em: 08 fev. 2025.

SLATTON, Brittany C.; SPATES, Kamesha. **Hyper sexual, hyper masculine?:** Gender, race and sexuality in the identities of contemporary Black men. Routledge, 2014.

_____. The Black Box: Constrained Maneuvering of Black Masculine Identity. C.; SPATES, Kamesha. **Hyper sexual, hyper masculine?:** Gender, race and sexuality in the identities of contemporary Black men. Routledge, 2016. p. 33-41.

SOLER CASTILLO, Sandra; Baquero Másmela, Pedro. **Maestros, hegemonía y contradiscurso**. Bogotá: Universidade Distrital Francisco José de Caldas, 2014.

SONGFACTS. **Cop Killer**. 2024. Disponível em: <https://www.songfacts.com/facts/body-count/cop-killer>. Acesso em: 11 jul. 2024.

SONICHITS. **Another Wrong Dag Nasty Lyrics**. 2024. Disponível em: https://sonichits.com/video/Dag_Nasty/Another_Wrong. Acesso em: 19 abr. 2024.

SONTAG, Susan. Notes on Camp. In: SONTAG, Susan. **Against interpretation:** And other essays. Nova Iorque: Dell Publishing, 1966. p. 275-292.

SOUTHPAW, DJ. **Rock Over Wesley Willis, Rock On Chicago**. 2023. Disponível em: <https://wknc.org/2023/01/14/rock-over-wesley-willis-rock-on-chicago/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

SOUZA, Fátima Maria Da Rocha; PINHEIRO, Walter Rodrigo Saldanha. **Curso básico de roadie**. Manaus: Edição dos Autores, 2024. 22 p. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/5645>. Acesso em: 08 jun. 2024.

SPATES, Kamesha; SLATTON, Brittany C. Blackness, Maleness, and Sexuality as Interwoven Identities: Toward an Understanding of Contemporary Black Male Identity Formation. In: SPATES, Kamesha; SLATTON, Brittany C. **Hyper Sexual, Hyper Masculine?:** Gender, race and sexuality in the identities of contemporary black men. Burlington: Ashgate Publishing, 2014. Cap. 1. p. 1-4.

SPLITZ, Mark; MULLEN, Brendan. **We Got the Neutron Bomb:** The Untold Story of L.A. Punk. Nova Iorque: Three Rivers Press, 2001.

STAFF. **Introducing: Minority Threat.** 2016. Disponível em: <https://musicandriots.com/introducing-minority-threat/>. Acesso em: 24 mai. 2024.

STAPLES, Robert. Masculinity and Race: the dual dilemma of black men. **Journal Of Social Issues**, [S.L.], v. 34, n. 1, p. 169-183, jan. 1978. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-4560.1978.tb02547.x>.

_____. **The Black male's role in American society:** The black male's role in american society. Berkeley: Black Scholar Press, 1982.

STERDAN, Darryl. **Classic Album Review:** Wesley Willis | Rush hour. 2021. Disponível em: <https://tinnitist.com/2021/03/02/classic-album-review-wesley-willis-rush-hour/>. Acesso em: 04 mar. 2025.

STINSON, Elizabeth. Means of Detection: a critical archiving of black feminism and punk performance. **Women & Performance:** a journal of feminist theory, [S.L.], v. 22, n. 2-3, p. 275-311, jul. 2012. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/0740770x.2012.720827>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0740770X.2012.720827>. Acesso em: 07 out. 2024.

STUCKEY, Daniel. Remembering Wesley Willis, Ten Years Later. 2013. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/remembering-wesley-willis-10-years-later/>. Acesso em: 11 mar. 2025.

STUDIOS, One On One Recording. **One On One Recording:** the early years. The Early Years. 2024. Disponível em: <https://oneononerecording.com/clients/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

SWIZ. 2020. Disponível em: <https://exhibitions.lib.umd.edu/dc-punk/bands/swiz>. Acesso em: 21 fev. 2025.

_____. 2021. Disponível em: <https://sophiesfloorboard.blogspot.com/2021/05/swiz.html>. Acesso em: 21 fev. 2025.

SWIZ: Washington, D.C [1987-1995]. 2016. Disponível em: <https://jadetree.com/swiz>. Acesso em: 20 fev. 2025.

SYLVESTER, Tony. **Shawn Brown Spills The Beans On Dag Nasty.** 2010. Disponível em: <https://afropunk.com/2010/10/shawn-brown-spills-the-beans-on-dag-nasty/>. Acesso em: 24 abr. 2024.

TAVARES, Breitner Luiz. **Na quebrada, a parceria é mais forte - Juventude hip-hop:** relacionamento e estratégias contra a discriminação na periferia do Distrito Federal. 2009. 323 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Cap. 9. Disponível em: <http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/3833>. Acesso em: 22 mai. 2024.

THOMPSON, Aaron Lee. **From Bad Brains to Afro-Punk:** An Analysis of Identity, Consciousness, and Liberation Through Punk Rock from 1977-2010. Dissertação de mestrado

(Estudos Profissionais), Universidade Cornell, Ithaca, 2010. Disponível em: <https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/17623>. Acesso em: 22 mar. 2023.

TOOBIN, Jeffrey. **American crime story**: O povo contra O.J. Simpson. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2016.

TOWHATEND. **Whole Wheat Bread**: minority rules. 2006. Disponível em: <https://www.sputnikmusic.com/review/6560/Whole-Wheat-Bread-Minority-Rules/>. Acesso em: 21 maio 2024.

TRABER, Daniel. Chapter 5 – L.A. Punk’s Sub-Urbanism. In: **Whiteness, otherness, and the individualism paradox from Huck to punk**, editado por Daniel S. Traber, 116-136. Nova Iorque: Palgrave Macmillan. 2007.

_____. **L.A.'s White Minority**: punk and the contradictions of self-marginalization. **Cultural Critique**, [S.L.], v. 48, n. 1, p. 30-64, 2001. Project Muse. <http://dx.doi.org/10.1353/cul.2001.0040>.

TRAJANO FILHO, Wilson. **Por uma etnografia da resistência**: o caso das tabancas de Cabo Verde. Brasília: UnB, 2006.

TUFF GUY. In: Urban Dictionary. São Francisco: Urban Dictionary, 2005. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Tuff%20guy>. Acesso em: 25 jul. 2023.

TURNER, Will. Crossing Police Lines: body count and the politics of intercultural miscommunication. In: METCALF, Josephine; TURNER, Will. **Rapper, writer, pop-cultural player**: Ice-T and the politics of black cultural production. Burlington: Ashgate Publishing, 2014. Cap. 4. p. 87-112.

VAIL, Leroy; WHITE, Landeg. Forms of resistance: songs and perceptions of power in colonial Mozambique. **The American Historical Review**, [S.L.], v. 88, n. 4, p. 883, out. 1983. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/1874024>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1874024>. Acesso em: 14 maio 2025.

VARAS-DÍAZ, Nelson; SCOTT, Niall. **Heavy Metal Music and the Communal Experience**. Londres: Lexington Books, 2020.

VERDUCCI, Richard. **Daryl Jenifer (Bad Brains)**. 2010. Disponível em: <https://www.punknews.org/article/39041/interviews-daryl-jenifer-bad-brains>. Acesso em: 11 out. 2024.

VIDAL, Leonardo Pogli. Nota do tradutor. In: DOUGLASS, Frederick. **Narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano**. Nova Iorque: Penguin-Companhia, 2012.

VINCENT, Rickey. **Funk**: The music, the people, and the rhythm of the one. Nova Iorque: St. Martin's Griffin, 2014.

VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade**: Experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

WACQUANT, Loïc. **As prisões da miséria**. São Paulo: Sabotagem, 2004.

WADKINS, Katherine E. “Freakin’ Out”: remaking masculinity through punk rock in Detroit. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, [S.L.], v. 22, n. 2-3, p. 239-260, jul. 2012. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/0740770x.2012.721083>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0740770X.2012.721083>. Acesso em: 29 set. 2024.

WAKSMAN, Steve. **This ain’t the summer of love. Conflict and crossover in heavy metal and punk**. Berkeley, CA: University of California Press, 2009.

WANG, May-Lin; JABLONSKI, Bernardo; MAGALHÃES, Andréa Seixas. Identidades Masculinas: limites e possibilidades. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 9, n. 12, p. 54-65, 01 jan. 2006. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/per/v12n19/v12n19a06.pdf>. Acesso em: 11 set. 2024.

WARD, James J. “This is Germany! It’s 1933!” Appropriations and Constructions of “Fascism” in New York Punk/Hardcore in the 1980s. **The Journal Of Popular Culture**, [S.L.], v. 30, n. 3, p. 155-184, dez. 1996. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1111/j.0022-3840.1996.00155.x>. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/228028851_This_is_Germany_It's_1933_Appropriations_and_Constructions_of_Fascism_in_New_York_PunkHardcore_in_the_1980s. Acesso em: 13 fev. 2025.

WARREN, Patricia; Farrell, Amy. The Environmental Context of Racial Profiling. **American Academy Of Political And Social Science**, Pennsylvania, v. 623, n. 1, p. 52-63, mai. 2009. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0002716208330485>. Acesso em: 24 maio 2024.

WATKINS, Samuel Craig. **Hip hop matters: Politics, pop culture, and the struggle for the soul of a movement**. Boston: Beacon Press, 2005.

WEEKS, Lauren R. **The Legacy of Uncle Tom: The Transformation of Black Masculinity and Racial Politics**. 2020. 57 f. English, College of Arts and Sciences, University of New York at Albany, Albany, 2020. Disponível em: <https://scholarsarchive.library.albany.edu/legacy-etc/2609/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

WEINSTEIN, Barbara. “História sem causa? A nova história cultural, a grande narrativa e o dilema pós-colonial”. **História**, v. 22, n. 2, 2003: 185-210.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal: The Music and Its Culture**. Massachusetts: Da Capo Press, 2000.

WELLS-BARNETT, Ida B. **On lynchings**. Nova Iorque: Dover Publications, 2014.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Revista Estudos Feministas**, [S.L.], v. 9, n. 2, p. 460-482, 2001. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2001000200008>.

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

_____. Why I Left Harvard University? **The Journal Of Blacks In Higher Education**. Bartonsville, p. 64-68. mar. 2005. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25073176?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 21 maio 2024.

WHITE, Charles. **The life and times of Little Richard**: An authorised biography. Londres: Omnibus Press, 2013.

WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

_____. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WIDJAYANTI, Ellita Permata; AUDINA, Tarascania; SANTOSA, Andrian. The Ambiguity of Punk Women ‘Masculinity’ in Kuehnert’s I Wanna Be Your Joey Ramone and Castellucci’s Beige Novel. **Ethical Lingua: Journal of Language Teaching and Literature**, [S.L.], v. 7, n. 1, p. 136-148, 26 mar. 2020. Universitas Cokroaminoto Palopo. <http://dx.doi.org/10.30605/25409190.158>. Disponível em: <http://ethicallingua.org/25409190/article/view/158>. Acesso em: 06 out. 2024.

WIEDLACK, Maria Katharina. **Queer-Feminist Punk**: an anti-social history. Viena: Zaglossus, 2015.

WILEY, Chris. “I’m an Outsider on the Inside”: an interview with Bruce Davidson. An Interview with Bruce Davidson. 2019. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/im-an-outsider-on-the-inside-an-interview-with-bruce-davidson>. Acesso em: 24 mai. 2024.

WINTER, Martin. What is punk rock? What is DIY? Masculinities and politics between *l’art pour l’art* and *l’art pour la révolution*. In: GUERRA, Paula; MOREIRA, Tânia. **Keep it Simple, Make it Fast!**: an approach to underground music scenes. Porto: Universidade do Porto, 2015. Cap. 26. p. 143-153.

WISE, Sheila J. “Redefining Black Masculinity and Manhood: Successful Black Gay Men Speak Out.” **Journal of African American Men** 5, no. 4, 2001. p 3–22. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41819408>. Acesso em: 26 set. 2024.

WOODS, Maxwell. Decolonization, decolonial excess, and punk: reflections on the cultural politics of race and coloniality in north atlantic punk. **Cultural Studies**, [S.L.], v. 36, n. 4, p. 519-542, 22 dez. 2020. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2020.1855454>.

WORLD, Strange. **PURE HELL - Noise Addiction LP**. 2024. Disponível em: <https://www.strangeworldrecords.com.au/products/pure-hell-noise-addiction-lp?variant=40395164876842>. Acesso em: 01 jun. 2024.

WORLEY, Matthew. 'Hey little rich boy, take a good look at me': punk, class and British Oi!. **Educare**, [S.L.], n. 2, p. 7-25, 1 jun. 2016. Malmo University. <http://dx.doi.org/10.24834/educare.2016.2.1062>.

WRIGHT II, Earl. Notes from a Former Homophobe: An Introspective Narrative on the Development of Masculinity of an Urban African American Male. *In*: Slatton, Brittany C.; Spates, Kamesha. **Hyper sexual, hyper masculine?:** Gender, race and sexuality in the identities of contemporary Black men. Routledge, 2014.

YOUNG, Alford A. Black Men and Black Masculinity. **Annual Review of Sociology**, [S.L.], v. 47, n. 1, p. 437-457, 31 jul. 2021. Annual Reviews. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev-soc-091620-024714>. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev-soc-091620-024714>. Acesso em: 15 set. 2024.

YOUNG, Hershini Bhana. 'She's lost control again': representations of (dis)ability in contemporary performances of Spoek Mathambo and Die Antwoord. **African And Black Diaspora: An International Journal**, [S.L.], v. 9, n. 1, p. 109-124, 12 ago. 2015. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/17528631.2015.1056404>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17528631.2015.1056404>. Acesso em: 11 mar. 2025.

ZAKOS, Katharine P. **Racial Satire and Chappelle's Show**. 2009. 94 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, College Of Arts And Sciences, Georgia State University, Atlanta, 2009. Disponível em: https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1049&context=communication_theses. Acesso em: 26 maio 2024.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos:** cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Editora Appris, 2020.

APÊNDICE

1. Lista de bandas *afro/black punks* e/ou com integrantes negros/as

<i>A Certain Ratio</i>		Reino Unido
<i>Assrash</i>		Estados Unidos
<i>Aye Nako</i>		Estados Unidos
<i>Bad Brains</i>		Estados Unidos
<i>Bam Bam</i>		Estados Unidos
<i>Basement 5</i>		Reino Unido

Basuko



Estados Unidos

Big Joanie



Reino Unido

Black Pantera



Brasil

Bleed The Pigs



Estados Unidos

*Breezy
Supreme*



Estados Unidos

*Cerebral
Ballzy*



Estados Unidos

Chainsaw



Bélgica

Cinderblock



Estados Unidos

*Coroners
Report*



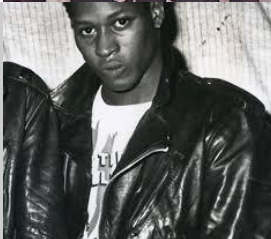
Estados Unidos

Cult Heroes



Estados Unidos

*D.H. Peligro
(Solo)*



Estados Unidos

Dag Nasty

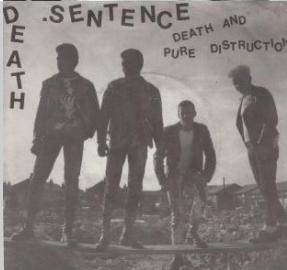
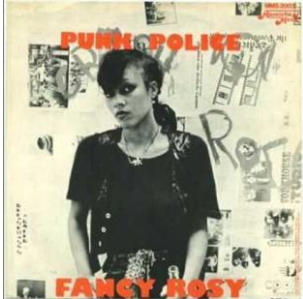


Estados Unidos

*Dead
Kennedys*



Estados Unidos

<i>Death</i>		Estados Unidos
<i>Death Sentence</i>		Reino Unido
<i>Demob</i>		Reino Unido
<i>Disappointed Parents</i>		Estados Unidos
<i>DZK</i>		Brasil
<i>Famous Imposters</i>		Reino Unido
<i>Fancy Rosy</i>		Alemanha

<i>Fang</i>		Estados Unidos
<i>Feederz</i>		Estados Unidos
<i>Final Conflict</i>		Estados Unidos
<i>Final Trágico</i>		Brasil
<i>Frontline</i>		Estados Unidos
<i>Glorious Din</i>		Estados Unidos
<i>Gut Instinct</i>		Estados Unidos

<i>Hagar The Womb</i>		Reino Unido
<i>Ho99o9</i>		Estados Unidos
<i>Homo Picnic</i>		Estados Unidos
<i>JFA</i>		Estados Unidos
<i>Jingo De Lunch</i>		Alemanha
<i>Jungle Studs</i>		Estados Unidos
<i>Karla 'Maddog' Barrett (The Controllers)</i>		Estados Unidos
<i>Killer Of Sheep</i>		Estados Unidos

Kremlin Korps



Estados Unidos

Lost Tribe



Estados Unidos

MAAFA



Estados Unidos

Madame So



França/Reino Unido

Magazine



Reino Unido

McRad



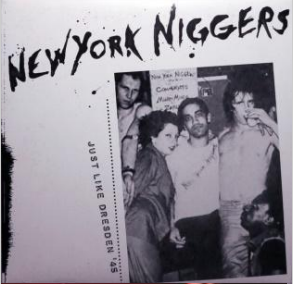
Estados Unidos

*Meet Me @
The Altar*



Estados Unidos

<i>Inocentes</i>		Brasil
<i>Men With No IQ's</i>		Estados Unidos
<i>Militofobia</i>		Brasil
<i>Minority Threat</i>		Estados Unidos
<i>Nastyfacts</i>		Estados Unidos
<i>National Wake</i>		África do Sul
<i>Nazi Bitch & The Jews</i>		Estados Unidos

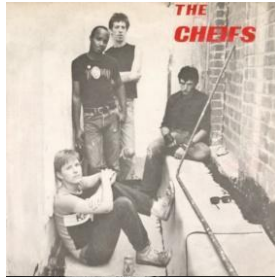
<i>Niggers (Detroit)</i>		Estados Unidos
<i>NY Niggers</i>		Estados Unidos
<i>Pleasure Venom</i>		Estados Unidos
<i>Public Disturbance</i>		Estados Unidos
<i>Punho de Mahim</i>		Brasil
<i>Pure Hell</i>		Estados Unidos
<i>Rebelmatic</i>		Estados Unidos

<i>Red C</i>		Estados Unidos
<i>Restos de Nada</i>		Brasil
<i>Rough Francis</i>		Estados Unidos
<i>Sadistic Exploits</i>		Estados Unidos
<i>SC.U.M.</i>		Canadá
<i>Scream</i>		Estados Unidos
<i>Screaming Toenail</i>		Reino Unido

<i>Screaming Urge</i>		Estados Unidos
<i>Secret Hate</i>		Estados Unidos
<i>Seismic Waves</i>		Estados Unidos
<i>Síndrome Letal</i>		Brasil
<i>Skinny Girl Diet</i>		Reino Unido
<i>Snuky Taste</i>		Estados Unidos
<i>Soul Glo</i>		Estados Unidos
<i>Special Forces</i>		Estados Unidos

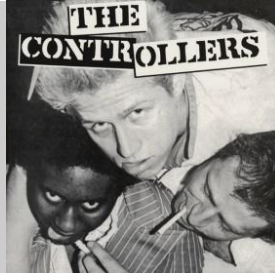
<i>Stalag 13</i>		Estados Unidos
<i>Stillborn Christians</i>		Estados Unidos
<i>Suicidal Tendencies</i>		Estados Unidos
<i>Swiz</i>		Estados Unidos
<i>Tamar-Kali</i>		Estados Unidos
<i>TCIYF</i>		África do Sul
<i>The 1865</i>		Estados Unidos
<i>The Breathing Light</i>		Estados Unidos

The Cheifs



Estados Unidos

*The
Controllers*



Estados Unidos

The Fix



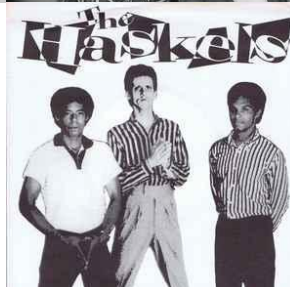
Estados Unidos

*The Germs
(Pat Smear)*



Estados Unidos

The Haskels



Estados Unidos

The Muslims



Estados Unidos

*The Neon
Christ*



Estados Unidos

*The Neon Leon
Band (A.K.A.
Leo Matthews)*



Estados Unidos

The OBGMs



Canadá

*The
Penetrators*



Estados Unidos

The Phantoms



Estados Unidos

*The
Plasmatics*



Estados Unidos

*The Stilettos
(Amanda
Jones)*



Estados Unidos

The Txlips



Estados Unidos

The Wraith



Estados Unidos

T-Rextasy



Estados Unidos

TV Tramps



Estados Unidos

UK Decay



Reino Unido

Urban Waste

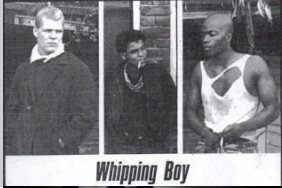


Estados Unidos

Útero Punk



Brasil

<i>Void</i>		Estados Unidos
<i>Wesley Willis</i>		Estados Unidos
<i>Wesley Willis Fiasco</i>		Estados Unidos
<i>Whipping Boy</i>		Estados Unidos
<i>Who Killed Spikey Jacket?</i>		Estados Unidos
<i>Whole Wheat Bread</i>		Estados Unidos
<i>X-Ray Spex</i>		Reino Unido

YDI



Estados Unidos